

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

GÜNÜMÜZ SANAT FORMU OLARAK **VIDEO ART**

Tuncay Murat ATAL

DANIŞMAN
YRD. DOÇ. Ramazan BAYRAKOĞLU

İZMİR - 2008

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Günümüz Sanat Formu Olarak Video Art” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

11.09.2008

Tuncay Murat ATAL

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün
...../...../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri,
Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre
..... Anabilim Dalı Yüksek
Lisans öğrencisi.....'nın
.....
konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat' da
jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra
..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan
anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar
değerlendirilerek tezin olduğuna oy
..... ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ FORMU

Tez No : Konu Kodu : Üniv. Kodu :

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının

Soyadı : ATAL

Adı : Tuncay Murat

Tezin Türkçe Adı : Video Art / Günümüz Sanat Formu Olarak Video Art
Tezin Yabancı Dildeki Adı : “Video Art as Present Art Form”

Tezin Yapıldığı

Üniversite : D.E.Ü.

Enstitü : Güzel Sanatlar

Yıl : 2008

Diğer Kuruluşlar :

Tezin Türü :

Yüksek Lisans : ☒

Dili : Türkçe

Doktora : ☐

Sayfa Sayısı : 152

Tıpta Uzmanlık : ☐

Referans Sayısı : 83

Sanatta Yeterlilik : ☐

Tez Danışmanının

Unvanı : Yrd. Doç.

Adı : Ramazan

Soyadı : BAYRAKOĞLU

Türkçe Anahtar Kelimeler :

- 1) Sanat
- 2) Video
- 3) Dijital
- 4) Teknoloji
- 5) Fotoğraf

İngilizce Anahtar Kelimeler :

- 1) Art
- 2) Video
- 3) Digital
- 4) Technology
- 5) Photograph

Tarih: 11.09.2008

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet ☒ Hayır ☐

ÖZET

İnsanların toplum ve sanat eseriyle olan ilişkileri birbirleriyle karşılaştırıldığında aralarında güçlü bir bağ bulunduğu görülmektedir. Bütün insanlar için geçerli olan kendi aralarında “karşılaşma” olasılığının, aslında daha kendiliğindenleşmiş ve yoğunlaşmış hali sanat eseriyle karşılaşma sürecinde başka bir biçim olarak ortaya çıkmaktadır. Daha başka bir açıdan sanat ürününü görmek, “ötekiyle göz göze gelme hali”nin tekinsizliğini ortadan kaldırmaktadır. Sanat ürününün karşısında başlangıcı ve sonu belirlenmiş süreci yaşamaktayız. Bu süreç bilgilenme adına çağa tanıklık etmemizi ve insanın kültürel bilgisini algılamamızı sağlamaktadır. Bu da fotoğraf tekniğinin bulunmasıyla fotoğraf karşısında, bu buluşun hareketli görüntüye dönüştüğü zamandan itibaren film karesinde ve artık yapımcısının sınırlarının genişlemesiyle daha demokratikleşmiş bir biçimde video görüntüsünde gerçekleşmektedir. Bu karşılaşma sürecinde iyi ya da kötü değerlendirmelerin ötesine geçilip “Niye?” diye sorulduğunda yirmi birinci yüzyılın sunmakta olduğu gerçeklikle karşılaşılacaktır.

ABSTRACT

When the human beings' social relations and their interest in a work of art are compared, one can see that there is a strong connection between them. The probability of meeting each other, which is common for all people, actually takes another form which is more spontaneous and intensive when encountering a work of art. To see the work of art from another point of view is to eliminate the taboo of "catching each other's eye". We experience processes whose beginning and end are specific. This gives us the opportunity of witnessing our age, getting information, and grasping people's cultural knowledge. First, this happened with photographs and the invention of photographic techniques, then with films, when inventions turned into moving pictures, and lastly with videos, which are a more democratic form extending the producer's limits. During this encounter, if we ask the question "why" and go beyond posgood or bad critiques, the twenty-first century reality will be the answer.

İÇİNDEKİLER

GÜNÜMÜZ SANAT FORMU OLARAK VIDEO ART

YEMİN METNİ	iii
TUTANAK	iiiv
Y.Ö.K. DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	viii
ÖNSÖZ	ix
GİRİŞ	x

BİRİNCİ BÖLÜM

1. VİDEO SANATININ TARİHSEL ve TOPLUMSAL KÖKENLERİ

1.1. Video Sanatının Öncülleri	13
1.2. Dışavurumcu Alman Sineması ve Sovyet Sineması	22
1.3. Televizyonun Kullanılması ve İlk Video Sanatı Örnekleri	41

İKİNCİ BÖLÜM

2. TEKNİK BİR MATERYAL OLARAK VİDEONUN SANATSAL DÖNÜŞÜMÜ

2.1. Teknik Bir Materyal Olarak Video	58
2.2. Sanatsal Bir Form Olarak Video	69
2.3. Günümüz Sanatçılarından Video Art Çalışmaları	
Haluk Akakçe, Gary Hill ve Hakan Akçura	96

EK 1 : Kronolojik Tarihlendirme	117
--	------------

EK 2 : Dışavurumcu Alman Sineması	132
--	------------

SONUÇ	138
--------------	------------

KAYNAKÇA	142
-----------------	------------

ÖNSÖZ

Öncelikle sabrı ve Çağdaş Sanat konusundaki görüşü için danışmanım Yrd. Doç. Ramazan Bayrakoğlu'na; sağladıkları kaynakçalar ve davetlerinden dolayı Prof. Dr. Levend Kılıç ve öğrencilerine; teknik ve manevi desteklerinden dolayı dostlarım Hatice Kalkan ve Emel Yuvayapan; sevgilim Maria Scalet; arkadaşlarım Burak Bakır, Suzan Bakır, Erdal Bektaş, Evren Karataş, Hafize Gül Koparanoğlu, Ali Serkan Soydan, Mishaela Mudure, Nezaket Tekin'e teşekkür ederim.

GİRİŞ

İnsanlığın gelişimi basamak basamak bir ilerleyişi içermemektedir. Teknoloji ise bize sunduğu ilk ürünlerden bu yana hayatımızı olumlu olarak yönlendiren, aşamalı bir ilerlemeye sahiptir. Bu ilerlemelerin insanlık tarihine katkılarının aynı paralelde olması imkansızdır. Teknolojik gelişmenin ikili gerçekliğiyle tarihimize devam etmekteyiz. Teknoloji, bir yandan sağlık, eğitim, iletişim alanlarında insanlığa hizmet etmekteyken, diğer yandan savaş alanında çok daha yıkıcı bir güç olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatta teknolojinin etkilerinin inceleme alanı olarak seçildiği bu tezde, elektronik imge ve sesin hareketli görüntüye dönüştüğü aşamadaki etkisi bilgi boyutu olarak aktarılmaya çalışılmıştır. Hedeflenen düzey, günümüz sanatının bir görsel bombardıman, algılanamayan bir etki, insan hayatına olumsuz yönde müdahale eden bir güç olmaktan çıkartılması ve onun yeni bilgisinin, felsefenin ilk hareketi olan “sınıflandırma” yöntemi ile akademik bir disiplin içerisinde incelenebilmesidir.

Teknolojik buluşların tarihi incelendiğinde fotoğraf karesi, sinema görüntüsü, televizyon, video, internet vb. ilerlemeler hayatımıza ilk olarak etkinlik alanları içersinde sirayet etmiş ancak kullanılmaya devam edildikleri süreçte sanat alanına dâhil olmuşlardır. Bu dâhil olma sürecinin gelişiminden ve etkinlik alanının daha fazla insan tarafından kabullenilmesinden söz edilmektedir. Fakat bu süreç sanat tarihindeki teknolojinin etkinliğinden önceki diğer dönemlerdekinden farklı olarak teknolojik ürünlerin gelişme hızı da göz önünde bulundurulduğunda daha hızlı olmuştur. Hızla gelişen bir tarihin sanat tarihçileri ve eleştirmenleri tarafından bilgiye dönüştürülmesindeki zorluk söz konusu olduğu için teknoloji ile etkileşimli sanat ürününü algılamak, izleyici açısından -sanat eserinin geçmişteki konumu düşünüldüğünde- artık daha zordur. İşin uzmanları tarafından kabul görmüş bir

yapıtla karşılaşmak ve onun karşısında yönlendirilerek görmek çok daha zahmetsiz bir süreçtir. Günümüz sanatında sanat nesnesinin (sanat eseri kavramı bir yana sanat ürünü bile diyemediğimiz proje ya da iş olarak adlandırılan ve yapımcısının etkinliğinin izleyiciye yeterince ulaşmadığı), daha farklı biçimlerde karşısında durmak hatta daha başka görme biçimleriyle değerlendirmek zorundayız. Çağımız sanat nesnesini görme biçimleri (çok az bir kısmının izlenmesi, çok uzun bir süre takip etmek, sürecin birebir içinde olmak, ancak yapımcı tarafından belirtilmiş bir zaman diliminin içerisindeyken ürünün izlenebilmesi vb.) izleyiciye kuramsal alanda bir bilgiyle açıklanmalıdır. Günümüz sanatının ürünlerinin yeni görme biçimlerini oluşturmaya yönelik bilgilendirme ve tarihsel bir bilgi sürecini netleştirme amacıyla yazılmış olan tez iki ana başlıktan oluşmaktadır.

Video sanatının tarihsel ve toplumsal kökenlerinin incelenmesinin hedeflenmiş olduğu birinci bölümde video sanatının gerçekleşmesini sağlayan öncülleri ve video sanatını oluşturan toplumsal ve kültürel dinamikler araştırılmıştır. Öncüller teknik ve sanatsal açıdan incelenmiş, video sanatını daha tarihsel bir dizgeye yerleştirecek olan olaylar ve insanlar konu edilmiştir. Walter Benjamin'in teknolojik gelişme ve sanatın yeniden üretilebilir olduğu bir döneme ait düşünceleri üzerinden hareket edilerek, sanat eserinin nasıl bir dönüşüm geçirmiş olduğu anlaşılmaya çalışılmıştır. Teknolojik gelişmenin sanata etkisini, salt teknik farklılaşma olarak okumak oldukça eksik bir okuma olacaktır. Biçimsel dönüşüm, sanatsal içeriğe olduğu kadar algılama biçimlerine de etki etmiş, sanat eserinin ait olduğu bağlamın farklılaşmasına neden olmuştur. Benjamin'in düşünceleri üzerinden sanat eserinin hakikati ve tarihsel bağlamla kurduğu ilişki anlaşılmaya çalışılmıştır.

Birinci bölümde Video Sanatının Öncülleri adlı alt başlık modernist-avangart hareketleri konu edinmektedir. Bu bağlamda Alman Ekspresyonizmi, Dada ve Gerçeküstücülüğün video sanatının tarihsel ve toplumsal kökenlerine sağlamış olduğu katkı araştırılmıştır. Kitle kültürü, tüketim toplumu ve postmodernizm ile ilişkilendirilmeye çalışılan süreç, tarihsel avangart hareketler ile ayrışması ve ortak noktalar kurması yönünde süreklilik göstermektedir. Fakat asıl çıkış noktası Dışavurumcu Alman Sinemasıdır. Dışavurumcu Alman Sineması ve aynı tarihlerde

gelişme gösteren Sovyet Sineması kameranın çeşitli şekillerde kullanımının nasıl bir etki yarattığına dair önemlidir. Başlangıç dönemi için ikinci alt başlık olan Dışavurumcu Alman Sineması ve Sovyet Sineması adlı bölümde başat örnekleriyle incelenmiştir. Üçüncü alt başlık Televizyonun Kullanılması ve İlk Video Sanatı Örnekleri, fotoğraf karesinin hareketli görüntüye dönüşüp sinema perdesinde izleyiciyle buluşmasından sonraki süreçten bağımsız ekrandan yansıyan ışıklı görüntünün (televizyon) ve kameranın bulunduğu dönemi anlatmaktadır. Televizyonun hızla ilerlemesi ve kameranın yaygınlaşması sanatçıların bu yeni teknolojik aletleri kullanmalarını ve sanat alanına dahil etmelerini sağlamıştır. Öncelikle kamerayı ve televizyon ekranını sanat alanına Nam June Paik, Wolf Vostell, Joseph Beuys vb. sanatçılar dahil etmiş ve etkin bir şekilde çalışmalarında kullanmışlardır. 1970'lerden sonra iletişim ağlarının yönlendiriciliğiyle postmodern sanat ortamında yerini alan video art, günümüzde dijital art, media art, code art vb. yeni sanatsal başlıklarla iç içe etkileşimine devam etmektedir.

Teknik bir materyal olarak video makinesinin sanat alanında kendini var etmesinin konu edildiği ikinci bölümde, öncelikle teknik açıdan video aletinin ne olduğu açıklanıp, daha sonrasında sanat nesnesi olarak video sanatı içindeki yeri anlatılmıştır. Bu süreçte kurumların sanata olan desteği, video sanatının gelişmesi ve yaygınlık kazanması için önemli olduğundan inceleme altına alınmıştır. Bütün bu oluşturulan bilgi ışığında okuyucunun izleyici olarak gerçekleştireceği etkinliğini pratiğe dökme aşamasında yönlendirme için Haluk Akakçe, Garry Hill ve Hakan Akçura'nın sanatsal üretimi incelenmiştir. Bu üç sanatçının çalışmalarıyla metin olarak karşılaşan izleyici asıllarıyla birebir olarak da İstanbul Modern Sanatlar Müzesi'nde ve internet ortamında karşılaşabilir. Çok daha genişletilmiş tarihsel bir bilgi EK 1 Kronolojik Tarihlendirme'de görülebilir. EK 2 Dışavurumcu Alman Sineması adlı tablo ile daha spesifik bir dönem açıklanmıştır.

Özetle üretiminde bulunduğum bir alan olarak video sanatı gerçeğini araştırarak kendi çalışmalarımın da daha doğru ve daha yalınlaştırılmış bir çizgide olması hedeflenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

Video Sanatının Tarihsel ve Toplumsal Kökenleri

1. 1. Video Sanatının Öncülleri

“Aklıma, Tate Müzesi’nin salonlarından birinde durduğumuz bir gün geldi. Alison hafifçe bana dayanmıştı, elimi tutmuş, o şekerini emen çocuksu haliyle Renoir’in bir tablosuna bakıyordu. Ansızın, oradayken bile tek vücut, tek kişi olduğumuz hissine kapıldım; o bir kaybolacak olsa ben de diğer yarımı kaybetmiş gibi olacaktım. Ölüme benzer korkunç bir duyguydu, oysa bir şeylere benden daha az kafa yoran ve kendiyle daha az meşgul biri bunu basitçe aşk olarak yorumlardı. Bense bunun şehvet olduğunu düşünüyordum. Onu doğrucu eve götürüp, elbiselerini yırtarcasına çıkardım üzerinden.”¹

Toplumsala ait her kategorinin hem tarihi ile hem de kendi içinde yaşadığı dönemle ele alınması gerektiğinden, video sanatı da bu bağlam içerisinde değerlendirilmelidir. Bir yandan onun kendi tarihsel kökenleri ortaya çıkartılmalı, diğer taraftan ise ortaya çıktığı koşulların sosyal, kültürel, politik boyutları ele alınmalıdır. Bu çerçevede video sanatı tarihsel olarak modernist - avantgard hareketler ile bağlantılı öte yandan ise kitle kültürü, tüketim toplumu ve postmodernizm ile ilişkilidir. Böylesi bir yaklaşım bize, video sanatı ile ilgili temel bazı ikili karşıtlıklar sunar; modernizm / postmodernizm, yüksek sanat / popüler sanat vb. gibi. Bu yüzden öncelikle bakılması gereken nokta video sanatının önceli olan tarihsel avantgard hareketlerden nerede ayrıştığı ve ne gibi ortak noktaları olduğu konusudur.

¹ John Robert Fowles, **Büyücü**, İngilizceden çeviren: Meram Arvas, Birinci Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006, 31 s.

Peter Bürger, “*Avangart Kuramı*” adlı kitabında avangartı “burjuva toplumunda sanatın konumunun bir özeleştirisi” olarak değerlendirmektedir. Burada kasıt sanatın toplum içindeki özerkliğinin (herhangi bir toplumsal amaç taşımaması anlamında) eleştirilmesi ve sanat ile hayat pratiğini birleştirme çabası yönünde bir dürtüyü dile getirmesidir. Bu süreç temel olarak Alman Ekspresyonizmi ile başlamakta ancak asıl mahiyetine Dadaizm ve Gerçeküstücülük gibi akımlarla ulaşmaktadır. Avangart yaklaşımın temel hedefi, gittikçe hayattan kopan bir sanat pratiğini ve sanat kurumunu olumsuzlamasında aranmalıdır. Ancak bu olumsuzlama, sanatın mevcut hayata sahip çıkması noktasında değil, aksine yeni bir hayat bağlantısı noktasında ele alınmalıdır. “*Avangardistlerin farkı, temelini sanatta bulan yeni bir hayat pratiği örgütlenme çabalarıdır.*”².

Birinci Dünya Savaşı’nın sıkıntıları aydınlar dünyasında sınırsız bir saçmalık duygusunun ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu durum, Dada akımının yıkıcı



Şekil 1 1917 tarihli fotoğrafta dönemin önemli isimleri görülmektedir. Soldan sağa Hans Harp, Tristan Tzara ve Hans Richter.

etkisinde kendine bir çıkış noktası bulur. Peşi sıra incelenecek olan Gerçeküstücülük akımı ile birlikte Dadacılar on yıldan kısa bir sürede kendilerini gerçekleştirmişler ve yirminci yüzyılın en merak uyandıran ve tartışmalı sanat akımları olarak algılanmışlardır. Sanat tarihsel dizgede, öncesinde yaşanan dönemlerin daha ötesine varmalarını sağlayan avangart tutumları bu iki akımın sonraki dönemleri etkilemedeki varlığını oluşturmaktadır. Akıma adını veren kelime ilk olarak Hugo

Ball’ın İsviçre’de kendi gibi yalnızca bağımsızlıklarının tadına varmanın dışında, aynı zamanda onu kanıtlamak da isteyecek birkaç gencin bulunabileceğine inanmasıyla kurduğu Cabaret Voltaire’de oluşturulmuştur. Sanat kabaresi kurmak

² Peter Bürger, **Avangart Kuramı**, çeviren: Erol Özbek, 1. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, 105 s.

isteyen Hugo Ball, sanat çevresinde elde ettiği tablo, desen, gravürler ve Zürih basının yardımlarıyla barış yanlılarının, casusların, devrimcilerin yaşadığı kentte aykırı gösterilerin yapılabildiği mekanı merkez haline getirmiştir. Bu sanat merkezinde yapılanların aykırılığını vurgulamak için Ball'ın kendi sözlerinden alıntılarsak o dönemdeki diğer sanatçılarla da karşılaşmış olacağız;

“...sonunda 5 Şubat'ta bir kabaremiz oldu. Bayan Hennings ve Bayan Lecomte, Fransızca ve Danca şarkılar söylediler. Bay Tristan Tzara, Rumence yazdığı şiirlerini okudu. Bir balalayka orkestrası Rus



Şekil 2 Cabaret Voltaire'in mermerden yapılmış olan tabelası: “Bu evde 5 Şubat 1916'da Cabaret Voltaire ve Dadaizm kurulmuştur.”

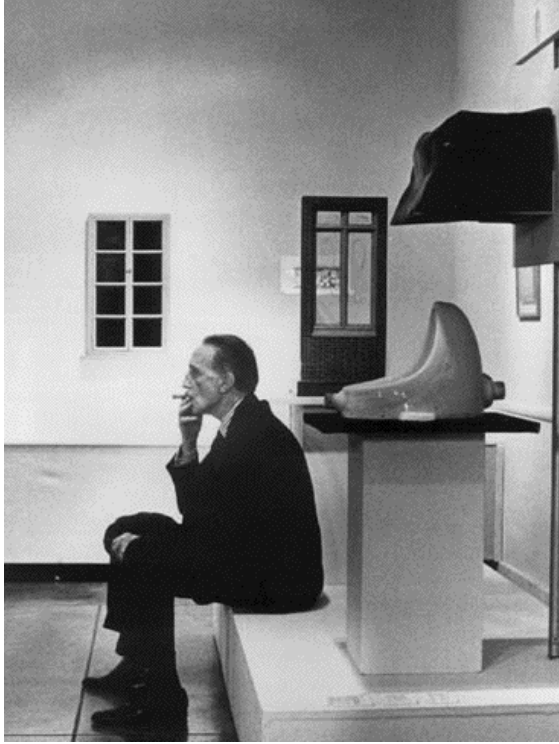
dansları ve halk şarkıları çaldı. Büyük destek ve sevgilerini gördüğüm Bay Slodki kabarenin afişini bastı. Bay Arp ise bana özgü yapıtlar, Picasso'nun birkaç ofortunu, dostları O. van Rees ile Artur Segal'in tablolarını verdi. Yine büyük desteğini gördüğüm Bay Tristan Tzara, Marcel Janco ve Max Oppenheimer da birçok kez sahneye çıktılar. Önce bir rus gecesi, ardından da bir Fransız gecesi düzenledik (Fransız gecesinde Apollinaire, Max Jacob, André Salmon, Jarry,

Laforgue ve Rimbaud'dan şiirler okundu). 26 Şubat'ta Berlin'den

Richard Huelsenbeck geldi ve 30 Mart'ta iki nefis zenci şarkısı çaldık (davul eşliğinde tabii: bonn boon bonn bonn drabatja mogere, drabatja mo bonnooooooooooooooooooooo). Bay Laban da bu gösteriyi izledi ve hayran oldu. Bay Tristan Tzara'nın girişimiyle, Bay Huelsenbeck, Bay Janco ve Bay Tzara (Zürih'te ve dünyada ilk kez) Bay Henri Barzun ile Bay Fernand Divoire'in eşanlı (simultane)

dizelerini ve yine kendilerinin oluşturduğu eşanlı bir şiiri yorumladılar.”³.

Ball’ın tanımlamasıyla; “savaşın ve vatanların ötesinde başka idealleri yaşayan bağımsız insanların var olduğunu anımsatma amacındaki kabare”de bir araya gelen sanatçılar, Dada adını taşıyan bir dergi çıkardılar ve sayısız eylemin öncüleri oldular. Tartışmalı bir şekilde bir çok anlamı taşıyan ismiyle Dada daha çok bir akım olarak değil de bir sanatsal hareket olarak kendini göstermiştir. Ancak 1921 Mayıs’ında Max Ernst’in sergisine tepki olarak Gleizes’in ve Altın Kesim kübistlerinin gruptan ayrılmaları, aynı yılın yaz döneminde düzenlenen “Dada Açık Havada” sergisinde çatallaşmaların baş göstermesi, 1922 yılındaki Dada Sergisi’ne Picabia ve Duchamp’ın eser göndermemeleri, düzenlenen happeninglerin bıkkınlık vermeye başlaması ile bir çok avangart akım gibi kısa sürede kendini imha etmiştir. 1922’de



Şekil 3 Marcel Duchamp, 1917’de sergilemiş olduğu hazır yapım nesne “Fauntain” (Çeşme) adlı eserinin önünde görülmektedir.

Weimar’daki Bauhaus’ta Richter, Arp ve Tzara, akıma ağıt niteliğinde bir söylev okurlar. Bu ağıdı Schwitters, çıkardığı *Merz* adlı dergide yayımlamıştır.

Söz konusu savaş sonrası toplum içerisinde mevcut sanatı olumsuzlamanın üç yüzü vardır, sanatçı, sanat yapıtı (eser) ve sanat kurumunun olumsuzlanması. Bu bağlam içerisinde en uç noktayı bir örnek olarak Marcel Duchamp oluşturur. 1917 tarihli bir hazır nesne olarak “*Fauntain*” (Çeşme), sanat yapıtının biricikliği, sanatçı,

sergilenebilme olanakları v.b. kategorileri sorgular. Artık bir yapıtın yaratıcısı olarak sanatçının imzasının bir önem taşıyıp taşımadığı tartışılır hale gelir. Hazır nesne

³ Hugo Ball, **Cabaret Voltaire, Modernizmin Serüveni**, çeviren: Mehmet Rifat, 5. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Ocak 2002, 321 s.

olarak pisuarın “Çeşme” adıyla ve “R. Mutt” imzasıyla sergilenmesiyle üretimi, sanat eseri olarak değil, alımlayıcının tepkisine de bağlı bir tür gösteri olarak ele almak gerekmektedir. Ancak gösterinin eleştirisinin gücü, sanat kurumu bu gösteriyi ve hazır üretim nesneyi bir sanat yapıtı olarak damgaladığında sona erer. Bu sebeple daha sonrasında yapılan benzeri çalışmalar aynı kavramsal kategoriler çerçevesinde düşünülemez.

Ancak avangart - modernist hareketlerin tarihsel bir döneme ait olmalarının sebebi sadece kendi içsel süreçlerinde ele alınamaz, daha genel bir toplumsal sürecin parçasıdır aynı zamanda. Bu, İkinci Dünya Savaşı sonrasında yeni yapılanmasının getirdiği bir dönemle karakterize olur ve sistemin merkezi Avrupa’dan ABD’ye doğru kayar.

“Ancak, başka yerlerde (en başta Paris’te) süregitmekte olan modernizmden farklılaşabilmek için, “yaşayabilir bir modern estetiğin” Amerikan hammadesinden üretilmesi gerekiyordu. Amerika’ya özgü olan şeyler, Batı kültürünün özü olarak kutsanmalıydı. Bu da liberalizmin, Coca Cola’nın, Şevrolelerin, dayanıklı tüketim mallarıyla doldurulmuş bahçeli evlerin yanı sıra, soyut dışavurumculukla yapıldı. Guilbaut (s.200) şu sonuca varır : “Artık politik bakımdan ‘tarafsız’ bireyciler haline gelmiş olan [avangart sanatçılar], yapıtlarında daha sonra politikacılar tarafından özümsenecek, kullanılacak ve sistemin parçası haline getirilecek değerleri dile getirdiler; bunun sonucu sanatsal başkaldırının saldırgan bir liberal enerjiye dönüştürülmesi oldu.”⁴

Yukarıdaki genel çerçeveden bakıldığında ya sanatın sonu yaklaşımından söz edilmesi gerekecektir ya da sanatı farklı bağlamlar içerisinde yeniden tanımlamak gerekecektir. İkinci seçenek göz önüne alındığında, birinciye göre modernizm, artık sadece Avrupa - ABD eksenli bir süreç olarak değil, Marquez, Salman Rüşdü, Yılmaz Güney gibi sanatçılar çerçevesinde “Üçüncü Dünyayı”da içine katan bir

⁴ David Harvey, **Postmodernliğin Durumu - Kültürel Değişimin Kökenleri**, İngilizce’den çeviren: Sungur Savran, Birinci Basım, Metis Yayınları, İstanbul, Kasım 1997, 52 s.

süreç olarak ele alınabilir, diğer taraftan ise, teknolojideki gelişmelere paralel olarak sanatsal yaratımda yeni olanaklardan söz edilebilir. Bu gelişimler TV, video, internete kadar uzanan süreçte daha çok görsel imge üretimine ait görünmektedir.

Görsel imge üretiminde sanat dallarının ve onların kullandığı araçların ortak noktaları, her birinin diğerinden farkını ortaya koyduğu kendi estetikleri göz önüne alınmalıdır. Diğer taraftan ise daha geniş bir çerçevede ele alınan dönemde imgenin ve özellikle de görsel imgenin, kültürel bağlam içerisindeki dönüşümü ele alınmalıdır. Özellikle video sanatı düşünüldüğünde tüketim toplumu, reklam ve imaj kültürü bağlamları da değerlendirilecek olursa imgenin kültürel kavranış boyutu daha önemli bir hâle gelmektedir.



Şekil 4 Andy Warhol'un "Elvis Triple" adlı baskı resim çalışması 1963 tarihli olup sanatçının koleksiyonuna aittir.

Kitle iletişim araçlarının devreye girmesi, fotoğraftan bilgisayara kadar uzanan imgenin serüveninde radikal bir dönüşüme sebep olmuştur denilebilir. Daha da ötesi pek çok kuramcının değindiği gibi eğer imgenin kendisi bizzat günümüzün metasına dönüşmüş ise sanatın kendisini bundan kurtarabilmesi gittikçe zorlaşacaktır. Çünkü üretilen her bir imge, piyasa tarafından anında bir tüketim nesnesi hâline getirilebilmektedir ki bu; sanatın özerkliğini, hayatı

eleştirebilme ve olumsuzlayabilme dinamiklerini elinden almakta, aynı zamanda modern döneme özgü yüksek sanat kategorisine son vermektedir. Bu sürecin, sanatsal üretim sürecinde, popüler kültüre dayanılarak tersine çevrilmesi yönünde

Andy Warhol örneğinde görüldüğü gibi girişimler de söz konusu olmuştur. Diğer bir ifade ile sanatın varlık alanı artık yüksek kültür - yoz beğeni arasında değil, ama Kültür Endüstrisi (Adorno) ile buna direnen popüler kültürel pratikler arasında yer alacaktır. Bu noktada özellikle görsel sanatlar ve katılımın “daha demokratik” olduğu video, internet gibi ortamlar önem teşkil edecektir. Bu yaklaşım, kuşkusuz Benjamin’in sanata yaklaşımı ile yakından ilişkilidir, ancak basitçe video sanatı öncesi formlardan devralınarak bu ortama ve daha da ötesi bilgisayar, internet ortamına uyarlanamaz. Bundan dolayı imgenin de bir tarihselleştirilmesinin yapılması gerekmektedir.

Benjamin’in sanata yaklaşımı düşünüldüğünde sanatın tarihsel gelişiminin en kritik noktasını Rönesans değil, sanatın mekanik yolla çoğaltılabilirliği oluşturur. Bu bağlamda artık herhangi bir yapıt karşısında bireyin derin bir düşünce ile düşünebilmesi söz konusu değildir. Artık sanat yapıtının alımlanması kitleselleşmiştir. Bu Benjamin’e göre ileri ve demokratikleşme yönünde atılmış bir adımdır. Yeniden çoğaltım teknikleri sayesinde artık sanat yapıtına biricikliğini, ulaşılmazlığını, yakınlıkla duyulan onun uzaklığını veren “aura” ortadan kaybolmuştur. Benjamin’in yaklaşımının eleştirilmesi gereken önemli noktaları olmasına karşın (Örneğin Ortaçağ sanatında, dinsel özelliklerden dolayı alımlama bireysel değil kitleseldir. Resim sanatına uygulanabilecek bu yaklaşım kolayca edebiyat alanına uyarlanamaz, teknik gelişme mutlaka alanın demokratikleşmesini getirmeyebilir gibi) çok önemli açılımlar da sağlar. Artık kesin bir biçimde görsel imge, fotoğraf öncesi bağlam içerisinde düşünülememektedir.

Ancak kitle iletişim araçlarındaki gelişmeler ile sanat arasındaki ilişki farklı bir bağlam içerisinde yer alır. Kitle iletişim araçlarının gelişiminin tüm bir gündelik hayatı kuşatması, toplumsal yaşamdan siyasal alana, estetik deneyime kadar her yönde artan belirleyici etkisi göz önüne alınacak olursa bunun estetik imge üretiminde ve onun algılanma biçiminde köklü değişikliklere yol açacağı da ortadadır. Bu durum, belki de, fotoğrafın ortaya çıkışı ve etkilerinden daha önemli ve geniş bir bağlamda ele alınmalıdır. Fakat öncelikle fotoğrafın yeniden üretime

getirmiş olduğu açılımın tarihsel sürecinden bahsetmek, konunun ana hatlarını belirleme konusunda yardımcı olacaktır.

Ortaçağda Arap bilginleri tarafından bilinen “camera obscura” aracılığıyla nesnenin görüntüsü yüzey üzerine siluet olarak elde edilmiştir. Mercek sistemi ve ışığa karşı duyarlı malzeme ile birleşen camera obscura, fotoğraf makinesi olarak ilk ürünüyle yani ilk fotoğrafla 1826 yılında ortaya çıkmıştır. Nicephore Niepce’in



çektiğı ilk fotoğrafla birlikte (şekil 5) insanoğlu, yüzey üzerine bir nesnenin resmini yapmak için yepyeni bir teknolojiyle tanışmış ve bu yeni icat, tahta baskı tekniğinden beri bilinen çoğaltım teknolojisinin yeni bir örneğı olmuştur.

Şekil 5 “Teknik Görüntü” denilen kavramın ortaya çıkmasını sağlayan ilk fotoğraf 1826’da Joseph Nicéphore Niépce tarafından sekiz saatlik bir pozlamayla oluşturulmuştur.

Çizmek, boyamak, kazımak yerine fotoğrafla birlikte ilk kez optiğı kullanarak ışığa karşı duyarlı yüzey, çoğaltım malzemeleri olarak kullanılmıştır. Fotoğraf bir görüntü çoğaltma teknolojisi olarak XVII. yüzyılda ilk portre fotoğrafçıları tarafından bir silüet çıkarma aracı olarak ticarî kaygılarla çok hızlı bir şekilde yayılmıştır fakat sanat ortamına girişi şu şekilde gerçekleşmiştir;

“Fotoğrafın sanatın ortamına girmesi için August Sander ve Man Ray’i beklemesi gerekti. Onlar bu çoğaltım aracına estetik kaygılarla yaklaşarak onu sanatın ortamına soktular. Fotoğrafın durgun karelerinin hareketlendirilmesiyle ortaya çıkan yeni teknolojik buluş olan film de aynı süreci yaşadı. Film, çoğaltım teknolojisi

olarak sanatın ortamına Chaplin ve Eisenstein'in çalışmalarıyla girdi.”⁵



Şekil 6 Solda dönemin ünlü fotoğraf sanatçısı Man Ray ve yanında Dadaizmin en önemli isimlerinden şair, kuramcı Tristan Tzara.

İnsanoğlunun resmetmek için yüzeyi çizerek, boyayarak, kazıyarak kullanmış olduğu süreçte, tarihsel olarak yeni bir dönemin başlangıcı diye sınıflandırabileceğimiz fotoğrafla ışığa karşı duyarlı yüzeyler kullanılmaya başlanmıştır. Artık, yüzeyde resmetme geleneğinden farklı olarak nesnenin görüntüsü ışığa karşı duyarlı kartlar üzerine mercekler yardımıyla kaydedilmiştir. İlk olarak teknik anlamda

üretilen daha sonra sanatsal üretim için kullanılan fotoğrafın durgun kareleri hareketlendirilmiş ve daha büyük bir yüzey olan beyaz perde kullanılarak film (sinema sanatı) fotoğraf sanatıyla aynı şekilde gerçekliği yönlendirme konusunda sanatçılara yeni olanaklar sunmuştur. Fotoğrafın bulunuşu ile özellikle tarihi kanıt olarak imgenin gücü ele alınacak olursa, Peter Burke'nin *Tarihin Görgü Tanıkları* adlı kitabının giriş yazısında örneklendirdiği gibi “*Altamira ya da Lascaux mağara resimlerinin tanıklığı olmasa, tarihöncesi Avrupa hakkında yazmak gerçekten çok güç olabilirdi, eski Mısır tarihi ise mezar resimlerinin tanıklığı olmasaydı, şimdikiyle kıyaslanamayacak ölçüde fakir olurdu.*”⁶ Bu sadece sanat tarihini değil, aynı zamanda insanlık tarihini yeniden inceleme olanağını da beraberinde getirmektedir. Söz konusu olanaklar dâhilinde gerçekliğin incelenmesi adına görüntünün üretimi ve çoğaltılarak yayılması açısından fotoğraf ve film birbirlerine yakın zamanlarda bulunmuş, paralelliği olan tekniklerdir.

⁵ Prof. Dr. Levend Kılıç, **Elektronik Görüntü ve Video Sanatı**, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, Yıllık 1999, “Mahmut Tali Öngören’e Armağan”, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, Ankara, 1999, 208 s.

⁶ Peter Burke, **Afişten Heykele, Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları**, çeviren: Zeynep Yelçe, 1. Basım, Kitap Yayınevi, İstanbul, Nisan 2003, 9 s.

1. 2. Dışavurumcu Alman Sineması ve Sovyet Sineması

“1920’li yıllar boyunca sinema Amerika’da hızla endüstrileşirken, Avrupa’da sinema, aynı zamanda sanat olarak görülen bir işti (business). Yönetmenler genellikle Amerikalı meslektaşlarının tersine, yalnızca aynı mekanlarda yaşadıkları için değil, sinema o dönemde kendini yerleştirmiş olan avantgarde harekete cazip geldiği için de tanınan ressamalar, müzisyenler ve oyun yazarlarıyla yakın bir işbirliği içinde çalışıyordu.

Londra’da sinema sanatını geliştirmek için 1925 yılında Film Society kuruldu. Fransa’da Louis Delluc, ilk önemli sinema estetiği kuramcısı oldu ve Abel Gance, Jean Epstein, Germaine Dulac, René Clair, Louis Buñuel gibi sinemacılar ile Salvador Dali, Man Ray ile Marcel Duchamp, ticari sinemanın küçük bir değer ürettiği dönemde, sanat olarak sinemanın örneklerini verdiler. Almanya’da UFA bilinçli olarak Alman sinemasının estetik standartlarını yükseltmeye girişti. Sonuç, sinema tarihindeki önemli yetenek patlamalarından biriydi: Alman Dışavurumculuğu.”⁷

⁷ James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı Sinema, Medya ve Mültimedya Dünyası**, İngilizce aslından çeviren: Ertan Yılmaz, Birinci Baskı, 2002, Oğlak Bilimsel Kitaplar, İstanbul.



Şekil 7 Yönetmen Robert Wiene, Das Kabinett des Dr. Caligari (Doktor Kaligari'nin Muayenehanesi), 1919.

Şekil 7’de Alman Dışavurumculuğunun ilk örneği olan *Das Kabinett des Dr. Caligari (Doktor Kaligari’nin Muayenehanesi)* adlı filminden sahneler görülmektedir. Yönetmenliğini Robert Wiene’nin yapmış olduğu film 1919 yılında gösterime girmiştir. Aynı zamanda film, Almanya’nın dışında ilk kez sinema piyasasına çıkan film olmuştur. Sonrasında “*Nosferatu*”, “*The Golem*”, “*Metropolis*” ve bir çok siyah beyaz sessiz sinema klasiğinin Almanya’nın dışındaki sinemalarda gösterime girmesine yardımcı olmuştur. Bu çeşit film yapım tekniği Van Gogh’un ve Edward Munch’un (özellikle “*Çılgılık*” adlı litografisi) çalışmalarından ve yanı sıra Sigmund Freud’un yazılarından oldukça etkilenecek gelişme göstermiştir. Alman dışavurumcu filmlerinde zamanın saçmalık duygusunun etkisiyle özellikle biçimsel olarak “yön şaşırtan köşegenler” kullanılmıştır. Bu biçimsel kullanım *Doktor Kaligari’nin Muayenehanesi* filminde Kaligari’nin cinnetinin dışarı sızmasını sağlamaktadır. Üstelik bir çok film gibi I. Dünya Savaşı sonrasındaki Almanya’dan derin bir sosyal eleştiriye sahiptir. Bunun başlıca nedeni dönemde Almanya’da film yapımcılarının hükümetin baskılarına maruz kalmalarından kaynaklanmaktadır. Filmlerin çekilme nedenini oluşturan siyasi baskı bilakis karakterlerin çıldırmalarında simgeleştirilmiştir.

Şekil 8 Robert Wiene, Doktor Caligari'nin Muayenehanesi, 1919, film afişleri. Dışavurumcu Alman sineması, yazınsal kaynakları değil de kendi ulusal gerçeklerini anlatmaktadır. Filmlerin çoğunda otoritenin baskısı ortaya serilmektedir.



Diğer bir önemli yönetmen olan Fritz Lang'ın *Metropolis* 1927 filminde de aynı etkiler görülmektedir. Yönetmenlik kariyerine *Dr. Mabuse, der Spieler* (Kumarbaz Dr. Mabuse) 1922 ile başlangıç yapmış olan Lang, *Metropolis* adlı filminin “orijinalinin” 1927’ye kadar gösterime girmesine izin vermemiştir. Şimdiye kadar yapılmış olan en pahalı filmlerden biri olan *Metropolis*, sinema eleştirmenlerine göre eğer günümüzde çekilmiş olsaydı 200 milyon dolar harcanması gerekirdi. Film ilk yayın iznini alma konusunda başarısızlığa uğramıştır. Yüksek maliyetinden dolayı film şirketi iflasın eşiğine gelmiş ve sonradan sadece bir tamamlanmamış negatif üzerinden çeşitli yeniden üretimleri gerçekleştirilmiştir.

Lang'ın orijinal üretimi 210 dakikalık olarak çekilmiştir. Pazarlama ve gösterim konusunda başarısızlıklarla gerçekleşen başlangıç sürecinde film, 159 dakika olarak kısaltılmıştır. Bu süreci takip eden yıllarda piyasadaki dolaşımı için film, 90 dakikalık olarak ayarlanmıştır. 1990'ların ortalarında The Munich Film Archive tarafından film unutulmuş olan sahneleri de dahil edilerek 149 dakikalık şekilde sunulmuştur. Film 2001'de Berlin Film Festivali'nde Lang'ın orijinal anlatımına en yakın şekilde seçilmiş karelerle restore edilmiş halde izleyiciyle buluşmuştur.



Şekil 9 Fritz Lang, Metropolis filminden bir kare, 1927.

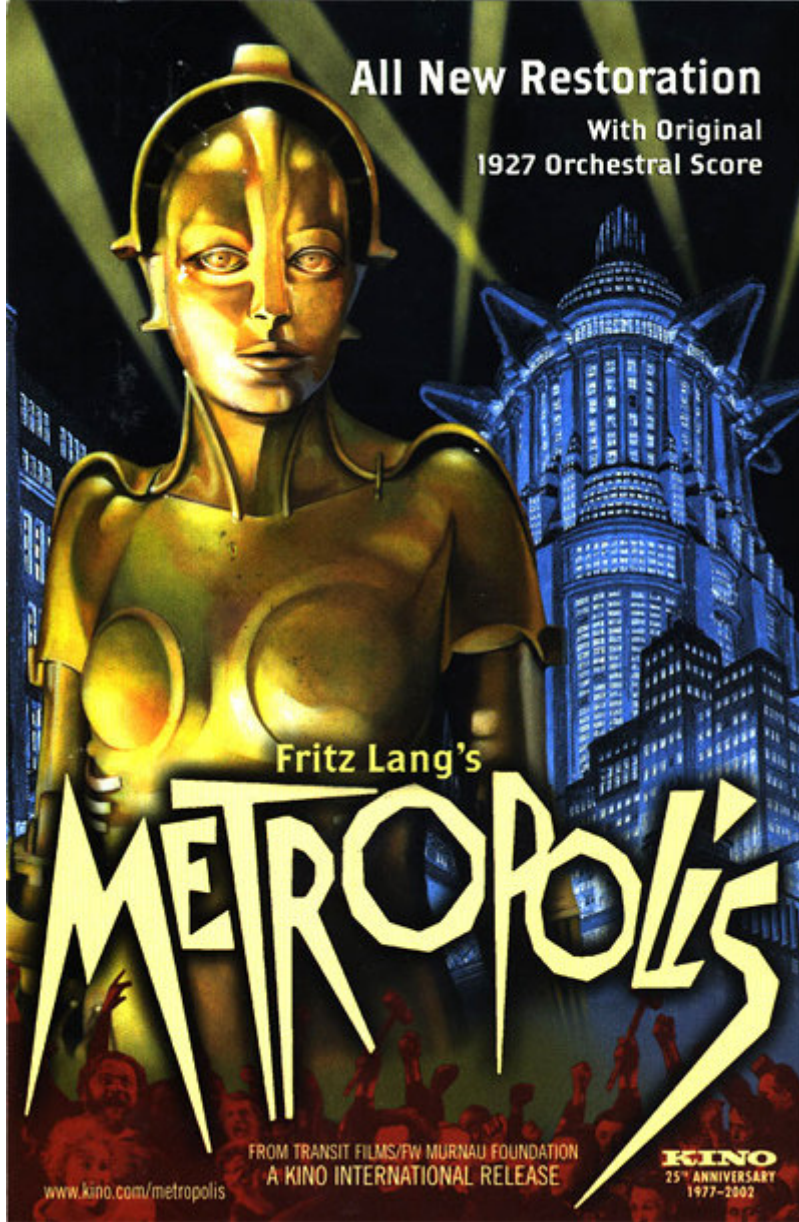


Şekil 10 Filmin 1970'lerdeki bir başka versiyonundan bir kare. Sessiz ve siyah beyaz Metropolis filmi, Stuart Oderman tarafından caz piyano partiyonları yazılmış şekilde düzenlenerek gösterime girmiştir. Griggs-Moviedrome şirketi tarafından kurgusu yapılan film sonrasında Amerikan video formatı olan VHS kaydı haliyle piyasaya sürülmüştür. Oderman'ın müziği filme diğer versiyonlarından farklı bir biçimde görece olarak daha durgun bir aura katmaktadır.



Sinemanın ilk yıllarındaki bilimkurgu filmleri o dönemde imkansız görünen uzay yolculuğu konusuna yoğunlaşmıştır. Henüz atom bombası icat edilmediği için, ellilerde bilimkurgunun temel taşlarından olacak olan “dünyanın nükleer felakete uğraması” teması henüz gelişmemiştir. Şekil 11’de Fritz Lang’ın 1927 yılında çektiği bilimkurgu klasiği *Metropolis*’in orijinal afişi görülmektedir. Bu afiş aynı zamanda dönemin grafik tasarım anlayışını da gözler önüne sermekle birlikte koleksiyoncuların en çok aradığı afişlerdendir.

Şekil 11 Metropolis filminin afişi, 1927.



Şekil 12 Fritz Lang, Metropolis, filmin afişi, 2005.

Şekil 12’de Fritz Lang’ın Metropolis adlı filminin 1927’deki orkestrasyonu ile birlikte yeniden restore edilmiş halinin afişi görülmektedir.

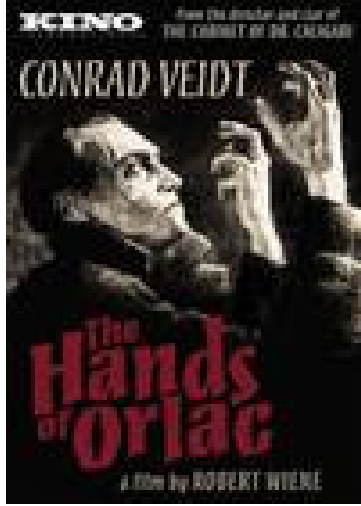


Şekil 13 Kumarbaz Dr. Mabuse, 1922.

Yönetmenin ilk filmi olan *Kumarbaz Dr. Mabuse* adlı 1922 tarihli filmde kalabalıkları telkin yoluyla hipnotize edip yönlendirmeye vurgu yapılmaktadır. Thea

von Harbou'nun Norbert

Jacques'in romanından uyarlayarak senaryosunu yazdığı film, Alman Dışavurumculuğunun önemli örneklerindendir. Sessiz Alman sineması, sonrakilere de ilham kaynağı olacak başat örnekler vermiştir. Robert Wiene, Fransız bilimkurgu yazarı Maurice Renard'ın bir romanından yola çıkarak, 1924 tarihli "Orlac Hende" (Orlac'ın Elleri) filminde bir kazada ellerini kaybeden ve bir organ nakli sonucunda bir katilin ellerini kullanarak, cinayetler işleyen bir piyanisti anlatır.



Şekil 14 Orlac'ın Elleri filminin afişi.



Şekil 15 Robert Wiene'in yönetmenliğini yapmış olduğu Orlac'ın Elleri adlı filminden bir kare, 1924.

Wiene'in 1919'daki Doktor Kaligari'nin Muayenehanesi adlı filminden hemen sonra yönetmiş olduğu Orlac'ın Elleri adlı filmde unutulmaz kompozisyonlarla sinema tarihinin ilk dönemlerine imzasını atmıştır.

Friedrich Wilhelm Murnau, Bram Stoker'ın Dracula romanından esinlenerek, "Nosferatu, eine Symphonie des Grauens" (Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi) adlı filmle 1922'de bir vampir klasiğine imza atmıştır.



Şekil 16 Friedrich Wilhelm Murnau'nun Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi adlı filminden bir kare, 1922.

Sesli sinemaya geçildiğinde ilk sapık portresini, halkın kötülüğe karşı dayanışmasını vurgulayan "M, Eine Stadt Such Eine Mörder" (M-Bir Kent ve Bir Cinayet) filmiyle 1931'de Fritz Lang vermiştir. Alman Dışavurumcularının etkisiyle korkunun, gerilimin ve dehşetin endüstrileşmesi, 1930'lardan başlayarak Hollywood sinemasında artık kendini hissettirmeye başlamıştır. Hollywood, korkuyu tüketen bir yol izleyerek korkuyu popülerleştirmiş ve saygınlığını yitirmesine neden olmuştur. Sessiz sinema dönemindeyse korku, usta ve yaratıcı yönetmenlerin elinde önemli başyapıtlara dönüşmüştür. Fransa'da Abel Gance, Jean Epstein, Dışavurumculuğun tüm Alman temsilcileri Murnau, Lang, Wiene, Wegener, Lupu-Pick korku sinemasına katkıda bulunmuşlardır. İsveç sineması bir yazın uyarlamasıyla katılmıştır oluşuma; Nobel Edebiyat Ödülü sahibi Selma Lagerlof'un romanından alınan Victor Sjöström'un çektiği, "Körkarlen" (Hayalet Arabası) filmi ile 1921 ilk örneğini vermiştir. Danimarka, Benjamin Christensen'in yönettiği "Haxan" (Cadı) adlı filmle 1922'de Alman Dışavurumcularından etkilenerek ilk sinema filmi örneğini piyasaya sürmüştür. Sessiz dönemde Amerikan sinemasında korku

endüstrisinin ilk adımlarının atılmasını sağlayan etken, usta bir karakter oyuncusu olan Lon Chaney Sr.'in hüneri olmuştur. Lon Chaney Sr., hepsi Universal yapımlarında olmak üzere 106 yapımda önemli karakter rolü üstlenmiştir. Wallace Worsley'in yönettiği *The Hunchback of Notre Dame (Notre Dame'in Kamburu)* filminde Qiasimodo (1923); Rupert Julian'ın yönettiği *The Phantom of the Opera (Operadaki Hayalet)* filminde Eric The Phantom (1925); Roland West'in yönettiği *The Monster (Canavar)* filminde Dr. Ziska (1925); Tod Browning'in *London After Midnight (Geceyarısı Sonrası Londra)* filminde (1927) yapay bir vampiri canlandırmıştır. Sanatçının kurduğu oyun geleneğini Boris Karloff, Bela Lugosi ve İngiltere'de Christopher Lee ileri noktalara taşımışlardır. Bu yüzden sadece Alman Dışavurumcu Sinemasında yönetmenlerden bahsedebilmekteyiz. Aynı durum diğer ülkeler için etkilenme ve oyuncularının gücü ile gerçekleşmiştir.

Sinemaya metafizik, toplumsal, sosyolojik ve siyasal korkuyu Dışavurumcu Alman sineması getirmiştir. Almanya'dan Amerika'ya göçenlerle de ilk sesli Amerikan korku sineması Hollywood'u etkilemeye başlamıştır. Alman Sessiz Sineması, kentsoylu ideallerin bolca savunulduğu öte yandan çökmüş olan devlet otoritesinin yansıması olarak da derin bir kin, hesaplaşma ve yargılanma gereksinimi olarak yorumlanabilir. Albert Neuss ve Otto Ripert'in 1916 tarihli, altı bölümlük "*Homunculus*"u yapay dölleme ürünü olan bir üstün insanın öyküsünü anlatmaktadır. Yalnız, kin ve nefret dolu, büyük bir ülkenin diktatörü olduktan sonra bir dünya savaşı başlatan sonrasında da bir şimşeğin çarpması sonucu ölen Homunculus, geleceği görürcesine büyük ölçüde Nazizmi ve Adolf Hitler'i çağrıştırmaktadır.

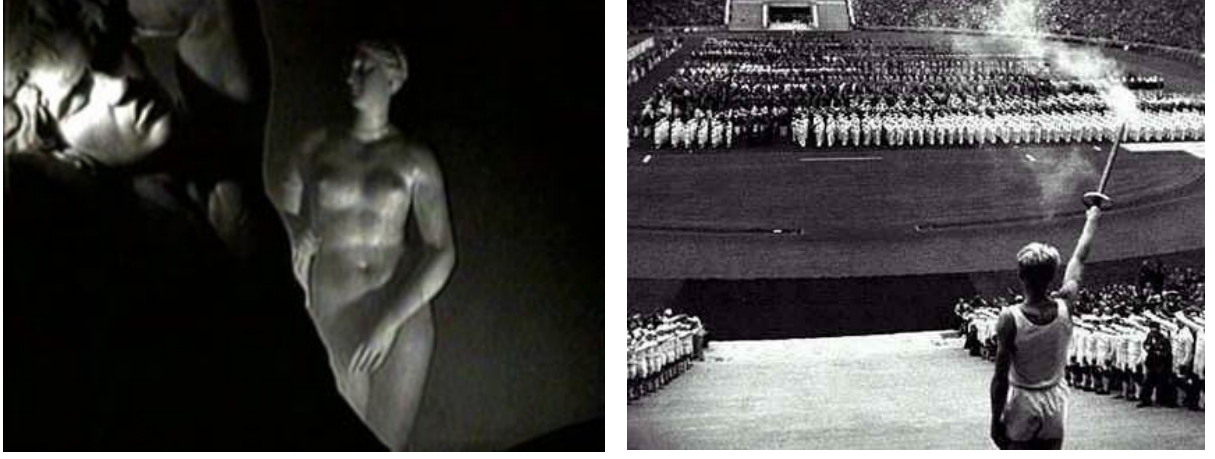
Alman Dışavurumcu Sinema'nın gelişme gösterdiği dönemlerde Nazizm propagandası çekilen siyah beyaz filmler de çokça kendini göstermektedir. Devlet politikasını güçlendirmek ve böylece kitleleri etkilemek amacıyla çekilen filmler Alman idealizminin kurallarını pekiştirmekteydi. Şekil 17'de Adolf Hitler ve yandaşları Berlin Olimpiyat Oyunları'nı izlemektedirler. Dönemin nadir kadın yönetmenlerinden Leni Riefenstahl kameranın hemen altında kayıt yapmaya çalışırken görülmektedir.



Şekil 17 1936 tarihli fotoğrafta en sağda kameranın hemen altında Leni Riefenstahl Olympia adlı filmin çekimlerinde ve en solda Adolf Hitler görülmektedir.

“1936 Berlin Olimpiyatları Nazi idaresinin kitle mitingleri şeklindeki politik gösterilerini uluslar arası izleyiciye sunması için büyük bir olanak yaratmıştır. Olimpik geleneğin sözde-Helen yaşam felsefesiyle gerçekleştirilen fiziksel mükemmellik yarışı olan bu oyunlar, Nazi mitolojisinin popüler spor kültürüne aktarılmasında ideal bir araç olmuştur. Leni Riefenstahl bu gösteriyi sinema filmine çekmekle görevlendirilmiş ve sonuçta ortaya çıkan Olympia filmi, Nazilerin fiziksel güzellik ve güç idolünün kanıtı olarak Fest der Völker (Ulusların Festivali) ve Fest der Schönheit (Güzelliğin Festivali) adıyla iki bölüm halinde gösterilmiştir. Tıpkı İradenin Zaferi gibi bu film de nesnel bir belgesel değildir. Filmde spor oyunlarının gösteriminde önce Olimpik ruhun antik Yunan’daki kökenlerini temsil eden bir giriş bölümü kullanılmıştır. Arkaik bir manzarada klasik heykeller şeklinde ortaya çıkan çıplak kadın ve erkek “Yunan” atletler, zaman ve mekanda gizemli bir yolculuk yaparak Olimpik ateşi antik Yunan dağlarından Berlin stadyumuna taşımaktadırlar. Bu, Ari ırkın Batı’ya dayanan kökeninin ve üstünlüğünün ifadesidir. Şimdiki zamanı (günlük modern yaşamın düzensiz ve sıradan akışını), uzak geçmiş hayallerinin ve

kahramanlara özgü gelecek imalarının arkasına saklayarak tarihi mitleştirmesi Nasyonal Sosyalizmin tipik bir özelliği olmuştur.”⁸



Şekil 18 Leni Riefenstahl'ın Olympia adlı filminden kareler.

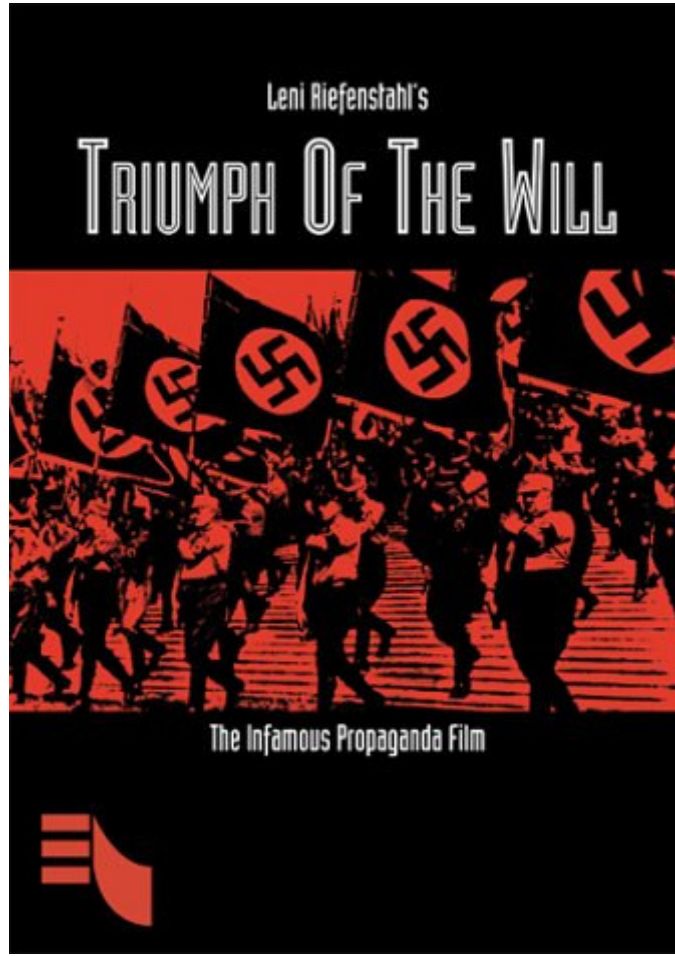


Solda Olympia adlı filmin afişi görülmektedir.

⁸ Toby Clark, **20. Yüzyılda Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**, İngilizceden çeviren: Esin Hoşsucu, Birinci basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, 238 s.



Şekil 19 Leni Riefenstahl, Triumph des Willens (İradenin Zaferi), 114 dakika, film kareleri, 1934. Almanya’da ilk gösterim tarihi 28 Mart 1935 olan filmin eğitim amaçlı sunumlar dışında, savaş sonrasında çıkartılan “Nazilerden Arındırma Kanunları”ndan dolayı gösterimi yasaklanmıştır. Kurgulanarak 114 dakikalık bir film haline getirilen görüntüler toplam çekimlerin sadece %3’ünü oluşturmaktadır. Sanatsal yönü göz ardı edilip içerdiği mesaja ve kaba propagandaya bakıldığında filme yapılan eleştirilerin bir benzeri de David Wark Griffith’in 1915 tarihli başeseri The Birth of a Nation (Bir Ulusun Doğuşu) filmi için yapılmıştır. Söz konusu filmde Griffith, ülkeyi (ABD) ırkçı ve bağınaz Ku Klux Klan örgütünün birleştirebileceği gibi nefret uyandıran bir politik mesaj vermiştir.



Şekil 20 İradenin Zaferi adlı filmin afişi. ABD'de “Triumph of the Will” adı ile gösterilmiştir. Almanya Nazi Partisi'nin (NSDAP) 1934 tarihinde Nuremberg şehrinde yaptığı VI. Kongresini belgelemek üzere yaptırılmış bir propaganda filmidir. Film, aktris ve fotoğrafçı Leni Riefenstahl'a (1902 -2003) bizzat Adolf Hitler tarafından ısmarlanmıştır, hatta filmin adını da Hitler koymuştur. Yapım aşamasında Nazi Partisi'nden büyük mali ve teknik destek alan Riefenstahl yeni Nazi devletini yücelten ve görkemini vurgulayan epik ölçekte bir film ortaya çıkarmıştır. Riefenstahl, emrine verilen NSDAP teşkilatına ışık kuleleri, kamera rayları, yeni köprüler vb gibi istediği pahalı teknik değişiklikleri anında yaptırtabiliyordu. Film 1934 için yenilikçi sayılabilecek kamera kaydırmaları, çarpıcı kompozisyonlar, havadan çekimler, telefoto lensler kullanılarak çekilmiştir. Bilerek yapılmış perspektif çarpıtmaları, tempolu bir kurgu, yerli yerinde kullanılan etkileyici müzik ve bütün bunlara ilaveten Riefenstahl'ın mesleki hırsı ve faşizme olan coşkulu inancının kattığı manevi estetik tarih boyunca yapılmış en etkili ve başarılı propaganda filminin ve tüm zamanların en iyi filmlerden birinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Film için 400 km uzunluğunda ham film harcanmış, 61 saat süren ham çekimlerden 6 ay süren kurgu sonunda yaklaşık 2 saatlik bir film ortaya çıkartılmıştır. Almanya dışında ABD, Fransa ve İsveç gibi birçok ülkede de ödüller kazanan film sonraki yıllarda birçok sinema filmi, belgesel ve reklam filmini etkilemeye devam etmiştir. Savaşın sona ermesiyle, Nazi Partisi'nin ileri gelenleri ironik bir şekilde Nuremberg şehrinde savaşın galipleri tarafından kurulan savaş suçları mahkemesinde yargılanmışlardı. Riefenstahl da yargılanarak 4 yıl hapse mahkum edilmiştir.

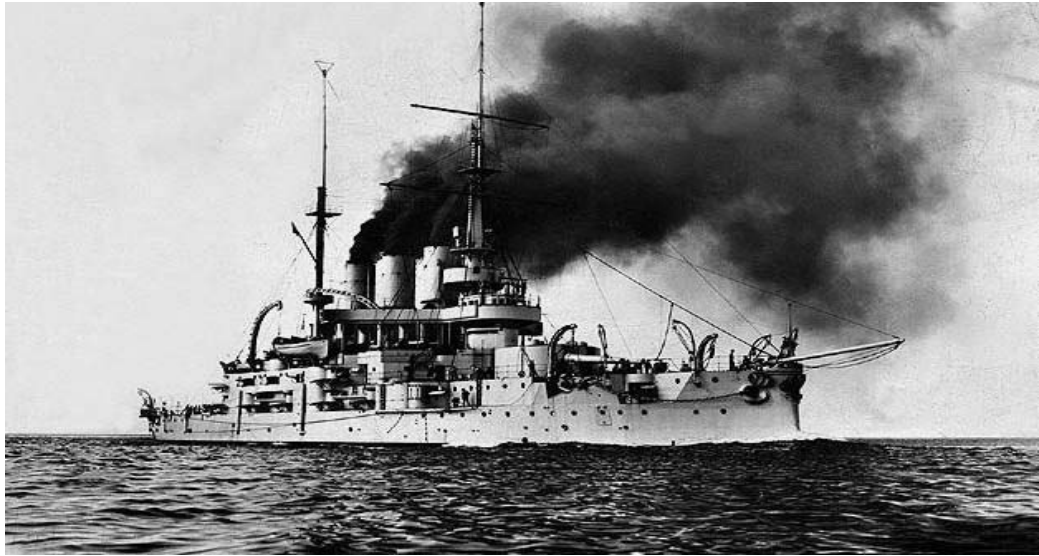
Alman Dışavurumculuğunda incelediğimiz yönetmenlerin yanı sıra yazar Carl Mayer, tasarımcı ressam Hermann Warm, Walter Röhring ve Walter Reimann akımın gelişmesinde önemli isimler olarak karşımıza çıkmaktadır. Paul Leni'nin *Das Washsfigurenkabinett* 1924 ve Hollywood'da gösterime giren *The Cat and the Canary* (Kedi ile Kanarya) 1927 tarihli filmleri dönemin başyapıtları arasında yer almaktadır. Bu arada G. W. Pabst *Die Freudlose Gasse* (Neşesiz Sokak) 1925 adlı filmiyle gerçekçi alternatifleri araştırmaktaydı. Sinema tarihinin bu dönemiyle ilgili bir başka ilginç nokta ise yalnızca Murnau ve Lang'ın büyük sanatçılar olduklarını kanıtlamaları ve yalnızca Lang'ın dikkate değer sinema kariyeri yapmış olmasıdır.

1920'li yıllar Sovyet Sinemasının da altın çağıdır. Lev Kuleshov ve Vsevolod Meyerhold ayrı ama koşut kuramlar öne sürdüler. Bu kuramlar, Sergei Eisenstein [*Stachka* (Grev) 1924; *Bronenosets Potemkin* (Potemkin Zırhlısı) 1925; *October* (Ekim) 1927], V. I. Pudovkin [*Mat* (Ana) 1926; *Konyets Sankt-Peterburga* (St. Petersburg'un Sonu) 1927] ve Alexander Dovzhenko [*Arsenal* (Cephanelik) 1929; *Zemlya* (Toprak) 1930] gibi yönetmenler tarafından geliştirilmiştir. Eisenstein, Pudovkin ve Dovzhenko'nun çektikleri filmler sinema tarihindeki büyük dönüm noktaları olmuştur. Özellikle Potemkin Zırhlısı, Eisenstein'ın etkili kurgu kuramlarının en net örneklerinden biridir.



Şekil 21 Sergei Eisenstein, Potemkin Zırhlısı filminden bir kare, 1925.

“Eisenstein filmi diyalektik bir süreç olarak gördü ve Potemkin’deki tekniği bu yaklaşımının etkinliğini gösterdi. Her yönüyle geliştirilmiş karakterlerden çok “tipler” kullanarak, Potemkin Zırhlısı mürettebatının 1905’teki isyanının öyküsü için güçlü ve sürekli bir mantık yarattı. Odessa Merdivenleri sekansı (bknz. Şekil 21), çekimlerin üst üste bindirilmesiyle hem dram hem de anlam yaratan ünlü kurgu tekniğinin en bilinen örneklerinden biridir.”⁹



Şekil 22 Sergei Eisenstein, Potemkin Zırhlısı, 1925, film kareleri.

⁹ Monaco, **y.a.g.e.**, 279 s.



Şekil 23 Sergei Eisenstein, Potemkin Zırhlısı, 1925, film afişi.

Sovyet Sinemasının aynı döneminde Dziga Vertov [*Kino-pravda* (Sinema-Gerçek) 1922-1925; *Kino-glaz* (Sinema-Göz) 1924; *Chelovek s kinoapparatom* (Kameralı Adam) 1929] filmlerinde “sinema-gerçek” kuramını geliştirmekteydi.

“Almanlar yapay dekor ve mizansenin dışavurumcu etkilerini araştırırken, Sovyet devrimci sinemacıları da kurgunun güçlü dışavurumcu doğasını keşfediyorlardı.”¹⁰



Şekil 24 Dziga Vertov, Kameralı Adam, 1929, film kareleri.

Şekil 24’de görülmekte olan Kameralı Adam filminin yapımında sinema tarihinin her türlü başarısının yanında, tek bir kameranın yapabildiği muhteşem değişiklikler de görülmektedir. Kameralı Adam sanatsal drama alanında bilinen teknikleri değiştiren hatta yıkan bir film olarak kabul edilmektedir. 1928 yılında

¹⁰ Monaco, y.a.g.e. 279 s.

Vertov, dönemin hakim sinema anlayışını baştan sona değiştirmek için yeni ve ayakları yere basan bir sinematografik düşünce geliştirmeyi denemiştir. Bu nedenle, Kameralı Adam, daha çok bir simge niteliği taşımaktadır. Vertov sineması senaryoya karşı bir biçimde gelişmiştir. Diyalog ve açıklama imlerine yer vermemektedir. Filmlerde rol yapan oyuncular ve yapay dekoru barındırmamaktadır. Özetle, edebiyat ve tiyatro gibi diğer sanat dallarının gölgesinde kalmış, bağımlı bir sinemaya karşı çıkmaktadır. Vertov için sinema, hayatı olduğu gibi yansıtmalıdır. Sinema arzu edilen ya da hayali yaşamların gerçekleştirildiği bir sanat değildir. Geleneksel sinema anlayışının "sine-dram" adını verdiği anlayış, Vertov'da yerini "sinema-göz" kavramına bırakmaktadır. Sinema, kendi özgün ve bağımsız bakışına sahip olmalıdır ve evrensel bir dil oluşturmalıdır. Kameralı Adam, işte bu düşünceleri yansıtacak bir film olarak çekilmiştir. Filmde Vertov can alıcı bir geçiş noktasında SSCB'yi anlatmaktadır. Gün doğumundan gün batımına kadar bir Sovyet kentinin portresi konu edilmektedir.

1. 3. Televizyonun Kullanılması ve İlk Video Sanatı Örnekleri

“1940’ların sonu ve 1950’li yıllar boyunca Hollywood’un egemenliğine karşı koyan tek güç televizyon değildi. Diğer ülke sinemaları, faşizm ve savaşın yarattığı felcin sonrasında yeniden organize oluyor, olgunlaşıyor ve daha güçlü bir konuma geliyordu. Savaş boyunca kullanımı mükemmelleşen 16 mm teçhizatı, alternatif dağıtım sistemine olanak sağladı. Bu sistem yavaş yavaş gelişti ve 1960’larda iyice yerleşti. Film festivalleri ve sinema toplulukları ortaya çıkarak, arkasında büyük Hollywood iş gruplarının desteği olmayan yönetmenler için etkili promosyon araçları sağladı. Örneğin filmi bir ihraç malı olarak gören Fransa büyük uluslar arası Pazar içinde Cannes Film Festivali’ni organize etti ve Unifrance promosyon örgütünü kurdu.

Bu oldukça akışkan ekonomik çevre, küçük ülkelerde bile, büyük sanatçılara uluslar arası pazara girme olanağı verdi. Hollywood nasıl 1950’lerde var kalmak için ekonomik olarak televizyonla mücadele etmek zorunda kaldıysa, 1940’ların sonu ve 1950’ler ve 1960’lar boyunca estetik olarak da, dünya çapında yeni yeteneklerin olgunlaşmasıyla mücadele etmek zorunda kalmıştı. Eski türler kalmış, birkaç yeni tür ortaya çıkmıştı. Ama Avrupa ve Asya’da kişisel, yenilikçi, türsel olmayan ve doğrudan çağdaş konulardan bahseden yeni bir sinema tipi ortaya çıkıyordu.”¹¹

Sinema sanatının gelişimi içerisindeki yukarıda bahsedilen yeni sanatçılara söz hakkı tanıyan durum ve televizyonun dünya çapındaki etkisi sanatın diğer alanlarının da geleneksel bağlardan uzaklaşmasına neden olmuştur. Fotoğraf makinesinde ve film kamerasında görüntü üretmekten farklı olarak nesnenin hareketli görüntüsünün, nesnenin kendisinin de içinde bulunduğu ortamın sesiyle birlikte çoğaltılarak yayılması, fotoğraf sanatı ve sinema sanatından sonra ortaya

¹¹ Monaco, y.a.g.e., 286 s.

ıkan bir teknolojik gelişmedir. Televizyon diye adlandırılan bu yeni teknoloji hakkında teknik olarak söylenebilecek tanımlama şudur:

“Televizyon diye karşımıza çıkan bu yeni teknolojinin görüntü üretme sistemi tamamen farklıdır. Bu teknoloji görüntünün “elektronik” olarak üretildiği bir teknolojidir. Bu nedenle, fotoğraf ve filmden farklı olarak “elektronik görüntü” (video) diye adlandırılır.

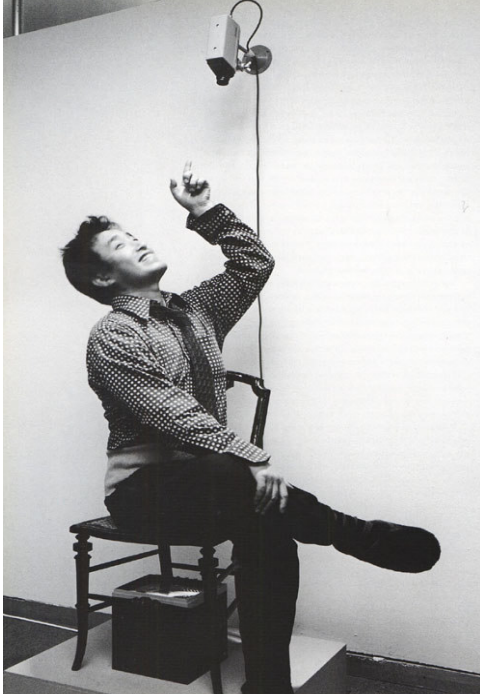
Elektronik görüntüde de, teknik olarak fotoğrafın optik geleneginden hareket edilerek görüntü elde edilir. Ancak elde edilen görüntü, ışığa karşı duyarlı film yüzeyine kayıt edilmez, elektronik bir sistem içinde üretilerek kayıt edilir. Ayrıca elektronik görüntünün sergilendiği yüzey de fotoğraf kağıdı ve beyaz perdeden çok farklıdır. Bu yeni yüzeyin adı “ekran”dır. Elektronik görüntü ondokuzuncu ve yirminci yüzyıllardaki görsel-işitsel araçların fotoğraf, radyo, film, gramofon, ses kayıt aracı birikimini içine alan tarihsel geçmişe sahiptir.

Bir oğaltım teknolojisi olarak bakıldığında elektronik görüntünün yeni bir teknoloji olarak üç temel yapısal özelliğinden söz etmek gerekir. Birincisi, fotoğraf ve filmde üzerinde görüntünün oluştuğu ışığa karşı duyarlı malzemenin, yani filmin yerini videoda kamera tüpleri ve video bantları almıştır. İkinci önemli yapısal özelliği ise, sergilenen görüntünün ışıktan oluşmasıdır. Videonun sergilendiği yüzeyin kendisi ışıktır. Ekran ışıktan oluşan bir yüzeydir. Üçüncüsü ise, videoda görüntü ve sesin aynı anda, birlikte kayıt edilerek, yine birlikte çoğaltılarak yayılmasıdır.”¹²

Televizyon kitle iletişim aracı olarak 1950’lerden itibaren etkinliğini arttırmıştır. Buna paralel olarak taşınabilir video araçlarının üretilmesi ile ortaya çıkan, 20. yy. sanatına yeni bir perspektif kazandıran ve “Video Sanatı” olarak nitelendirilen olgu, 1960’lardan başlayarak sanatın üretilmesinde ve tüketilmesinde

¹² Kılıç, y.a.g.e., 209 s.

yeni deneysel olanakları araştıran sanatçıların video tekniğiyle gerçekleştirdikleri çalışmalar sonucunda gündeme gelen bir sanat eğilimini temsil etmektedir. Her sanatçının kendine özgü yorumladığı video tekniği, elektronik alandaki yeni gelişmeler paralelinde (bilgisayar, dijital fotoğraf vb.) çeşitlenerek çok boyutlu bir



Şekil 25 Video Sanatı'nın ilk isimlerinden Nam June Paik 1965.

karaktere sahip olmuştur. Video Sanatı başlığı altında değerlendirilen sanat yapıtları, bu çok boyutlu karakteri, dans, gösteri, müzik, tiyatro gibi başka sanat disiplinleriyle birlikte yorumlayarak bütünsel bir sanat açısı ortaya çıkarmaktadırlar.

1960'lı yıllarda video tekniğiyle çalışan sanatçılar televizyonu yeni bir görsel estetiğin temsilcisi olarak görmüş, çalışmalarını televizyon kanallarıyla milyonlarca izleyiciye gösterebileceklerine ve sanatı bu yolla radikal biçimde demokratikleştirebileceklerine inanmışlardır.

FLUXUS akımının George Maciunas (1931-78), George Brecht (d.1926) ve müzisyen John Cage (1912-91) gibi üyeleri video tekniğinin rastlantıları belgeleyen özelliğini güncel yaşama ait üç boyutlu nesnelerle birlikte yorumlayarak anarşik bir kolaj estetiğinin altını çizmişlerdir. Videonun belgeleyici özelliğinin oluşumlar, çevresel sanat, pop sanat, minimal gibi başka çağdaş sanat akımlarıyla da kullanıldığı görülür fakat videonun belgeleyiciliğini aşarak bu tekniğin anlatım olanaklarını değişik deneylerle ortaya çıkartıp, onu başlı başına bağımsız bir yaratı alanı olarak keşfeden Nam June Paik ve Wolf Vostell (d.1932) olmuştur. Paik, 1963'ten başlayarak açtığı sergilerinde sergi mekânı içine televizyonlar yerleştirmiş, hem yerleştirme biçimiyle hem de bunlarda yayınladığı videolarındaki görüntü ve ses birleşimiyle yeni bir sanat yorumu ortaya çıkarmıştır. 1950'li yılların sonu ve 1960'lı yılların başında ortaya çıkan Fluxus ve Happening hareketleri içinde yer alan Nam June Paik ve Wolf Vostell, onları takip eden süreçte

Joseph Beuys gibi sanatçılar “Neo-Dada” adıyla deneysel konserler, aksiyon içeren sergiler gerçekleştirmişlerdir.

Modernizmin eleştirisi üzerine görüşlerini yapılandıran sanatçılar, 1920’den itibaren Duchamp ve Pisuar örneğinde olduğu gibi yıkıcı bir tavrı benimseyerek üretim yapmışlardır. 1960’lı yıllardan itibaren video sanatının gelişimi de modern sanatın sahip olduğu eğilimler üzerinden ele alınmıştır. Özellikle 1970’lerden sonra iletişim ağlarının yönlendiriciliği ile video sanatı kendiliğinden postmodern ortamda yerini almıştır. Tarihsel bir bağlamda incelenmek istendiğinden 1920’lerden 1950 - 1960’lara kadar süregelen tarihlendirme içerisinde modern sanat etkinliklerinin özgürleşmesi diyebileceğimiz avangart eğilimlerin baş gösterdiği dönem, kitlelerin tüketim olanaklarının sınırsızlaşma çabaları içerisinde video sanatının diğer alternatif sanat hareketleri gibi yer bulmasını sağlamıştır. Birer sanatsal hareket olarak nitelendirilen Dadacı etkinlikler ve Gerçeküstücülük’ün savaşın sıkıntısına karşı duran, yıkıcı ve bozgun üretim biçimi; popüler kültürün tüketim çılgınlığı ile karşılaştığı andan itibaren sanat nesnesinde kalıcı bir yapıya dönüşmüştür. Bu yapılanma ile üretimler gerçekleştirilmiştir. Özellikle Fluxus akımı, nesnelerin, değer yargılarının, geleneklerin yabancılaştırılarak, tahrip edici, alaycı ve oynusu bir yaklaşımla ele alındığı bir harekettir. Bunu takip eden süreçte Video Sanatı’nın ortaya çıkışı, “televizyon”un etkilerini reddetme ile başlamıştır. Televizyonun etkilerinin reddedilişi Almanya’daki sanatçıların çalışmalarındaki politik çıkış noktasını oluşturmaktaydı. Televizyonun kültür taşıyıcısı ve salt nesne olarak sanatçılarda yaratmış olduğu rahatsızlık, bazı çevrelerde tümüyle reddedilmesine yol açarken, bir kısmında da aracın kendisini araca karşı kullanmaya yöneltmiştir.

Hareketin öncüsü olan Nam June Paik, Mart 1963’te Almanya’da Wuppertal Parnass Galerisi’nde “Exposition of Music – Electronic Television”la televizyona karşı hareketi aracın kendisini kullanarak başlatmış, bir mıknatıs yardımıyla görüntüye müdahale ederek ekranı elektronik olarak boyamıştır.



Şekil 26 1963 tarihli “Exposition of Music – Electronic Television” adlı sergiden görüntü. Fotoğrafta Fluxus sanatçısı Tomas Schmit televizyonlarla dolu odada oturmaktadır. Geleneksel anlamda sergi mekânının yerine kargaşa yaratacak bir biçimde düzenlemeye katkıda bulunan biçimlendirmeyi hazırlamak için Nam June Paik’a yardım etmektedir.



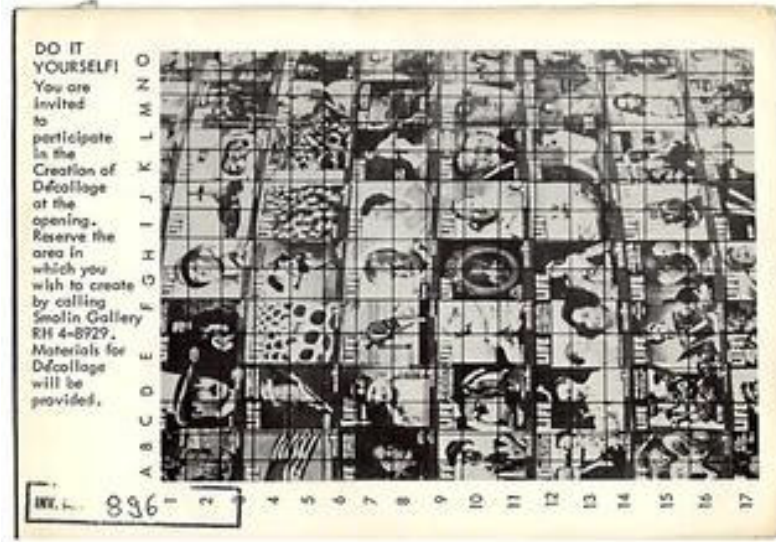
Şekil 27 “Exposition of Music – Electronic Television” 1963 Hazırlanmış Piyoano Daha önceki işlerinde de kullanmış olduğu bir parça olan hazırlanmış piyanolar, şimdilerde Viana Modern Sanatlar Müzesi’nde sergilenmektedir. Ancak müze serginin ilk tarihlendirmesinde olageldiği gibi ziyaretçilerin objelerle etkileşime girmesine izin vermemektedir.

Bu ilk örneklerde çalışmalarını Video Sanatı yerine “electronic television” olarak adlandırır. Paik’in ilk önemli sergisi olan “Exposition of Music – Electronic Television” adlı sergisi 11-20 Mayıs 1963 tarihleri arasında mimar Rolf Jährling tarafından işletilen özel galeride gerçekleştirilmiştir. Dört tane “hazırlanmış” piano, mekanik ses objeleri, birçok kayıt cihazları ve teyplerden oluşan yerleştirme 20 tane değişikliğe uğratılmış televizyon içermektedir. Açılış performansı olarak yeni boğazlanmış bir öküz girişte izleyicileri beklemektedir. Bu ilginç açılışla birlikte düzenlenmiş mekânın içerisinde izleyiciler kendilerini geleneksel formların çok dışında bir serginin içinde bulmaktadırlar. O günlerde galeri Nam June Paik’in

sergisiyle video sanatının başlangıç noktasını gerçekleştirmiş bulunmaktadır. Paik, günümüzde mevcut olan teknolojik gelişimleri değil işlerini üretirken pahalı olmayan ikinci el televizyon setlerini dönüştürmüş, yeni yayına başlamışçasına televizyon yayınlarının biçimini değiştirmiştir. Almanya 1963’de sadece bir tane televizyon kanalına sahipti ve her gün akşam saatlerinde üç-beş saat yayın yapmanın dışında televizyon dönemin insanları için bir kutudan ibaretti. Paik’in sıra dışı Fluxus gösterisi, televizyon yayınında bir olaya yer ayrılan zamandan daha fazla süre izleyiciyle buluşuyor ve dolayısıyla televizyonun etkilerinden daha kapsamlı bir düşünme alanının açılmasına olanak sağlıyordu.



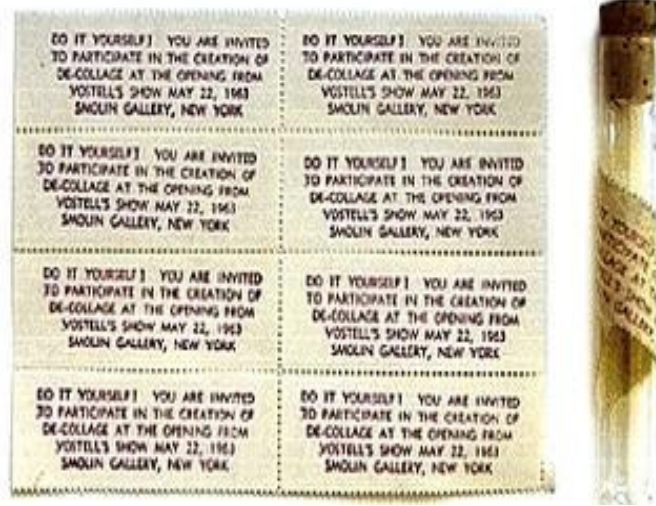
Şekil 28 Nam June Paik’ın bir mıknatıs yardımıyla elektronik görüntüye müdahale ederek oluşturduğu ilk dönem çalışmalarından oluşan “Exposition of Music - Electronic Television” (Müzik Yorumlama - Elektronik Televizyon) adlı sergisinden ayrıntı, 1963.



Şekil 29 Wolf Vostell'in "D collage" (D kolaj) adlı sergisinin davetiyesi.

"Kendin yap! Sergi a ılındaki d kolaj kreasyonuna katılmaya davetlisiniz. Yaratıcılık yapmak istediğiniz kesimini rezerve etmek için Smolin Galerisi RH 4-8929'u arayınız. D kolaj için materyaller mevcuttur."

Vostell, Mayıs 1963'te New York Smolin Galerisi'nde "De-Collage" adlı çalışmasıyla Nam June Paik'ı izler. «Do it yourself D -collage» sergisinin davetiyesinde (bknz. Şekil 29) izleyicilerin katılım gerçekleştirecekleri happening için sanatçının talimatları yer almaktadır. Buna göre izleyiciler zaten modern toplumun montaj mantığı ile gerçekleştirilmiş "De-Collage" sergisinden birer parça alıp sanatçının oluşturduğu kolajı eksilterek dekolaj etkinliğinin parçası olmaktadır. Katılım-cılara  ovun başlangıcında, Life dergisinin ba  sayfalarındaki renkleri çözmek ve bulandırmak üzere içinde çözelti sıvı bulunan deney tüpleri verilmiştir (bknz. Şekil 30).



Şekil 30 Wolf Vostell, “Do it yourself Dé-collage” (Kendin Yap – Dökolaj), 1963, ayrıntı. “22 Mayıs 1963 tarihli Smolin Galerî, New York’daki Vostell şovun açılışında dökolajın kreasyonuna katılmaya davetlisiniz.



Şekil 31 Volf Vostell'in "Televizyon Gömme" adlı çalışmasının gerçekleştirildiği 19 Mayıs 1963 tarihli South Brunswick, New Jersey'de bir çiftlikte düzenlenen "YAM" Festival'e Vostell'den başka Dick Higgins, Allan Kaprow ve La Monte Young happeningleriyle katılmıştır.

Aynı yıl Vostell, New Brunswick'te dikenli telle çevrilmiş bir televizyonu yere gömer. "YAM Festival"de gerçekleştirilmiş olan gömülme anında ekrandaki yayın hala sürmektedir. Sanatçılar üretimlerinde televizyona karşı olduklarını belirtmelerinin yanı sıra izlenme biçimine de tepki göstermişlerdir. Vostell'in ekranı

hindi bifteği ile dekore edip, kremalı pastalar atarak haberleri izlemesi bu tepkilerden biridir. Bunu izleyen süreçte televizyon ekranının önüne konulan üzeri delikli tuval yeni izleme biçimlerinin gerekliliği üzerine katılımcılara öneri olarak sunulmuştur. Paik'ın program seçeneklerini bir zen çizgisinde düzenlemesi, ekranı akvaryumla değiştirmesi, Vostell'in aracı gömmesi, telle sarması, ateş etmesine benzer bir tepkiyle Beuys, ekranın mat camı yerine keçe koyarak "Felt TV"sini (Keçe Televizyonu) gerçekleştirir.

Beuys, Gerry Schum'un "Kimlik" adlı televizyon yayınına katkı olarak, daha önce canlı bir performans olarak gerçekleştirdiği "Felt TV" (Keçe TV) eylemini televizyona adapte etmiştir. Keçe TV, Beuys'un özellikle kamera karşısında gerçekleştirmiş olduğu tek eylemidir. Ekran keçe ile kaplanmış olduğundan, Joseph Beuys'un televizyon önünde oturmasıyla başlayan süreçte televizyon yayını görülmemektedir (bknz. Şekil 32).



Şekil 32 Joseph Beuys, "Felt TV" (Keçe TV), videokaresi, 1970.

Eylemin daha sonraki safhalarında kullanılacak olan boks eldivenleri sanatçının sandalyesinin yanında hazır bulunmaktadır. Televizyon yayınında ses devam ederken Joseph Beuys, görüntüyü kapatarak dereceli bir şekilde yok etme süreci başlatmış olduğunu açıklamaktadır.

Video Sanatı'nın 1970'den günümüze dek izlediği gelişim süreci içinde “video yerleştirme” ve “video heykel” başlıkları altında iki farklı yorumlama biçimi gündeme gelmiştir. Video yerleştirme’de video ile birlikte sergilenen nesnelerin ve mekânın birbirleriyle ilişkisi, video heykel’de ise sergilenen videonun kendi bütünselliği, devinimi ön plana çıkmaktadır.

Sergiler günümüz sanat ortamında artık “*anlık toplulukların kurulabildiği ayrıcalıklı mekân*” özelliğiyle şekillenmektedir.

“Sergi, sanatçının, seyirciden hangi seviyede katılım beklediğine göre, yapıtların doğasına, önerilen ya da temsil edilen toplumsallaşma modellerine göre değişen özgün bir ‘mübadele alanı’ yaratacaktır. Bu ‘mübadele alanı’nı ise, estetik kıstaslara göre yargılamalıyız, yani formunun tutarlılığını, ardından bize önerdiği ‘dünyanın’, yansıttığı insani ilişkilerin görüntüsünü analiz ederek. Bu toplumsal aralıkta, sanatçı, sergilediği simgesel modellerin sorumluluğunu üstlenmek zorundadır: Bütün tasvirler (ama çağdaş sanat, tasvir etmekten çok örnekler, toplumsal dokudan ilham almaktan ziyade onun içine girer), toplumun içinde oldukları yerden başka bir yere aktarılacak değerlere işaret eder. Temelinde ticaretin bulunduğu bir insan etkinliği olarak sanat, bir etiğin hem nesnesi hem de öznesidir: Ve ötekilerin tersine, kendini bu ticarete sergilemekten başka bir işlevinin olmaması, bu durumu pekiştirir.

Sanat bir karşılaşma halidir.”¹³

¹³ Nicolas Bourriaud, **İlişkisel Estetik**, çeviren: Saadet Özen, Birinci Basım, Bağlam Yayıncılık, Ankara, Nisan 2005, 27 s.

“Postprodüksiyon” ve “İlişkisel Estetik” kitaplarının yazarı Nicolas Bourriaud, yazarlığının yanı sıra projeler de üreten bir kimlik göstererek ilişkisel bir yapıya dönüşmüş olan sanat ortamının karşılaşma haline değinerek günümüzdeki sanatın gerçekleştirildiği ortama yeni sorular açar. Bourriaud, “mübadele alanı” olarak nitelendirdiği sergi mekânını üretici ve seyircinin etkileşimiyle şekillenen yapısıyla incelemektedir. Bourriaud’a göre (Postprodüksiyon adlı kitabının çevirmeni Nermin Saybaşı’ın kitabın önsözünde yalın bir şekilde ifade ettiği gibi), kültürde sanatçı/okuyucu/dinleyici/izleyici/seyirci olarak rol almak demek; kültürün oluşmasında etkin bir rol oynamanın ne demek olduğu, nasıl böyle bir tavır alabileceğimize, bize verilmiş ya da dayatılmış rollerin ötesine geçip geçemeyeceğimize dair soruları tartışmaya açmaktadır.¹⁴

“Sanatsal soru artık “Nasıl yeni olan bir şey ortaya çıkarabiliriz?” değil; “Elimizdekilerle nasıl bir şey yapabiliriz?”dir. Başka bir deyişle, soru şudur: Günlük yaşamımızı oluşturan bu kaotik nesneler, isimler ve referanslar yığınından nasıl tekillik ve anlam üretebiliriz? Sanatçılar bugün formları yaratmaktan çok onları programlıyorlar: İşlenmemiş bir materyali (boş bir tuval, çamur vb.) mükemmel bir şekle dönüştürmek yerine, halihazırdaki formları remiksliyorlar ve verilerden faydalanıyorlar. Sanatçı, satışa çıkmış ürünlerin, daha önce varolan formların, çoktan işaretleri verilmiş sinyallerin, çoktan yapılmış binaların, öncelleri tarafından yollarında iz bırakılmış patikaların evreninde, artık sanatsal alanı (ve buna televizyon, sinema ve edebiyat da eklenebilir), modernist orijinallik ideolojisinin yapacağı gibi, alıntılanması ya da “aşılması” gerekli olan işleri bir araya getiren bir müze olarak değil; kullanılabilecek

¹⁴ Nicolas Bourriaud, **Postprodüksiyon Senaryo Olarak Kültür: Sanat Dünyayı Nasıl Yeniden Programlıyor**, Çeviren: Nermin Saybaşı, Birinci Basım, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, Nisan 2004, 28-29 s.

araçlarla dolu bilgi hazineleri, manipüle edilecek ve sergilenecek verilerden oluşan stoklar olarak görür.”¹⁵

Video Sanatı'nın video yerleştirme, video heykel ile performansı da içinde barındıran melezleşmiş yapıda ve üretenin izleyicinin daha doğrudan -bunca çok teknik materyal olmasına rağmen- buluşması... Şimdilerde daha da çok kavram ve teknik gelişmenin getirisiyle “digital art” ile karşı karşıyayız. Belki çok daha geniş bir anlamlandırma için (örneğin cep telefonlarından izlediğimiz “gangster video”, internetin bize sunduğu youtube, bir televizyon kanalı olarak izleyici katılımcıların görüntülerini yayınlayan Akıllı TV vs.) “media art” ya da “code art” adlandırması daha işlevsel olacaktır. Bu karşılaşma halinin sergideki video görüntüsü, internet ya da televizyonda bizimle buluşan görüntüleri, hayatımızın her anında maruz kaldığımız reklam imajları olmasının üretim biçimlerini değiştirdiği gerçeği, sanatçı ve izleyicinin varlığının başka türlü sorgulamalara dönüşmesi yeni gerçekliğimizdir. Fakat birer kavram olarak “görmek”, “izlemek”, “karşılaşmak” geçmiştekinin aynı “Niye?” sorusunu sordurmaktadır.

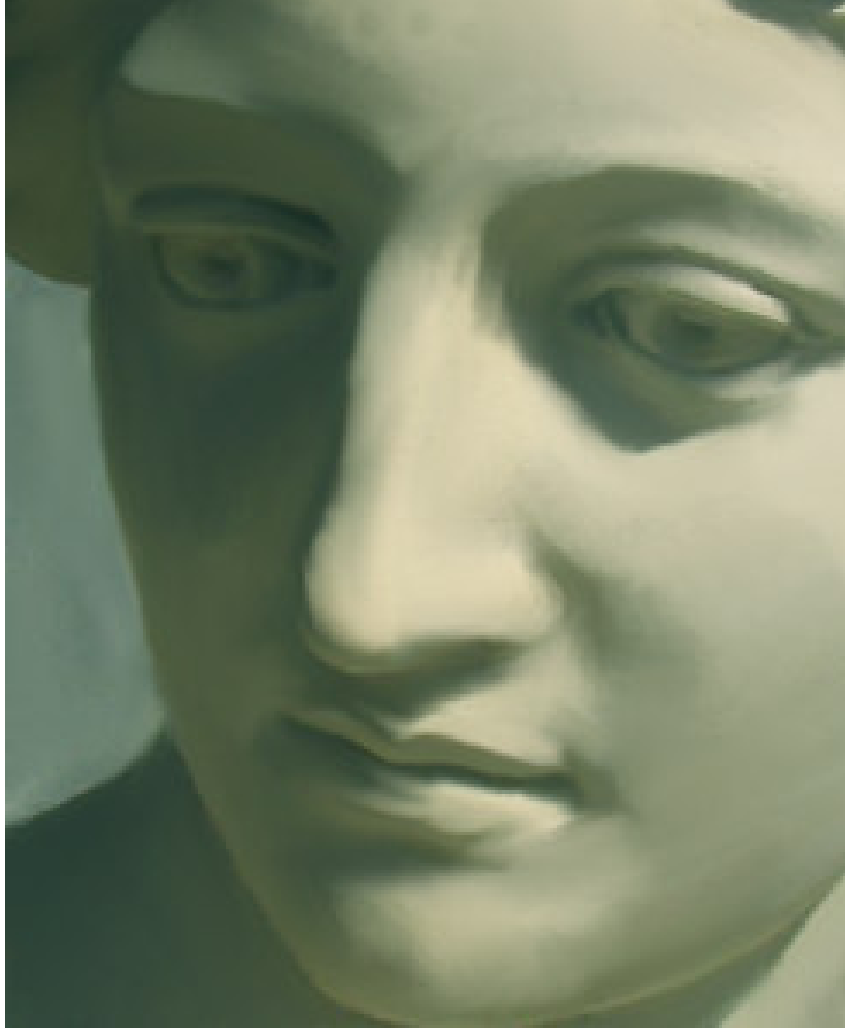
Böylece yaşadığımız çağa tanıklık edilmektedir. Hayatın her alanında daha açık bir duruşla, yaşam kalitesi insanî açıdan fazlalaştırılır ve yaşanılan anın dirimselliği artırılır. Sanat üretimi hangi dönemde gerçekleştirilmiş olursa olsun, sanat eseri, proje, iş adlandırmalarıyla arındırıcı ve hakikati yansıtarak farkına vardırıcı görevini gerçekleştirmektedir. Bahsedilen bu kavramların yaşantımıza girişini sağlayan üretim artık eskiden olduğundan çok daha dolaysız yollardan ve daha kolay bir şekilde dahil olmaktadır. Artık internetten sanatçısının izni doğrultusunda sanatsal üretimi edinebilmekteyiz. Aynı zamanda çağdaş sanat sergilerinde kullanılagelen görsel malzeme bilgisayar çıktısı olarak dahi karşımıza çıkmaktadır. Bütün bu yeni tavrın getirisi ile ürün, yüksek çözünürlükteki imgenin internet ortamında dolaşıma girmesi sürecinde izleyicinin düşünce alanının da bir parçası olmaktadır. İnternet ağına giriş yapan sanatsal bir bilgi, takip eden süreçte

¹⁵ Bourriaud, **y.a.g.e.**, 18 s.

sonsuz internet ağının parçası haline gelmektedir. Sanal ortama ait bu yeni süreç bir sergi salonunda karşılaşılma süreci değildir ama izleyici video sanatı çalışmalarını, dijital sanat ürünlerini yani genel anlamda çağdaş sanatın üretimini isteği doğrultusunda seçebilmekte ve kendi öznel dünyasına dahil edebilmektedir. Bu aşamada video sanatının öncüllerinin ve avangart eğilimlerin çağdaş sanattaki geldiği noktanın örneklendirilmesi gerekecektir. Bütün bu avangardizmin şu ana gelişinde yeni sergilenme biçimleri, yeni algı biçimleri ve yeni izleme biçimleri söz konusudur. Dijital Sanat, İnternet Sanatı gibi başlıkların oluştuğu günümüzde çağdaş sanat takipçisi olan izleyiciler aşağıdaki örneklerle karşılaşmaktadırlar.



Şekil 33 Bilgisayarla meydana getirilmiş bu görüntü, Gilles Tran tarafından POV-Ray ile Radiosity kullanılarak yapılmıştır. Bardaklar, küllük ve testi Rhino programı ile modellenmiş, Cinema 4D programı kullanılarak oluşturulmuştur.



Şekil 34 "The Woman of Rock" (Kayalık Kadın), Andrew West tarafından Adobe Photoshop kullanılarak yaratılmıştır. Bu resim digital painting'in bir örneğidir.



Şekil 35 İtalyan aktirist, şarkıcı, yazar ve model olan Azzura De Sanctis 2004’den itibaren birçok filmde görülmeye başlanmış, aynı zamanda tiyatro ve televizyonda var olan tanınmış bir oyuncudur. De Sanctis şarkıcılık çalışmakta ve *Nocturno Cinema* adlı magazin için yazılar yazmaktadır. Popüler bir imgeye dönüşmüş olan aktirist “digital painting”in bir diğer örneği olan çalışmanın konusu olarak görülmektedir.

Günümüz sanatının digital painting adlı başlığında karşılaştığımız popüler sanatçı imgesi konusu Andy Warhol’un çalışmalarında karşılaştığımız ana temanın uyarlanmış biçimidir. Görüldüğü üzere çağdaş sanatçılar konularını sanat tarihinin önceki dönemlerinden seçme eğilimindedir. Bu seçimde sanatçılar günün düşünsel kavramlarıyla ve üretim biçimleriyle yeni bir yoruma ulaşmaktadırlar.



Şekil 36 Andy Warhol - Mick Jagger
 sanatçı tarafından imzalanmış ipek baskı. Bölümlenmiş bir biçimde özel koleksiyonlara satılmıştır. On tane baskının bütünleştirilmiş sunumu. ölçüler : (110.5 x 73.7 cm)



Şekil 37 Andy Warhol, Marilyn (detay) 91 x 91 cm. Dönemin popüler simgesi artist Marilyn Monroe'yu konu alan çalışma.

İKİNCİ BÖLÜM

Teknik Bir Materyal Olarak Video'nun Sanatsal Dönüşümü

2.1. Teknik Bir Materyal Olarak Video

“Aynı zamanda, başından beri bu varlık olduğunu, kendi sandığı şeyin ise bir güneş yansıması, üzerinde alaca lekeler olan bir yüzeye düşen ışık olduğunu da anladı. Öyle ki, kendisinin bu hareketli noktacılar olduğunu düşünüyor ya da bu noktacılar kendisinin o olduğunu düşünüyordu.

Sanki ekrandaki bir görüntüydü ve şimdi bu görüntü birden kendisine dönmüştü, ışığın çıktığı noktaya baktı, ışığın da noktanın da kendisi olduğunu gördü. Bunun üzerine, imgeye döndü ve imgenin de kendisi olduğunu kavradı.

Her şeyin sebebinin ekran olduğu geçti aklından ama ekrana bakınca orada da kendisini buldu. Bunun üzerine, nasıl olup da kendi üzerine yansındığını ve yine kendisi olan bir imge oluşturduğunu anlamaya çalışmaktan tümüyle vazgeçti.

Mitya, bu öğelerden herhangi birini ‘kendisi’ diye adlandırmaya çalışmanın boşuna olduğunu anladı. O bunların tümü ve hiçbiriydi, gerçekte olduğu kişi tarafından gözlemlenen basit bir gölge ve ışık oyunu, ne ki, gerçekte, düzensiz çinkıntıları olan bir falez duvarına sırtını verip bitimsiz ve güzel bir dünyanın soğuk taş yüzeyine oturmuş bir Mitya yoktu.”¹⁶

Televizyon, Türk Dil Kurumu sözlüğünde şu şekilde tanımlanmaktadır: (Fr. *Télévision*) ‘**1. Elektromanyetik dalgalar yoluyla halkın doğrudan doğruya alması maksadıyla yapılan hareketli veya sabit resimlerin sesli veya sessiz kalıcı olmayan görüntülerinin renkli veya siyah beyaz yayını. 2. Televizyon alıcısı. ~ alıcısı**

¹⁶ Viktor Pelevin, **Böceklerin Yaşamı**, Rusçadan çeviren: Tuncay Uğurlu, Birinci Baskı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, Kasım 2001, 172-173 s.

*televizyon yayınlarını almaya ve seyrettirmeye yarayan cihaz. ~ **filmi** televizyonda gösterilmek için hazırlanmış film. ~ **verici istasyonu** televizyon yayını yapmak üzere donatılmış her türlü hareketli veya sabit tesis, televizyon vericisi.*¹⁷

Video ise (İng. video tape) “Televizyon yayınlarını alıp kaydetmeye ve bir ekran vasıtasıyla seyrettirmeye yarayan cihaz.”¹⁸

Sinema için kullanılan kameraların dışında ilk olarak elektronik görüntü kayıt cihazları 1950’li yılların başında kullanılmıştır. 1951 yılında ilk siyah-beyaz kaydedicinin satışa sunulmasıyla yeni manyetik görüntü kayıt araçları olan video devreye girmiştir. Bu siyah-beyaz görüntü kaydeden sistemle, ilk kez görüntü kaydedici bant üzerinde ses ve kontrol izleri bulunmaktaydı. Köken olarak video “görüyorum” anlamında Latince bir kelimedir. Bugünkü yaygın kullanımındaysa anlamı optik görüntülerin elektrik sinyallerine dönüştürülmesi olarak özetlenilebilir.

1964 yılında piyasaya sürülen dört kafalı, 2 inç görüntü kayıt bantları ilk modern video kayıt cihazlarıdır. 1960’larda, 2 inçlik eğik taramalı (helical scanning) sistemle çalışan videolar ise ABD ve Japonya’da yoğun olarak kullanılmaya başlanmış ve sonraki yıllarda “yarı profesyonel” amaçlı üretilmiştir. 1960’lı yıllardan günümüze geliştirilen ve sıkça kullanılan video kayıt sistemleri; “profesyonel”, “yarı profesyonel”, “amatör” sistemler olmak üzere üç grupta toplanır.

Ses kayıt kasetlerine benzer bir yapıda geliştirilen video görüntü kayıt kasetleri ve bu yeni sistemde video görüntü kayıt kasetlerinin doğrudan kamera içine yerleştirilmesi büyük avantajlar sağlamıştır. Böylece görüntü, anında kayıt-izleme-silme olanaklarıyla kolayca elde edilebilmekte, değiştirilebilmekte ve arşivlenebilmekteydi. Bu da videonun amatörleşmesi, yaygınlaşması anlamına gelmiştir ki sanatçılara geniş olanaklar sunmuş, yeni olanaklar sanat ortamında çok çabuk etkinleşmiştir. Yeni üretim olanaklarıyla özgürleşen sanatçı video sanatının ilk

¹⁷ Türk Dil Kurumu, Türkçe Sözlük, 2. Cilt, Basım: 1992, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1446 s.

¹⁸ Türk Dil Kurumu, Türkçe Sözlük, **y.a.g.e.**, 1562 s.

örneklerini üretirken daha demokratik katılım sağlanabilen bir sanat anlayışını geliştirmiştir.

Video kaydedicisinin teknolojik gelişimi aynı zamanda “video kamera”nın gelişimini barındırmaktadır. Görüntüleme teknolojisinin temel araçlarından biri olan kamera, video ile birleştikten sonra kullanımı çok basit ve çok amaçlı olarak yaygınlaşmaya başlamıştır. Video kaydedici yani kısaca VTR (Video Type Recorder) üç ana özelliğin bileşimidir; “video (görüntü/resim)”, “audio (ton/ses), “tape (kayıt bantı)”. Video kamera ise üç ana bölümden oluşmaktadır; “vizör (bakraç)”, “gövde (kayıt sisteminin oluşturduğu yapı)”, “objektif (optik düzen)”. Video kameraları film kameralarından ayırmak gerekmektedir. Video kameralar elektrik sinyallerinin manyetik bir bant üzerine kaydetme ilkesi ile çalışırken, film kameraları fotoğraf makineleri ile aynı prensipte çalışmaktadırlar.

Manyetik bant üzerine kayıt yapabilen ilk sistemler artık günümüzde yaygınlığını giderek kaybetmektedir. Bugün için daha uzun ömürlü, daha kaliteli ses ve görüntü kayıt olanakları için dijital video kameralar geliştirilmiştir. Aynı zamanda bilgisayarlarla birleşerek görüntü kurgulama yöntemlerinde kolaylıklar sağlayan bu yeni sistem çok daha kaliteli ve zaman kazanma açısından çok daha çabuk görüntü elde edebilme özelliğinden dolayı sanatçılar tarafından tercih sebebidir.

Öncesinde kullanılan yöntem olarak film, kelime anlamı olarak karışıklık yaratır çünkü hem bir üretim biçimini ifade etmektedir (Bugün bir film seyrettim.), hem de bir kayıt ortamını ifade etmektedir (Bu reklamı filme çekmek istiyoruz.), fotoğraf makinelerinde eskiden film kullanılırdı (Film bitti artık fotoğraf çekemem.) cümlesinde olduğu gibi. Karışıklığı önlemek adına tanımlarsak film, Fransızcadaki “p  licule” kelimesi T  rk  eye pelik  l olarak yerleşmiştir ve genellikle sinema filmini kastetmek için kullanılır. Işığa duyarlı milyonlarca g  m  ş taneciğinin   zerine s  r  ld  ğ  , sel  lozdan öğretilen bir taşıyıcı tabaka ve diğ  r koruyucu katmanlardan oluşan ve genellikle kenarlarında delikler bulunan saydam bir şerit olan filmin ışığa duyarlı g  m  ş tanecikleri ışıkla buluştuğunda yapılarında bir değışim olmaktadır ve metalleşmektedirler. Işık g  rmeyen taneciklerse oldukları gibi kalmaktadırlar. Bunun

sonucu filmin üzerinde latent image denilen gizli bir görüntü oluşmaktadır. Daha sonraki işlem olarak banyo aşamasında hem bu gizli görüntünün belirginleştirilmesi hem de ışıktan etkilenmemiş olan taneciklerin süpürülmesi gerekmektedir. Böylece sadece metalleşmiş yani artık ışık geçirmeyen tanecikler filmin üzerinde kalmaktadır ve bu işlemler sonunda asıl görüntünün negatif kopyası geçmiş olmaktadır. Bu negatifi alıp karta basarsak artık elimizde pozitif dediğimiz kopya oluşmaktadır.



Şekil 38 35 mm'lik film.

Dünyada en çok kullanılan film formatı 1892'de Thomas Edison ve William Dickinson'un, George Eastman tarafından verilen malzemeye geliştirdikleri 35 mm'dir. Fakat en çok kullanılan film formatı olmasına rağmen tek değildir. 65 mm, 16 mm, 8 mm gibi başka film formatları da bulunmaktadır. Hatta sinema tarihi içinde ortaya çıkıp, artık hiç kullanılmayan film formatları da söz konusudur.

Daha öncesinde açıklandığı gibi film (pelikül), görüntülerin kimyasal süreçlerle kaydedilmesinde kullanılmaktadır. Video konusuna gelince kimya alanından uzaklaşıp elektrik ve elektronik alanına girilmektedir.

Canlı TV yayınları film kameralarıyla değil video kameralarla yapılmaktadır. Yani görüntü kimyasal süreçler sonucu ortaya çıkarılamaz, böyle bir TV yayıncılığı düşünülemez bile. Görüntüler anında oluşturulup evlere ulaştırılmalıdır. Bu konuda "film" malzemesinin yerini başka bir şey almaktadır. Bu başka şey 1980'lere kadar tüptü. Video kamera da aynen film kamerası gibi görüntüyü bir mercek yardımıyla küçültmekte ve arkada filmin olması gereken yerde duran tüpe göndermekteydi. Bu tüp saniyede belli bir hızda taranıp tüpün üzerindeki ışık değişimleri elektrik

sinyallerine çevrilmekteydi. Bu elektrik sinyali evlere gönderildiğinde TV alıcıları aynı elektrik sinyalini alıp bu defa ters işlemle TV tüpüne gönderiyor ve böylece görüntü aktarımı gerçekleşiyordu. 1930’lardan 1956’ya kadar bu elektrik sinyallerini kaydetme olanağı yoktu çünkü VTR (Videotape recorder / Videobant kaydedici) henüz geliştirilmemiştir. Bu yüzden bütün yayınlar canlı yayındı veya kinescope adı verilen yöntemle yayın TV ekranlarından filme çekilip sonra film den gösterilmekteydi. 1956’da Ampex şirketinin geliştirdiği ilk VTR iki inç (yaklaşık beş santimetre) kalınlığındaki manyetik makara bantlara kayıt yapıyordu.



Şekil 39 Ampex şirketinin ürettiği VRX 1000, hantaldı ve fiyatı 50.000 dolardı fakat tarihte ilk defa video kaydı yapılabilmekteydi.

Daha sonra birçok video formatı geliştirilmiştir. Arada çok az kullanılan o kadar çok format vardır ki bunların hepsini listelemek yerine videonun tarihsel gelişimini gösterecek olan en önemlilerinden sıralamak daha uygun olacaktır :

- I. 1964 Sony 1 inç : Makara bantlı profesyonel format.
- II. 1971 Sony U-matic : $\frac{3}{4}$ inç kalınlığında bant ve ilk defa kasetli bir sistem kullanılmaktaydı. Bu sayede video kameralar stüdyodan dışarı çıkabilecek boyutlara ulaşmıştır.

- III. 1975 Sony Betamax : Bir ev formatı olarak geliştirilen video kamera ¾ inç kalınlığında kasetlere kayıt yapmaktaydı.
- IV. 1976 JVC VHS (Video Home System / Ev Video Sistemi) : Yine ½ inç kasetlere kayıt yapmaktaydı fakat kasetler Sony Betamax ile uyumlu değildi. Büyük bir ticari çekişme oluşturdu. Ancak JVC akıllı bir hareketle film üreticilerini yanına çekti ve her yerde VHS kasetler bulunur oldu. Bu duruma karşı bir atak geliştiremeyen Sony firması kısa sürede Betamax'ın kullanılmamasını kabullenmek zorunda kalmıştır. Oysa birçok mühendise göre Betamax daha iyi bir sistemdir. Sonrasında Sony Betamax'ı başka bir şekilde geri getirmiştir. (Günümüzde benzer bir çekişme HD-DVD ve BluRay arasında yaşanmaktadır ve sadece kullanıcıların zararına olacaktır.)
- V. 1981 Sony Video 8 : Yaklaşık 8 mm genişliğinde kasetlere kayıt yapan bu sistem bir devrimdi çünkü Handycam (el kamerası) diye anılan o güne kadar görülmemiş küçüklükte kameraların yapılmasına imkan sağlamıştır.
- VI. 1982 Sony Betacam : Sony'nin çöken Betamax sistemi üzerine kurmuş olduğu profesyonel format Betacam piyasaya sürülmüştür. Sistem çok başarılı olmuş, 90'ların ortalarına kadar en çok kullanılan ve yayın standardı (Broadcast Quality) sayılan formattır. Bugün bile Türkiye'de birçok TV kanalı Betacam SP'den yayın yapmaktadır. Böylece Sony firması Betamax'ın ticari başarısızlığını firma tarihinden silmek istemiştir. Betamax ve Betacam kasetler birbirlerine çok benzemektedirler ancak dönüş hızları ve kayıt teknikleri farklıdır.
- VII. 1986 Geliştirilmiş Betacam SP (Superior Performance), U-matic SP ve JVC'den ev kullanıcıları için geliştirilmiş olan VHS-C (Compact) küçük kasetlere kayıt yapmaktaydı aynı zamanda bu kasetler bir adaptörle normal VHS oynatıcılarda okunabilmekteydi. Yine Sony firmasından profesyonel D1 (ilk dijital video formatı)

- VIII. 1987 JVC S-VHS (Super VHS) : JVC'nin çok tutulan Betacam SP'ye karşı hamlesi olarak algılanabilir ve ev kullanımı için yaratılan VHS'den profesyonel formata dönüş çabasıdır. JVC bu konuda Sony firmasının izinden gitmiş ancak sınırlı kullanım bulabilmiştir. Yerel kanallardan ilgi görse de ulusal kanallar arasında Betacam SP gibi tutunamamıştır. Böylece Sony, Broadcast Quality olarak adlandırılan yayıncılık alanında tartışmasız lider konumunu garantilemektedir.
- IX. 1989 Sony Hi8 : Video8'in geliştirilmiş hali olan yarı profesyonel bir formattır ve görüntü ile ses kalitesi arttırılmış, kameralar küçülmeye başlamıştır. 1995'e kadar en çok kullanılan son kullanıcı formatı olmuştur.
- X. 1992 Ampex DTC : Profesyonel yayıncılık için geliştirilmiş olan sayısal bir formattır ve artık kullanılmamaktadır.
- XI. 1993 Sony Digital Betacam : Çok başarılı olan Betacam SP'nin sayısal türevi olan ürün geriye doğru uyumludur. Yani Digital Betacam VTR'ler eski kasetleri okumaktadırlar ama tersi geçerli değildir. Yayıncılık dünyasında büyük başarı kazanmıştır. Günümüzde hala birçok prestijli TV kanalı Digital Betacam formatını kullanmaktadır. Pahalı bir formattır.
- XII. 1995 JVC'den Digital-S : Bu format S-VHS'in sayısal türevidir. Aynı yıl Sony'nin başını çektiği konsorsiyumda yarı profesyonel sayısal formatlar duyurulmuştur (MiniDV, DVCAM, DCPPro). Bu formatlar, 6.4 mm genişliğinde bantlara sayısal kayıt yapmaktadırlar ve bu teknolojik bir devrimin başlangıcıdır.
- XIII. 1998 Sony HDCAM : Sony'nin sinema alanına girişi olan bu format ile profesyonel seviyede yüksek çözünürlüklü kameralar ve okuyucular HDCAM adıyla anılan formata kayıt yapmaktadırlar. İlk olarak, Fransa'da çekilen Vidocq (2001 Yönetmen : Pitof) adlı filmde kullanılmıştır.
- XIV. 1999 Sony Digital8 : Hi8'in sayısal hali olarak çıkartılmış geriye uyumlu ara (hybrid) bir formattır. Hi8, Video8 ve Digital8 olarak

çalışabilmekte böylece eldeki eski kasetlerin yeni sistemde okunabilmesi sağlanmaktadır. Kayıt kalitesi açısından DV ile aynı olan kameralar sadece kaset boyutu büyük olduğu için biraz kullanışsızdır. Sony firması bir pazarlama taktiği olarak bu formatta hiç profesyonel kamera çıkarmamıştır. Bu formatta üretilmiş bütün kameralar turistik ve anı amaçlı modellerdir.

XV. 2003 Sony, Canon, Sharp ve JVC'den HDV : DV'nin yüksek çözünürlülük halidir.

2007'den itibaren yönelim sabit diske ya da DVD'ye doğrudan kayıt yapan kameralar olmuştur. Kaset ve bant teknolojisinin yok olması uzun zamandır beklenen avantajlı bir gelişmedir. 1995 yılında altmış kadar elektronik üreticisinin yeni bir video formatı üzerinde anlaştıklarını açıklamalarıyla başlayan süreçte, o güne kadar ortaya atılan onlarca formattan daha çok avantaj sunan yeni bir ürün piyasaya sürülmüştür. Kısaca DV (Digital Video) diye adlandırılan format öncelikle bütün üreticilerin ortak girişimidir ve açık bir platformdur yani markaya bağımlı değildir. İkincisi bu sistemde üretilecek kameraların ve okuyucuların üzerinde doğrudan sayısal giriş çıkışa izin veren bir aktarım kapısı bulunacaktır. Bu kapı, Apple firmasının 1980'lerde geliştirdiği firewire veya 1995'te aldığı resmi adıyla IEEE-1394 (IEEE Elektronik ve Elektrik Mühendisleri Enstitüsü'nün kısa adıdır) olarak bilinmektedir. Bu veri aktarım kapısı (data transfer port) 400 mbit/s (yani 50MB/s) hızında veri aktarımı yapabilmektedir. Sony firması aynı veri aktarım kapısına I-link adını vermiştir.

Tarihte ilk defa çektiğimiz görüntüleri sayısal veri olarak kasete kaydeden yarı profesyonel kameralarla karşılaşmamız DV'nin devrim olarak algılanmasını sağlamıştır. Bu türün ilk örneği Sony'nin 1995'te çıkardığı VX1000, 3 CCD'ye sahiptir ve bir önceki seri olan Hi8 VX1'in DV formatına uyarlanmış üstün bir kopyasıdır.

DV sistemleri, yaklaşık 500 satırlık görüntü kalitesi yakalayabilmektedirler ve bu özellikleriyle onbinlerce dolara satılan ve yayın standardı sayılan Betacam SP

sisteminden az farkla daha iyidirler. Bu yeni sistem kameralar 2000 - 3000 dolar aralığında satışa sunulmaya başlanmış fakat çok hızlı bir şekilde 1000 dolar seviyesine doğru inmişlerdir. Günümüzde HDV'nin piyasaya sürülmesiyle fiyatlar daha da aşağıya düşmektedir.

Video tarihinde gelinen aşama sonunda herkes evinde kuracağı görece ucuz bir sistemle yayın standartlarında çekim ve kurgu yapabilecektir. Bunları yaparken de tamamen sayısal ortamda kalabilecektir. Bu da aktarma ve kurgu sırasında sıfır kalite kaybı demektir ve bugüne kadar profesyonel sistemlerde bile görülmemiş bir devrimdir. Ancak bu devrimin gerçekten olgunlaşması 1990'ları, yaygınlaşması ise günümüzü bulmuştur.

Günümüzde yaygınlaşmış olarak kullanılan video kameralara iki tane örnek seçilmiştir. Teknolojik sistemin nasıl bir hızla değişmekte olduğunu tanımlamak amacıyla panasonic firmasının iki üretimi karşılaştırma yöntemiyle ele alınmak istenmiştir. Özellikle bu iki video kameranın tarafımdan seçilmiş olması konuya dâhil edilecek ikisinin de birebir kullanıcısı olmamdır.



Şekil 40 VX-37 model Ponasonic video kamera.

Yaklaşık olarak 1998-1999 yılları arasında satın alınmış olan video kamera zamanının en son modeli olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir tüketici olarak teknoloji piyasasında en son modeli tercih etmek genellikle bu ürünü uzun süreler kullanmak ve teknolojik değişikliklere uyum sorunu yaşamamak isteğinden kaynaklanmaktadır. Fakat bu gerçeklik karşımıza en fazla bir yıl kullanılabilecek olan yeniyi

çıkarmaktadır. Mutlaka kısa bir zaman içerisinde biraz daha geliştirilmiş bir başka

video makinesiyle karşılaşmaktayız. Beklentilerimizi sıradan bir tüketicinin beklentilerinin üstünde tuttuğumuz vakit daha özellikli bir ihtiyaç doğrultusunda çok daha işe yarayacak yeni teknolojik araçlarla karşılaşılacaktır. VX-37 model numaralı video kamerayı satın almamın nedeni asgari düzeyde hatıra çekiminde görüntü kalitesinin çok iyi olmasından kaynaklanmıştır. Bunun ötesinde VX-37 model numaralı video kameranın sunduğu olanaklar o zamanlar için sadece stüdyo ortamındaki kurgu masalarında oluşturulabilecek görüntü efektlerinin çekim sırasında birkaç tuş sayesinde otomatik olarak ayarlanılıp gerçekleştirilme avantajını sağlıyor olmasıdır.



Şekil 41 Yeni bir teknolojik gelişme olan 2008 yılında üretilmiş Panasonic HDC-HS9 model kamera.

2008 yılında panasonic video kameraların en son modellerinden biri olan HDC-HS9 model numaralı video kamerayı kullanmaya başlamış bulunmaktayım. VX-37 model numaralı video kamera ile HDC-HS9 model numaralı video kameranın arasındaki görüntü ve ses kalitesi farklarının dışındaki en belirgin farklılık video

çekimlerinin daha özellikli görüntülere dönüştürülmesini sağlayan efektlerin HDC-HS9 model numaralı video kamerada olmamasıdır. Piyasaya en son sürülen modellerden biri olmasına rağmen muhtemelen video kullanıcılarının genel olarak böyle bir özelliğe taleplerinin çok fazla olmamasından kaynaklı olarak firma, yeni ürünlerinde efekt özelliğine yer vermemiştir.

Bunun dışında HDC-HS9 model numaralı video kamera kullanıcılarına SD karta veya HDD'ye (sabit disk sürücüsü) kaydedilebilir ayrıntılı yüksek çözünürlüklü görüntüler sunmaktadır. Video kamera çok ayrıntılı ve yüksek çözünürlüklü görüntüleri kaydedip oynatmakta kullanılan AVCHD formatına sahiptir. Bu sayede

görüntüler, görüntü sıkıştırma için kullanılan MPEG-4 AVC/H.264 formatında, ses ise Dolby Digital 5.1 Creator ile kaydedilmektedir. Boyut olarak önceki ürünlerden daha küçük (75x74x126 mm) olan video kamera 60 GB'lık sabit disk sürücüsüne kayıt yapabilmektedir. Video görüntüsü kaydı dışında 1920x1980 çözünürlükte fotoğraf kaydı da yapabilen makinede dünyaca ünlü bir marka olan Leica Dicomar lens kullanılmıştır.

Teknolojik ilerlemenin bu denli hızlı olması ev kullanıcılarına piyasaya sürümünden kısa bir süre sonra fiyatı yarı yarıya düşen makineler edinebilme olanağı sunmaktadır. Tüketiciler, görece olarak kapasitesi yüksek imkânlarla sahip ev ofislerde birçok aracı kurumu ortadan kaldırarak sürecin başından sonuna gereken işlemleri (çekim, kurgu, kaydetme aşamaları vb.) yapabilmektedir. Gelecekte daha fazla teknolojik imkânlarla sahip mekânlarda bireysel çalışmalar üretilebilecek ve bu teknolojik ilerleme sanat alanına önüne geçilemez müdahalesini sürdürecektir.

2.2. Sanatsal bir form olarak video

“Çünkü büyük şairler eserlerini, istisnasız olarak, kendilerinden sonra gelecek bir dünya içine oturtarak kurar; nitekim Baudelaire’in şiirlerindeki Paris caddeleri ancak 1900’den sonra gerçekleşmiş, Dostoyevski’nin insanları da daha önce görülmemiştir.”¹⁹

Görüldüğü gibi video sanatının ilkeleri farklı sanat dallarından gelmekteydi. Farklı alanlardan gelen sanatçıların televizyona karşı olan hareketleri belli bir doygunluğa ulaştıktan sonra, aracın estetik yanını da vurgulayan çalışmalar ağırlık kazanmaya başlamıştır (bknz. Şekil 42).



Şekil 42 Rebecca Horn, Turtle Sighing Tree (Ah Çeken Su Kaplumbağası Ağacı), 1994, bakır, çelik, motor, tel, ses kullanılmış olan iş 1994 tarihinde Paris’de Marian Goodman Galeri’de sergilenmiştir. Gerçek boyutlar 14x27x31 feet.

¹⁹ Walter Benjamin, **Tek Yön**, Almandan çeviren: Tevfik Turan, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Eylül 2000, 15 s.



Şekil 43 Rebecca Horn, Der Eindäncer (Bir Dansçı), video karesi, 1978.

Bu dönüşüm içinde Alman Video Sanatı'nın tarihine bakıldığında Wulf Herzogenrath'ın da tespitiyle kısaca üç nesilden bahsedilebilir.²⁰ Birinci nesil 60'lı yıllarda karşı hareketi gerçekleştiren ve televizyonu sanat nesnesi olarak kullananlar Nume June Paik, Wolf Vostell, Joseph Beuys. İkinci nesil 70'li yıllarda performanstan gelen

sanatçılar Ulrike Rosenbach, Wolf Kahlen, Rebecca Horn. 1977'den sonra ortaya çıkan üçüncü nesil Bill Viola'nın "I'm a seven channel child." (Yedi kanal çocuğuyum.) sözüne uygun olarak büyüyen grubu oluşturan, sanat etkinliklerinin başından itibaren video ile uğraşan Marcel Odenbach, Klaus vom Bruch, Herbert Wentscher gibi sanatçılardır.

Aşağıda Şekil 44'de görülmekte olan "Eine Faust in der Tasche Machen" adlı proje toplumsal bilinçaltındaki sükunetin içersindeki kargaşaya dikkat çekmek istemektedir. Marcel Odenbach'ın kendi kültürel geçmişi hakkındaki kararsızlığını yansıtan tavrı, 1960'ların idealizmiyle ve sosyal hedefleriyle desteklenmektedir. Hitler Almanyası'nın insan dışılığı o dönemde Almanya'nın tarihinde kapanmış bir konu olarak algılanmaktaydı. Ancak son zamanlarda Almanya'daki rahatsızlık veren olaylardan dolayı geçmişin ürkütücü olayları yeni ve baskıcı bir varlığa dönüşmüştür. Projenin uygulandığı tarihteki intikamcılık toplumun birçok kısmını şoke etmiş ve nasıl tepki göstereceklerine dair şüphede bırakmıştır. Odenbach'ın enstalasyonunun girişindeki duvarda 1960'larda etkin olan Avusturyalı şair ve eylemci Ingeborg Bachman'dan bir alıntı bulunmaktadır. Tekste "Yanmış elimle ateşin doğası hakkında yazıyorum." cümlesinin altı çizilmiştir. Bu bağlamda ateş Alman tarihindeki organize edilmiş şiddetin bir amblemini oluşturmaktadır. Bu tarihsel

²⁰ Deniz Derman, **Video Sanatı Üzerine Panayırdan Televizyona**, 25. Kare Sinema Dergisi, Sayı 3, Değişim Ajans, Ankara, Ocak-Şubat 1993, 15 s.

geçmiş ve sanatçının kendi içindeki kişisel yerini arayışı Odenbach'ın ana temalarını oluşturmaktadır.



Şekil 44 Marcel Odenbach, “Eine Faust in der Tasche Machen” (Cepte Yumruk Yapmak). Gösterimi 7 tane 19 inç monitörden gerçekleştirilen proje, 3 dakikalık programlardan oluşan 8 kanallı video ses enstalasyonudur. Aynı zamanda 7 dakikalık bir programın projeksiyon gösterisi ve duvardaki bir metinle desteklenmiştir. Reina Sofia Ulusal Müzesi Sanat Merkezi, Madrid, İspanya. Sanatçının koleksiyonundan. Foto: Javier Campano.



Şekil 45 Wolf Kahlen, “TV-Spiegel” (TV-Aynası), 1969-1977. Wolf Kahlen’in televizyon kutusuyla çalışması eserlerinin değışmez bir parçasıdır ve Beuys’un Keçe TV’si veya Vostell’in Beton TV’sini çağrıştırmaktadır. Bu eserlerin ortak noktası keçe, beton ve ayna gibi maddi malzemelerle elektronik görüntünün karşılaştırılmasıdır. Televizyon ekranının yansıtıcı bir yüzeyle kapatılması aracın yüzeyselliğinin ve narsızminin doğrudan bir eleştirisini oluşturmaktadır. Kendisini gözetlemek ve gözetlenmek kavramlarını taşıyan performansların ve estasyonların önemli bir örneğidir.

Şüphesiz, Video Sanatı ülkeler açısından da farklılık taşımaktadır ancak genelleme yapıldığında konulu, deneysel, belgesel, ritmik görüntü ve ses sekansı videoları gibi eğilimler göze çarpmaktadır. Video Sanatı’nı sınıflandırmak için oluşturulan genel bakış açısı sanatsal bağlamda ele alındığında dönem, daha açık bir şekilde ortaya çıkacaktır. Bu yüzden “büyük gerçeküstücülerin sonuncusu” olarak görülen 1990 Nobel Edebiyat Ödülü sahibi Octavio Paz’ın düşünceleri günümüz sanatına açıklık getirmektedir;

“Ne karamsarım, ne de geçmişe özlem duyuyorum. Sanatsal üretim her ne kadar tecimselliğin, kâr peşinde koşmanın ve

reklamcılığın silleleriyle ağır yaralar aldıysa da, yaşadığım dönem çorak sayılmaz. Örneğin, resim ve roman, moda ya bağlı ürünlere dönüştüler: Resim, benzersiz nesne fetişizmiyle; roman ise seri üretimle. Yine de 1950'lerden bu yana, şiirde, müzikte, romanda ve plastik sanatlarda önemli yapıtlar ve kişilikler ortaya çıktı. Ama büyük bir estetik akım ya da şiir akımı belirmedi. Sonuncusu, Gerçeküstücülüktü. Kimileri parlak, kimileri yalnızca zekice sayılabilecek dirilmeler yaşadık. Doğru sözcükleri kullanırsak, yeniden canlanmalar gördük. Ama yeniden canlanma dirilme değildir; çabucak sönüp giden bir anlık bir alevdir. On sekizinci yüzyılın Yeni Klasisizmi vardı; biz “Yeni Dışavurumculuk”u, “trans-avangart”ı, hattâ “Yeni Romantizm”i yaşadık. Peki, Pop Art, Dada’nın; Beat şiiri de Gerçeküstücülüğün bir türevi değil miydi? New York’un Soyut Dışavurumculuk akımı da bir türevdi: Gerçi çok sayıda yetkin ressam sundu bize, ama o da bir yeniden canlanma, anlık bir alevdi. Aynı şey, ilk Paris’te ortaya çıkan, oradan tüm dünyaya yayılan savaş sonrası felsefe-edebiyat akımı varoluşçuluk için de söylenebilir. Yöntemi bakımından Husserl’in bir devamıydı varoluşçuluk; konusu bakımından ise Heidegger’in. Bir örnek daha: 1960’tan başlayarak Sade, Fourier, Roussel ve başka bir takım yazarlar üstüne denemeler ve kitaplar yayımlandı. Bu çalışmalardan bazıları zeki, güçlü sezgilere dayalı, zaman zaman derin çalışmalardı. Ne ki, özgün değildiler; söz konusu yazarlar kırk yıl önce Apollinaire ve Gerçeküstücüler tarafından keşfedilmişlerdi. Alın size bir yeniden canlanma daha. Daha fazla örnek saymak yararsız. Yineliyorum: Yirminci yüzyılın ikinci yarısında verilen yapıtlar, ilk yarısındaki yapıtlardan farklıdır, hattâ onlara karşıt oldukları bile söylenebilir.”²¹

Ulusal ve dönemsel farklılıkların eşiğinde genel bir etkilenmeyi 90’lardan itibaren bütün sanatçılar yaşamaktadırlar. Bu tespitin nedeni tezin geri kalan

²¹ Octavio Paz, **Çifte Alev / Aşk ve Erotizm**, İngilizceden Çeviren: Tomris Uyar, I. Baskı, Okuyan Us Yayın, İstanbul, Ekim 2002, 142-143 s.

kısımında incelenecek olan sanatçıların hemen hepsinde görülen 90 sonrası değişikliklerdir. Teknolojinin etkin biçimde söz konusu olduğu tarihsel süreçte üretimleri video sanatı üretimlerini yeni yüksek çözünürlük sistemlerinin kullanılmasıyla derinden etkilenmiştir. Sanatçıların küçük çapta dahi olsa teknolojik yeniliklerin tamamını daha kolay ulaşılabilir bir şekilde kullanabilmeleri üretimlerini olumlu yönde etkilemiştir. Bu etkileşim bir yandan da video sanatının multidisipliner eğilimini tetiklemiş, sanatçıların ürettikleri projeleri uzaktan kontrol edebilmeleri lüksüne imkan tanımıştır. Yeni teknolojik olanaklar ile sanatçı üretimini yaşadığı mekanda gerçekleştirip, sergilenmesi için göndermekte ve artık kendinden bağımsız bir şekilde sergilenme olanağı taşıyan projeye internet bağlantısının sunduğu imkanlarla müdahale edebilmektedir. Bu müdahale biçimi, sanatçının etkinliğini arttırdığı gibi izleyicinin sanatçıyla kurduğu bağı geliştirir. İzleyici artık sanat ürününün ötesinde, oturduğu yerden sergilenme sürecine katılabilen sanatçı profiliyle karşılaşmaktadır.

Yaşadığımız dönemin önemli isimlerinden biri olan Matthew Barney videolarını oluştururken spor ve sanatın karışımından beslenmektedir. Öncelikle kendini bir heykeltıraş olarak tanımlayan sanatçı, ünlü yorumcu Björk ile yaşadığı ilişkiyle de popüler sanat dünyasının isimleri arasında yer almaktadır. Doğum ve cinsel farklılaşma hakkında ürettiği video sanatı çalışması anatomik çoğalma organlarını ima eden biçimlerden oluşmaktadır. Yapıta ait aşağıdaki görsel malzemelerin dışında daha geniş bir bilgi, sanatçının kendisi tarafından hazırlanmış olan internet sitesi www.cremaster.net'den edinilebilmektedir.



Şekil 46 Matthew Barney, Cremaster I, 1995.



Şekil 47 Matthew Barney, Cremaster II, 1999.



Şekil 48 Matthew Barney, Cremaster III, 2002.



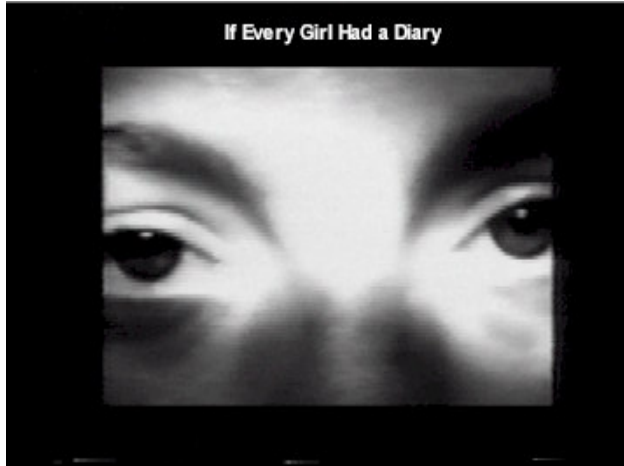
Şekil 49 Matthew Barney, Cremaster IV, 1994.



Şekil 50 Matthew Barney, Cremaster V, 1997.

1990’larda video sanatı cinsellik ve insan vücudu konularında en fazla açılım sağlayan malzemeyi barındırmaktaydı. Cinsel kimliklerin çeşitliliği ve insanın bedeni (corpus) kavramıyla ilişkisini yansıtması açısından video art sanatçısının kaydedebilen üçüncü elini oluşturmaktaydı. Bu kavramlar çerçevesinde Sadie Benning, çocuk denebilecek bir yaşta 15 yaşında çalışmalarına başlamıştır. Lezbiyen olarak kimliğini bulma ve kabul etme, devam eden süreçte yeniden tanımlama konularını ele almaktadır. “Le Tigre” adlı feminist bir post-punk band’ın üyesi olan sanatçı, deneysel film yapımcısı James Benning’in kızıdır.

Sadie Benning’in çalışmaları genelde birkaç dakika sürmektedir. Geniş açılı mercek kullanımı videolarında dikkat çekmektedir. Keskin bir biçimde renk, hız ve ses değişimleri içeren çalışmaları ile izleyicinin karşısına çıkmaktadır.



Şekil 51 Sadie Benning, “If Every Girl Had a Diary” (Eğer Her Kızın Günlüğü Olsaydı), 9:09 dakika, 1990. Wisconsin doğumlu sanatçı videosunu kendisine ve odasına doğrultmaktadır. Cinsel kimlik sorununun farkında olmayı hedeflediği videosunda genç bir kadın ve lezbiyen olma haline ilgisini göstermektedir.



Şekil 52 Sadie Benning, “Flat is Beautiful” (Apartman Dairesi Güzeldir), 00:50 dakika, 1998.

Sanatçının “Flat is Beautiful” (Apartman Dairesi Güzeldir) adlı video art çalışması, mask kullanılan deneysel canlı aksiyonlardan, animasyonlardan, alt yazılardan, çizimlerden ve androgynous (çift cinsiyetli) 17 yaşındaki bir kızın psikolojik yaşamını araştıran dramatik karelerden oluşmaktadır. İşçi sınıfı komşular, homoseksüel ev arkadaşı ile birlikte yaşayan, bekar annesi ile büyümeye çalışan sanatçı çalışmasında yaşantısını konu etmektedir. Cinsel farklılıkların tanımlanmasını kültürel bir saplantı haline getirmiş olan eril ve dişil zihniyetin arasındaki çatışmada maskeli Taylor karakteri yalnızlığıyla yüz yüze gelmektedir. Siyah beyaz film ve video görüntüleri arasında geçiş yapan karelerden oluşan “Flat is Beautiful” adlı video art, üzgün insanların iç ve dış dünyalarını açıklamaktadır.

Bir diğer kadın video art sanatçısı olan Elisabeth Charlotte Rist 1962’de Grabs, Sankt Gallen, İsviçre’de doğdu. Çocukluğundan itibaren Pipilotti diye anılan Rist’in bu lakabı Astrid Lindgren tarafından yazılmış olan ünlü roman *Pippi Longstocking*’den gelmektedir. Rist Viyana’da The Institute of Applied Arts’da eğitim gördü. Sanatçının son dönemde video art eğitimi aldığı okul Basel, Switzerland’daki The School of Design’dır. Sanatçının işleri ilk kez 1997’de Premio 2000 ödülünü kazandığı Venice Biyenalı’nda sergilenmiştir.

1994 ve 1998 arasında muzik orkestrası ve performans sanatı grubu olan “Les Reines Prochaines”in üyesi olmuştur. 2002’de Profesör Paul McCarthy tarafından video sanatı konusunda eğitim vermek için UCLA’ya davet edilmiştir.

Amerika’da Rist’in temsilciliği New York’daki Lühring Augustine Galeri, Avrupa’da ise Londra ve Zürih’de Hauser & Wirth tarafından yapılmaktadır. Kariyerinin başlangıcında feminist bir sanat eleştirmeni olan sanatçının işleri dünya çapında önemli olan müzelerce ve koleksiyonlarca desteklenmiştir. Rist’i diğer kavramsal sanatçılardan ayıran şey, çalışmalarının mutluluk ve sadelik ifade etmesidir.

1992 yılında *Pickelporno* adlı işiyle dünyaca ün kazanmıştır.



Şekil 53 ve 54 Pipilotti Rist, Pickelporno, video art, Remake of the Weekend adlı sergide 1999'daki gösterim, Paris Modern Sanatlar Müzesi, Paris. Fotoğraflar: Pipilotti Rist.

Kadın vücudu ve onun cinsel olarak uyarılması hakkındaki video, bir çiftin vücuduna çok yaklaşan görüntülerden oluşmaktadır. İmajlar garip duyumsansın ve ilk bakışta ne olduğu anlaşılmayıp ikilemli algılansın diye yoğun renklerle kaplanmıştır.



Şekil 55 Pipilotti Rist, Open My Glade (Ormanda Geçissiz Alanımı Aç), Birdakikalık video parçası sabah 9:15'den öğlen 12:15'e her saat 15 kere geçmekte, Panasonic'ın NBC ekranında, video art Times Square'de, 6 Nisan - 20 Mayıs tarihleri arasında 2000.

Şekil 55’de sanatçının 2000 yılında yapmış olduğu son video sanatı çalışmalarından biri görülmektedir. Rist, kötü şöhretli trafik karmaşasını hesaba katmadan basın ve medyanın kaotik merkezi olan Times Square’de Panasonic’in ilan tahtası için video art işi yaratmıştır. Ormanda Geçişsiz Alanımı Aç Rist’in New York’taki ilk açık alan projesidir. Rist’in video artı, ağır çekim hareketlerle Times Square’in düzensiz yanıp sönen ışıkları ve mesaj panolarına karşı durmaktadır. Video art görüntüleri, meydandaki bir uçtan bir uca şiirsel, psikolojik ve politik ifadelerle uçuşan ve yoğun renkleriyle dikkat çeken diğer görüntülerin içerisinde yer alarak yayın yapmaktadır. Pipilotti Rist’in projesi, Public Art Fund’ın sorumluluğunda media kökenli sanat çalışmaları kapsamına dayanmaktadır ve sanatçı bu kurumdan da destek almaktadır. Bahsi geçen kurumun desteğiyle oluşturulmuş “*Messages to the Public*” adlı proje 1980 yılında başlamış ve dokuz yıl devam etmiş, sanatçının projelerinden seçilmiş bir seri Times meydanındaki ‘*Spectacolor*’ sahnesini meydana getirmiştir. “*Messages to the Public*” projesi, sanatçıları bu geniş LED ekranın avantajlarından yararlanma konusunda teşvik edici olmuştur. Jenny Holzer, Keith Haring ve David Mammons bu program kapsamında ilk kez kişisel ve halka açık “*LED sanat çalışmaları*”nı gerçekleştiren sanatçılar olarak sayılabilir.

Viyana’da Uygulamalı Sanatlar Akademisinde fotoğraf ve grafik tasarım daha sonra Basel’de video sanatı konusunda eğitim almış olan sanatçının duygu ve ses imajlarında kullandığı sözler, güçlü şekilde onun kendi bedeni üzerine odaklanan, özdeşlik kurma ve doğrunun sonuçsuz görünümünü dile getirmektedir. Sanatçının çalışması, aykırı bir uyumla diyalog içinde giriftleşmekte, gizli ütopyalarını açığa vurmakta ve kendi gündemini otaya koymak için videoyu manipüle etmektedir. Günümüzde Los Angeles şehrinde yaşamına ve çalışmalarına devam etmektedir.

90’lardan itibaren sanatçılar sadece üretimde bulunmamış aynı zamanda video sanatının kuramsal alt yapısını oluşturmak için dersler verip, metinler yazmışlardır. Günümüzde akademik çevrelerce kabul görmüş bir biçimde incelenen video sanatı, sanatçıların öznel dünyalarına fazlaca açılım sağladığından üretimi yapan kişinin bir eleştirmen gibi yazın alanında açıklamalar yapması kaçınılmaz olmuştur.

Shaun Wilson’un video sanatı üretimlerinin yanı sıra doktora tezi video art üzerinedir. “Hafıza Sanatı ve Hareket Eden İmaj” adlı doktora teziyle kuramsal çalışmalarına devam eden sanatçı tezinde, roman metinlerini video enstalasyonlara uyarlamıştır. “Aterenezm” ve “De Memoria” adlı romanlardan yola çıkan Wilson, hareket eden imajda hafıza ve yer arasındaki ilişki konusunda yoğunlaşmıştır. Ressam olarak çalışan Shaun Wilson 1998’den sonra video sanatı çalışmalarına başlamıştır. Bu çalışmalara kendisi video resimler demektedir. 350’den fazla olan eserlerini kendisi dizilere ve alt dizilere ayırarak kategorize etmiştir. Şu anda School of Creative Media at RMIT University, Melbourne Avusturalya’da ders vermekte olan Wilson, 2000’den sonra video sanatının rolü ve kavramsallaştırılması konusu üzerine yoğunlaşmıştır. Andy Warhol’un politik işlerinden, Robert Rauschenburg’dan ve Damien Hirst’den sanatsal olarak etkilenmiştir.

Çalışmalarında aile ve ev kavramlarını bozmak üzere videolar yapmıştır. Bölünmüş hafızanın imajlarını ve gerilimlerini aktarmak için halihazırda çekilmiş olan filmleri ve videoları kullanmıştır. Sinemacı olarak Alfred Hitchcock, Michel Gondry ve Oliver Hirschbiegel, video art sanatçısı olarak Brendan Lee, Bill Viola and Eija-Liisa Ahtila’nın çalışmalarından üretimler gerçekleştirmiştir.

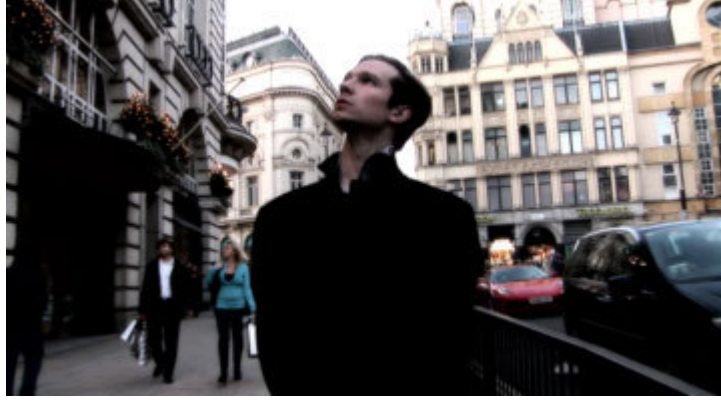
Bütün çalışmalarını 2006 yılında tekrar elden geçirerek High Definition (Yüksek Çözünürlük) teknolojisine çevirmiştir.



Şekil 56 Shaun Wilson Melbourne kökenli hafıza, mekan, skala temalarını çalışan bir sanatçıdır. Video art çalışmaları The Australian Centre for Contemporary Art, Australian Centre for the Moving Image; Bilbao; Museum of Contemporary Art Fenosa Union; Centre of Contemporary Culture Barcelona; Kunstmuseum, Norway ve The National Museum Centre of Art Reina Sofia, Spain gibi Avustralya, Avrupa ve ABD galerilerinde gösterilmiştir.

Yeni serileri 'Uber memoria' ve 'Gothic memoria' adlı (video paintings) her iki çalışma, hafızanın alanları nasıl etkilediği ve bundan video imajının bizzat, benzer unsurları nasıl yansılayacağını kapsar. Sanatçı halen Melbourne RMIT Üniversitesi'nde, Video Production'da dersler vermektedir.

Wilson, 2003'ten itibaren video sanatı çalışmalarının yanı sıra bu çalışmalara eşlik eden sound art projeleri de yayınlamıştır. Bunlar video sanatı çalışmalarının içeriğini oluşturan konulardan yani "*hafıza ve mekan*" kaynağından beslenen sesle ilgili ürünlerdir. Sesle ilgili bu çalışmalar aile ve akrabalarının ses kayıtlarından oluşturulmuş materyallerdir. Başlıca dört kategori altında tek ve çift şekilde organize edilmiş olan kayıtlardan bir kısmı '*People Doing Strange Things With Electricity Too*' adıyla 1994 yılında Comfortstand Records (USA) tarafından piyasaya sürülmüştür. 2004 yılında '*Statica*' adı altında bütün kayıtlar sanatçı tarafından derlenmiş ve 2005 yılında The Centre on Contemporary Art Seattle tarafından yayınlanmıştır. 2007'de, 'Athenian Memory Palace' adlı çalışması I. Yunanistan Bienali kapsamında radyo yayını ile izleyicilerle buluşmuştur. Sound art ile ilgili çalışmalar Phillip Glass, Phil Edwards, Philip Brophy ve John Cage'de hatta müzisyen Moby ve David Helfgott'da görülmektedir.



Şekil 57 Shaun Wilson, *Uber memoria series 2*, video art, çift kanallı televizyon olarak HDV, DVD, rekli ve sesli, 25 dakika, 2007.

Aralık 2006’da Wilson, “Vothic” (‘Video’ ve ‘Gothic’ kelimelerinin birleşmesinden oluşmaktadır) diye adlandırdığı yeni bir video art hareketinin temellerini atmıştır. Onun Gothic Romanticism ile ilgili bu buluşları, *Australian Gothic: video art now* adlı serginin küratörlüğünü üstlendiği dönemde yaptığı araştırmaların etkilerini yansıtmaktadır.

1996’da Wilson ve Melbourne’nun tanınmış ressamlarından olan Monica Adams *Indigo Studios* adında özel bir sanat okulu açmışlardır. Bu cesur davranıştaki niyet, geleneksel sanata odaklanmayan çağdaş sanat izleyicilerine günümüz sanat perspektifini sunmaktır. 1997 ve 2002 tarihleri arasında sanat öğrencileri tarafından toplam 45 sergiye ve tanınmış çağdaş sanatçıların sergilerine ev sahipliği yapmıştır. Üç tane mekandan oluşan Indigo Studios adlı işi 2001 yılında Wilson’ın bırakmasına rağmen Adam 2003 yılına kadar devam etmiştir. Bu süreç devam ederken Wilson 2000 yılında Melbourne’deki Jackman Galeri’nin küratörlüğünü yapmış ve galerinin sponsorluğunda 20 taneden fazla serginin Melbourne, Seattle, Berlin ve Hobart’da gerçekleşmesine katkıda bulunmuştur. Bu sergiler 2007’deki *Australian Gothic* adlı sergiyi de kapsamaktadır.



Şekil 58 Shaun Wilson, *Uber memoria series 6*, video art, çift kanallı televizyon olarak HDV, DVD, rekli ve sesli, 25 dakika, 2007.

Guggenheim Müzesi'nde gerçekleştirdiği sergisiyle çağdaş sanatın özellikle video sanatının önemli isimlerinden biri olan Douglas Gordon, Glasgow, İskoçya'da doğmuş ve sanat eğitime ilk olarak 1984-88'de Glasgow Scholl of Art'da başlamıştır. Daha sonra 1988-90 tarihleri arasında The Slade Scholl, Londra'da eğitimine devam etmiştir. İlk kişisel şovunu 1986'da yapan sanatçının birçok işi hafıza temasını işler. Alfred Hitchcock'un ünlü filmi "*Psycho*" 1993 yılında sanatçı tarafından yavaşlatılmış ve "*24 Hour Psycho*" adıyla sergilenmiştir. Sanatçı önemli işleri arasında ünlü futbolcu Zinedine Zidane hakkında "*Zidane, un portrait du 21e*

siècle” (Zidane, 21. yüzyılın bir portresi) adlı bir video işi de vardır. Bu iki çalışmasından anlaşılacağı gibi deneysel film ve video arasında geçiş yapabilen neslin baş temsilcisidir. Fotoğraf da çekmekte olan sanatçı, fotoğraf serilerinde sıklıkla her bir parçayı başlı başına kendi içinde özgün işlere dönüştürmektedir.

Gordon 1996’da çağımızın en prestijli ödülü olan *Turner Prize*’ı kazanmıştır. Takip eden yılda İngiltere’de Venice Bienali’nde bir sunum gerçekleştirmiştir. 2005’de “The Vanity of Allegory” diye adlandırdığı işlerini The Deutsche Guggenheim, Berlin’de bir araya getirmiştir. Aşağıda bu sergiye ait örnekler görülmektedir.



Şekil 59 Douglas Gordon, Self-Portrait as Kurt Cobain, as Andy Warhol, as Myra Hindley, as Marilyn Monroe, 1996 (detay). C-print edisyonu 11, 30 ½ x 30 ½ inç. Fotoğraf: Robert McKeever.

Douglas Gordon geleneksel bir hikaye anlatıcısıdır. Hikaye anlatırken kurmuş olduğu nesnelerden çıkıp, kendi sanatçı kişiliğini kucaklamaktadır. Otoportresi ya da daha doğrusu değişken ve esrarengiz kendisinin bir temsili, sanatçının pratiğinin temel bir unsurunu oluşturmaktadır. Bu unsur performatif ve dolaylıdır. “Douglas Gordon's The VANITY of Allegory” sanatçının Guggenheim Museum için düzenlemiş olduğu bir sergidir. Sergide otoportre kavramı edebi bir

öğüt ve sinema stratejisi olarak sanat tarihinin mecazi bir anlatımına dönüşür.

Vanitasın ve kendisini temsil etmenin karşılaşma noktasını incelemektedir. Kaynak olarak sanat ve film tarihine yönelmiştir. Sergi Guggenheim Museum ve özel koleksiyonlardan parçalar içermektedir ve aynı zamanda Gordon kendi çağdaşlarının işlerini kullanmaktadır. Tarihsel film ve çağdaş video sergide bir araya gelmektedir. Sergide kurmuş olduğu enstalasyonda öz temsili ve çift kimlikliliğini konu alan görsel bir kolaj yaratmıştır.

Sanatçı 2006'da New York Modern Sanatlar Müzesi'nde (MoMA) "Timeline" adında bir sergi açmıştır. Halk sinemasından sahnelerle çalışan sanatçı seçtiği karelerle sadece belli yerleri, oyuncularını, eylemleri değil, o çağı ve onu yaratan toplumun düşlerini, tabularını göstermektedir. Bütün izleyicisine tek anlamlı bir açılım sunan Hollywood filmlerinden kareler kullanıp, gösterilenin arkasındaki söylenmeyen bir şeyleri göstermeyi hedeflemiştir.



Şekil 60 Douglas Gordon, "Où se trouvent les clefs?" (Anahtar Nerede?), Gagosian Gallery, Fransa, 2008.

Şekil 60'da sanatçının 2008'de Fransa'da açmış olduğu son sergisinden video sanatı çalışmaları görülmektedir. Gagosian Gallery'de açılan sergideki "*Où se trouvent les clefs?*" (*Anahtar nerede?*) adlı çalışması için daha fazla bilgi, serginin açılmış olduğu galerinin internet sitesinden edinilebilmektedir (bkz.http://www.gagosian.com/news/2008_7_5_douglas-gordon-at-the-collecti/). Son çalışmalarında Gordon video enstalasyonlar ve kısa filmler yapmaktadır. Seyircilerin dikkatini dünyayı algılayışlarının öznelliğine çekmek istemektedir. Özellikle seyircilerin hareketli imaj ile kurdukları kişisel bağa müdahale edebilmeyi hedef almaktadır.

Çağdaş sanatta bir diğer önemli isim olan Martin Arnold, özellikle video art çalışmalarıyla ön plandadır. Sanatçının üretimleri video sanatının günümüzde nasıl bir etkinlik gösterdiğine ve ilk örneklerinden bu yana neye dönüştüğüne dair açılım sunmaktadır. 1959 Viyana, Avusturya doğumlu sanatçı ünlü Avusturya film dağıtıcısı olan Sixpack Film'in üyesidir. Arnold Viyana Üniversitesi'nde psikoloji ve sanat tarihi eğitimini tamamladıktan sonra film yapımcısı olarak The University of Wisconsin, The San Francisco Art Institute, The Academy of Fine Arts (Frankfurt'da), The Kansas City Art Institute, Bard College ve son olarak SUNY Binghamton'da dersler verdi. Video sanatı çalışmaları Amerika Birleşik Devletleri'nde Canyon Cinema'da ve Avusturya'da Sixpack Film'de gösterilmektedir.

Sanatçı, Hollywood filmlerinin orijinal film karelerinden ancak birkaç saniye süren aile sahnelerini bölmektedir. Asıl videolarını oluşturduğu süreçte, bu kareleri tekrarlayarak ve başkaca yeni filmler katarak bir tür klonlama yapmaktadır. Birkaç dakikalık video sanatı projelerine dönüşen ürünlerinde bu klonlama sayesinde önceki formlarda saklanmış olan şiddet ve cinsellikle ilgili mesajlar ön plana çıkartılmaktadır. Hollywood'un sıradan teenage filmleri birbirine karıştırılmıştır ve böylelikle oedipal bir drama dönüştürülmüştür.



Şekil 61 Martin Arnold, *Passage à L'acte* (Temsili Geçit), sergilendiği yerler; Oberhausen Film Festivali, Cannes Film Festivali, Rotterdam Film Festivali, Melbourne Film Festivali, Sydney Film Festivali, 16 mm'lik siyah beyaz film görüntüsünden 12 dakikalık video art, yapım tarihi 1993.

1960'ların başından bir Hollywood filmi konusu; karı, koca, oğul ve kızıdan oluşan tipik Amerikan ailesi, ekmek kesme tahtasının ritmine kilitlenmiş bir şekilde kahvaltı masasında görülmektedir (bknz. Şekil 61). Azaltılmış, ayrılmış ve yabancılaştırılmış bir cinsel talep tekrarlanan görüntüde sanatçı tarafından ortaya

çıkartılmaktadır. Arnold, normallik içeren orijinal senaryoyu yeniden kurgulamaktadır. Çok küçük sesler ve tuhaf bedenler içeren sahneler film takılmış gibi kısa hareketlerle gösterilmektedir. Aile idolünün altında yatan yüzeysel mesaj bastırılmak ya da yok edilmek üzere ortaya çıkarılmaktadır. Bu mesaj Arnold'un çalışmalarında aile bireylerinin birbirleriyle mücadele etmesi ve birbirlerine düşman olması şeklinde kendini göstermektedir.



Şekil 62 Martin Arnold "Alone. Life Wastes Andy Hardy" - 16mm Film, b&w, 15 dakika, 1998.

18 Eylül 2005 - 15 Ocak 2006 tarihleri arasında İstanbul Modern, ilk uluslararası etkinliğini İspanyol küratör Rosa Martínez'in düzenlediği ve Türk Ekonomi Bankası'nın ana sponsorluğunu üstlendiği "Çekim Merkezi" başlıklı sergiyle gerçekleştirmiştir. Yurtdışından 13, Türkiye'den 3 sanatçının yapıtlarını bir araya getiren "Çekim Merkezi" günümüz sanatının ünlü isimleri Janine Antoni, Pilar Albarracín, Ghada Amer, Monica Bonvicini, Louise Bourgeois, Christian Boltanski, Anish Kapoor, Rem Koolhaas, Jeff Koons, Juan Muñoz, Santiago Sierra, Richard Wentworth, Maaria Wirkkala ile Türkiye'den Haluk Akakçe, Gülsün Karamustafa ve Kemal Önsoy'un yapıtlarını izleyiciyle buluşturdu. Böylelikle İstanbul, 9.Uluslararası İstanbul Bienali ve birbirini tamamlayan başka kültürel etkinliklerle aynı zamana denk gelen "Çekim Merkezi" ile birlikte gerçek bir uluslararası ağırlık merkezi haline gelmiştir.



Şekil 63 Endülüs kimliğini simgeleyen klişeleri, günlük yaşamın içinden öykülerle birlikte irdeleyerek ele alan Pilar Albarracín'in "The Goat" (Keçi) adlı video performansından görüntü. Pilar Albarracín, "The Goat", video performans, çekim; Lisbone, 2001. İstanbul Modern Sanatlar Müzesi, Çekim Merkezi Sergisi, İstanbul, 2005-2006.



Şekil 64 Kamusal ve özel anıları birbiriyle dengeleyen Gülsün Karamustafa, video çalışmasında tarihsel ve siyasal geçmişleriyle dünyadaki tüm ünlü kent meydanlarının tanıklığını izleyiciye sunmaktadır. Gülsün Karamustafa, İstanbul Modern Sanatlar Müzesi, Çekim Merkezi Sergisi, İstanbul, 2005-2006.



Şekil 65 Gündelik ritüelleri yeniden yorumlayan, "denge" kavramına yönelik işleriyle tanınan Janine Antoni, sergideki video işinde belleğine kazınan okyanusun ufuk çizgisinde, suyla göğün buluştuğu yerde yürümeye çalışmaktadır. Janine Antoni, "Touch" (Dokunuş), İstanbul Modern Sanatlar Müzesi, Çekim Merkezi Sergisi, İstanbul, 2005-2006.



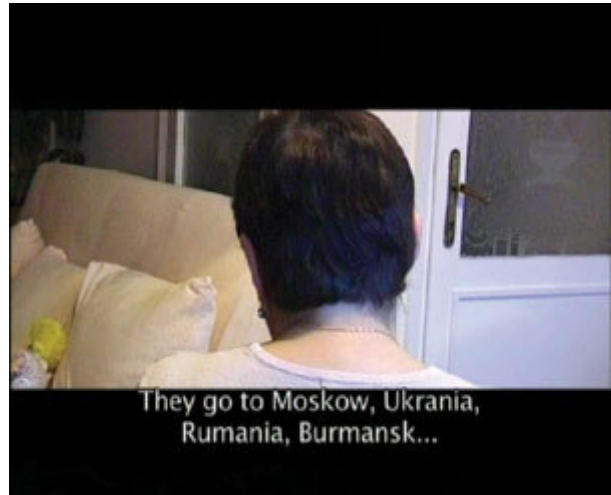
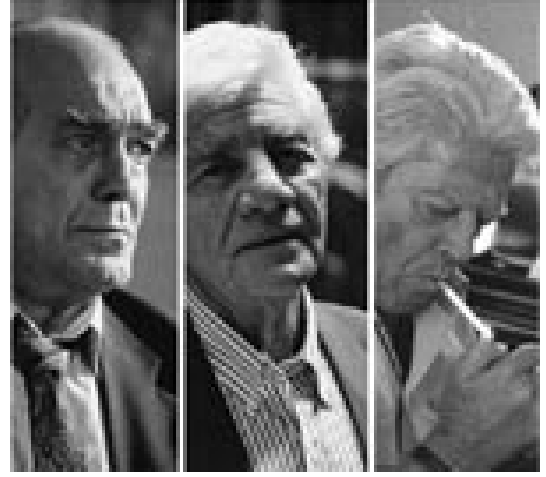
Şekil 66 Geleneksel çizim metotlarını dijital teknolojiyle etkileyici bir bileşimde buluşturan Haluk Akakçe'nin değişken sanal konstrüksiyonları "Birth of Art" adlı çalışmasıyla izleyiciyle buluştu. Haluk Akakçe, "Birth of Art" (Sanatın Doğuşu), İstanbul Modern Sanatlar Müzesi, Çekim Merkezi Sergisi, İstanbul, 2005-2006.

Çekim Merkezi Sergisi'nde yer alan sanatçıların yeni çalışmalarını örneklendirmek günümüz sanatçılarının hangi perspektifte üretimlerine devam ettiklerine dair açılım sunacaktır. Bu sanatçılardan Albarracín'in 2006 yılında yapmış olduğu çalışmalar Filomena Soares Galerisi'nde Portekiz'de izleyiciyle buluşmaktadır.



Şekil 26 Pilar Albarracín, Laying Hen (Yumurtlayan Tavuk), sesli ve hareketli etkileşimli enstalasyon, değişken boyutlu, 2006. (bkznz. üstte solda); She-Wolf (O-Kurt), 2 saat 45 dakika, video art, 2006. (bkznz. Üstte sağda); The Reincarnation (Reenkarnasyon), sesli enstalasyon, 1 saat 30 dakika, 53x37x14 cm., 2006. (bkznz. altta solda ve sağda)

Türkiye’deki izleyiciler 2007 yılında İstanbul Modern Sanatlar Müzesi’nin bir etkinliği olan İstanbul Modern Sinema’da “Alman ve Türk Video Sanatı Üzerine” adlı panele konuşmacı olarak katılan Gülsün Karamustafa’nın aynı zamanda o tarihe kadar yapmış olduğu çalışmalardan oluşan bir sergiyle karşılaşmıştır. Sergide Türk çağdaş sanatının önde gelen isimlerinden Gülsün Karamustafa’nın *Merdiven*, *Erkek Ağlamaları*, *Meydanın Belleği* ve *Mükâfatsız Fedakârlıklar* adlı video yapıtlarından oluşan bir seçki yer almaktadır. Seçkinin programında, ele aldığı konular ve kullandığı görsel dil ile 20. yüzyıl çağdaş Türk sanatına sıradışı bir bakış açısı getiren Gülsün Karamustafa’nın *Merdiven* adlı video yapıtı, banker Kamondo ailesinin 19. yüzyılda Galata’da yaptırdığı merdivenlerde akordeon çalan dört Romanyalı çocuğun kısa öyküsüne dayanmaktadır. Karamustafa’nın Atıf Yılmaz’ı misafir yönetmen olarak davet ettiği projesi *Erkek Ağlamaları*’nda, Türk sinemasının en önemli erkek oyuncularını alışılmış rollerinden farklı bir yaklaşım sergilemektedirler. Her zaman yan yana üç ekranda eşzamanlı olarak gösterilen proje, bu programda filmlerin artarda gösteriminden oluşmaktadır. Kamusal alan ile özel alan arasındaki ilişkiye odaklanan *Meydanın Belleği* adlı yapıt, Taksim Meydanı’na bakan bir apartman dairesinin içindeki yaşam ile meydanın tarihini koşut olarak ele almaktadır. *Mükâfatsız Fedakârlıklar* adlı video yapıtı ise İstanbul’da çoğunlukla yaşlı insanların bakımını üstlenen Moldovya’dan gelen Gagavuz kadınları ele almaktadır.



Şekil 27 Gülsün Karamustafa, Merdiven / Stairway, 4 dakika 46 saniye, 2006. (bkz. üstte solda); Erkek Ağlamaları / Men Crying 7 dakika 03 saniye, yönetmen: Atif Yılmaz, müzik: Selim Atakan, video art, 2005. (bkz. üstte sağda); Meydanın Belleği / Memory of Square 17 dakika 40 saniye, video art, 2006. (bkz. altta solda); Mükâfatsız Fedakârlıklar / Unawarded Performances 24 dakika 19 saniye, video art, 2006. (bkz. altta sağda)



Şekil 28 Janine Antoni'nin Luhring Augustine'deki sergisi için davetiye kartı, Janine Antoni, 10. ve 11. Bulvarlar arasındaki 24. Cadde, Luhring Augustine'de 25 Ekim tarihinde gün boyunca gerçekleştireceği projesinin hazırlıklarında görülmektedir, 2003.

“*Kültürel Dönemeç*” kitabında Fredric Jameson, kültürel üretim ile genel toplumsal yaşam arasındaki ilişkiye dönerek bunu daha somut biçimde tartışmaya açmakta ve günümüzde ortaya çıkan kültürel değişimlerin genişliğinin boyutlarını saptamaktadır.

*“Şimdi artık sadece Joyce ve Picasso tuhaf ve itici değil, klasik oldular ve bugün bize oldukça gerçekçi görünüyorlar. Bu arada, günümüz sanatının hem biçiminde hem de içeriğinde çağdaş toplumun katlanılmaz ve rezilce bulduğu çok az şey vardır. Bu sanatın en saldırgan biçimleri –punk, rock ya da diyelim cinsel açıdan belirgin materyal adı verilen şeyler– tüm toplum tarafından olduğu gibi kabul edilmektedir ve bunlar, eski ileri modernizm ürünlerinin aksine, ticari açıdan başarılıdır.”*²²

²² Fredric Jameson, **Kültürel Dönemeç**, İngilizceden çeviren: Kemal İnal, Birinci Baskı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, Ocak 2005, 29-30 s.

2. 3. Günümüz Video Art Sanatçılarından Çalışmalar

Haluk Akakçe, Garry Hill ve Hakan Akçura

“İyi bir eser ruhunuzun tüm sapmalarını giderecektir; sizin ahlâksızca davranışınızın doğurduğu vicdan azaplarını söndürecek ve vicdanınızın derinlerinde, kimi zaman kendinize dönebileceğiniz kutsal bir sığınak oluşturur, hatalarınızın sizi sürüklemiş olduğu sapmalardan orada teselli bulabilirsiniz.”²³

Bu bölümde, daha önceki metinde çokça örneklerini gördüğümüz çağdaş sanatçıların ve ürünlerinin dışında üç sanatçı üzerine odaklanılmıştır. Böyle bir gereksinim öncelikle günümüz sanat ortamında üretimin fazla sayıda olmasından kaynaklı çağdaş sanat izleyicilerine bir seyretme süreci önerisi sunmaktan kaynaklanır. İlgili bölüm için seçilen sanatçılar Haluk Akakçe, Garry Hill ve Hakan Akçura’dır.

Dünyanın birçok yerinde çalışmaları izlenmekte olan Haluk Akakçe’nin Birth of Art adlı çalışması, İstanbul Modern Sanatlar Müzesi’nde çağdaş sanat izleyicisiyle buluşmuştur. Bunun yanı sıra video art çalışmalarından birçoğu orijinal görüntüleri olmasa dahi sanal ortamda izlenilebilmektedir. Sanal ortamdaki bu durumun dışında Akakçe’nin işlerinin ne olduğuna dair bilgilerle çalışmalarının görsel malzemesinin bir arada sunulması daha düzenli bir bilginin okuyucuyla buluşmasını sağlayacaktır.

Türkiye’deki izleyiciler, Galerist’in çağdaş sanat projelerinin gerçekleştirildiği mekânında kapsamlı biçimde Haluk Akakçe’nin sanatıyla Ekim 2004’te karşılaştılar. 2002 yılından itibaren gerçekleştirmiş olduğu işleriyle birlikte sanatçı, üçüncü kez İstanbul’da izleyiciyle buluşmuştur. 1998 tarihinden bu yana

²³ Marquis de Sade, **Yatak Odasında Felsefe ya da Ahlâksız Eğitimciler**, Fransızcadan çeviren: Kerim Sadî, İkinci basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005, 164 s.

yurtdışında gerçekleştirdiği çalışmaları, tarihi Mısır Apartmanı'na taşınan Galerist'teki “Değişken Zihinler/Soyut Hisler (Abstract Emotions/Transmental World)” başlıklı sergide bir araya getirilmiştir.

1970’de Ankara’da doğan sanatçı, Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nden 1993’de mezun olduktan sonra, Chicago Sanat Enstitüsü’nde video ve performans sanatı üzerine eğitimine devam etmiştir. 1997’den itibaren yaşamına ve sanatsal çalışmalarına New York’ta devam etmektedir. İlk sergisini New York’ta The Drawing Center’da düzenlemiş, 1999’da İstanbul Bienali’ne katılmıştır.



Şekil 70-71 Haluk Akakçe, “Snow Black” (Kar Siyahı), renkli ve sesli, tek kanallı dvd ve dijital beta teyp, süre: 06:15 dakika, 2005.



Şekil 72 Haluk Akakçe, “Birth of Art” (Sanatın Doğuşu), video art, İstanbul Modern Sanatlar Müzesi, Çekim Merkezi Sergisi, İstanbul, 2005-2006.

Birth of Art adlı işinde, gerçeküstü çiçekler sanal dünya ile harekete geçirilmiş bulunmaktadır. Video iki zıt parçadan oluşmaktadır. Hem görüntü hem de Michael Vecchio tarafından bestelenmiş olan müzik teması, her şeyden önce çağımızın stresli duygusunu ifade etmektedir. Aynı zamanda dijital çiçeklerde yansıyan katedral taşları dingin bir mekan yaratmaktadır. Haluk Akakçe resmin sınırlarını açıklamak ve genişletmek için bilgisayar kaynakları kullanmaktadır. Dijital resimleri düz bir yüzeyde bir süreç yaratma teşebbüsüdür.

Çalışmada Akakçe, hayali bir nesnenin doğuşunu göstermektedir. Bitkisel bir fenomen olan form, bir demet telden siyah beyaz olarak doğmaktadır sonra da bir demet metalik, açık renk yaban sümbülüne dönüşmektedir. Renksiz başlayan animasyonda nesneler somut ama flu bir yere girmektedir. Bu yerin içi geleneksel bir kiliseye benzer ve bu görüntü sonradan çanlardan yansıyan halüsinasyonlara dönüşmektedir. Çevik çiçeklerin akıcı hareketi çınlama sesinin eşliğinde yavaşça gerçekleşmektedir. Toplam olarak bu görüntü şiirsel bir aydınlık yaymaktadır.

Sanatın Doğuşu, sanatçının o dönemdeki eserlerinin kalbini oluşturan bir konuyu gündeme getirmektedir. Eserin isminin ima ettiği gibi yaratıcılığın doğuşunu

resimlendirmek teşebbüsüyle karşı karşıyayız. Haluk Akakçe için yaratıcılık organik ile teknolojik, gerçek ile sanal olanlar arasında yatmaktadır. Grafik animasyonlarının bazıları dna yapıları gibi bio-teknolojik görüntülere benzemektedir. Bunlar sanal zaman ve mekan içerisinde rüyaya benzer imajlardır.

New York'taki ünlü Whitney Museum of American Art, Basel'deki Art 34'te gösterilen "Snow Black" isimli tek kanallı video projeksiyonu, Londra'daki Tate Britain'de ve İstanbul'daki İstanbul Modern Sanatlar Müzesi'nde gösterilen "Birth of Art" isimli video işinin sergilendiği Galerist'teki çalışmaları için yapılan röportajda sanatçı, yeni dönem işleriyle ilgili görüşlerini de şöyle dile getirmiştir;

*"Yaklaşık iki yıldır filmi hem yapısal hem de içerik olarak dönüştürdüm; karakterleri filmden çıkartarak mekânların filmin kahramanı olmasını planladım. Mimariye müdahale eden büyük ölçekli soyut projeksiyonlara başladım."*²⁴



Şekil 73 Sanatçı İstanbul Bienali için hazırladığı çalışmasını düzenlerken görülmektedir.

Mimariyle ilişkili bu tavrında, almış olduğu mimari eğitimin etkilerini görmekteyiz. Bu yüzden sergilenen projelerinde "biçimci" bir etki ile karşılaşmaktadır. Fakat video sanatı çalışmaları olarak adlandırılabilen projelerinde video, daha çok, karşımıza mekân düzenlemelerinin içindeki "duvar resmi"nin gelmesi gereken açılarda yerlerini almaktadır.

Haluk Akakçe'nin çalışmaları insan ile teknoloji arasındaki ilişki ve bunun sanat alanına aktarıldığı zaman yeni formlar ya da anlamlar üretebilen estetiğini açıklamaktadır. Çalışmaları animasyon içeren video

²⁴ <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=131486> Erişim: 12.10.2008

projeksiyonları, duvar resimleri ve enstalasyonlardan oluşmaktadır. Söz konusu çalışmalar biyoloji, mimari, geometri ve metafiziğin bir arada bulunduğu soyut ve rüyaya benzer manzaralar meydana çıkartmaktadır. Haluk Akakçe'nin çalışmalarının özelliği soyut değişen formların illüzyon ve gerçeğin değiştiren ya da kaybolan temsillerini ürettiği yüksek çözünürlükte dijital görüntüler yaratmaktır. Çalışmaları Kelt ve İslam mimarisinden, Art Deco, bilim kurgu, Amerikan çizgi romanları ve çağdaş modadan beslenmektedir.

İlk olarak Paolo Colombo küratörlüğündeki 6. Uluslararası İstanbul Bienali'nde izleyiciyle buluşan Haluk Akakçe, bu tanışmayı Platform Güncel Sanat Merkezi'nde açmış olduğu 'Hiç' isimli ilk sergisi ve Galerist'de açtığı ikinci sergisi 'Blood Pressure' (Kan Basıncı) ile pekiştirmiştir. Kan Basıncı isimli video performansı daha önce, Nisan 2001'de Cenevre'deki Centre d'Art Contemporain'de izleyiciyle buluşmuştur.



Şekil 74 Haluk Akakçe, “Blood Preasure” (Kan Basıncı), video performans, Centre d’Art Contemporain, Cenevre, 2001.



Şekil 75 Haluk Akakçe, “Blood Preasure” (Kan Basıncı), video performans, Centre d’Art Contemporain, Cenevre, 2001.



Şekil 76 Haluk Akakçe, “Blood Preasure” (Kan Basıncı), video performans, Centre d’Art Contemporain, Cenevre, 2001. (ayrıntı)

Kan Basıncı, Haluk Akakçe’nin resim, video ve mimariyi hayalperest bir şekilde karıştırmasını sergilemektedir. Sanatçı, seyirciyi geçmiş ve geleceğin bir arada sıkıştırıldığı akışkan bir mekana getiren ve içerisine girilebilen bir resim inşa

etmiştir. Galeri mekanının tamamı çalışmayı oluşturmaktadır. Akakçe, Kan

Basıncı’nı gerçekliğe ulaşamadığımız sadece geçici bir durumda varlığımızı sürdürdüğümüz yeni dünyadaki insanın durumu hakkında bir proje olarak

nitelendirmektedir. İnsanların dünyayı algıladıkları gibi, biz de bu çalışmayı “vücudun kendisine katlanmasıyla sanal mekanların açılması” olarak algılamaktayız.

Enstalasyon, iki boyutlu çalışmayı daha boyutlu mekansal bir deneyime dönüştürerek resim ile sergilendiği mekan arasındaki geleneksel sınırları başka bir bağlama kaydırmıştır. Mekan, beklenmedik nesneler ve duyular ortaya çıkartan bir zarfa dönüşmektedir. Projenin doruk noktası dijital animasyon ile canlı eylemi birleştiren sekiz dakikalık bir videonun gösterimidir.



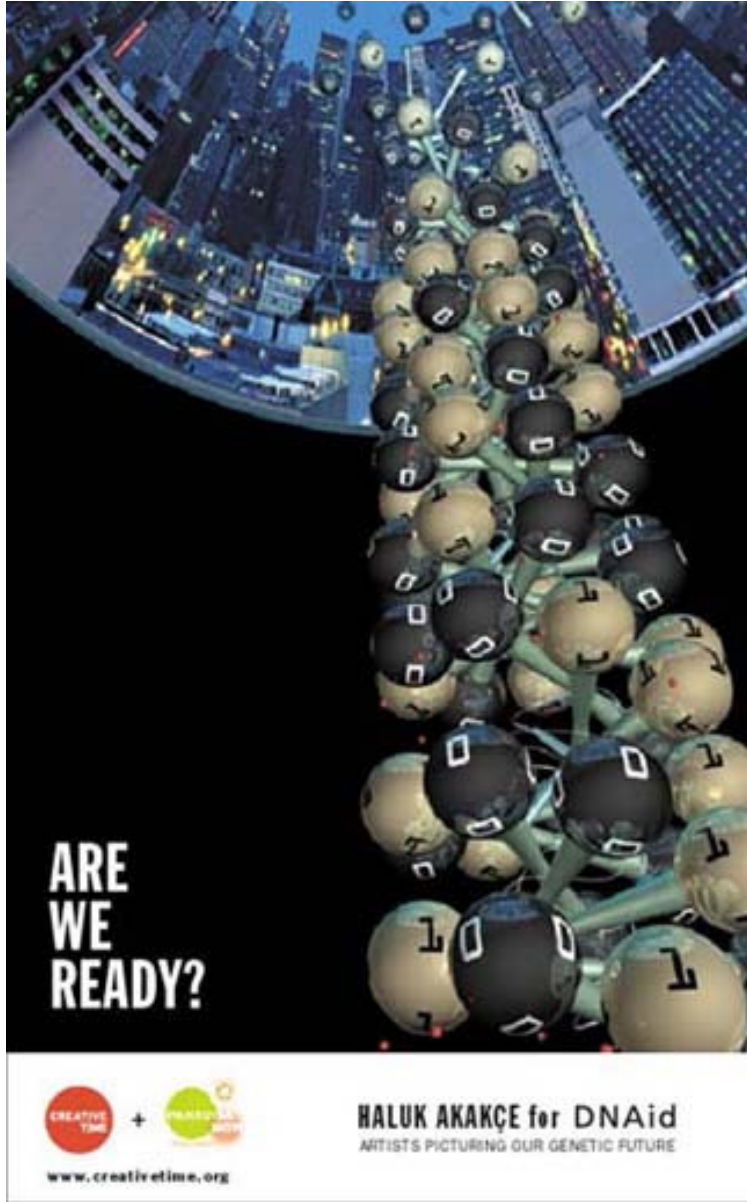
Şekil 77 Haluk Akakçe, “Sky is the Limit” (Sınır Gökyüzüdür), 8-24 Şubat 2007. 18. Wooster Caddesi, New York.

Haluk Akakçe, sergilerinde video performanslarla ve resimlerle sınırlı kalmamasıyla tanınmaktadır. 2002 yılında Amerika ve Türkiye’de toplam 15 sergiye birden imzasını atmıştır. “Sky is the Limit” adlı projesini ilk olarak 2006 yılında Las Vegas’daki Fremont Caddesi’ndeki sıra dışı bir ekranda gösterilmek üzere yapmıştır. Bu proje, şehir merkezinde insanların başlarının üzerine gelecek şekilde tasarlanmış

dört blok boyunca devam eden dev ekranlardan oluşmuş bir kubbeden ibarettir. Las Vegas's Viva Vision adındaki dünyanın en büyük ekranı için tasarlanmıştır. Ekran Fremont Caddesi'nin 90 feet üzerinde kurulmuş ve 1500 feet yani dört tane büyük apartman boyunca uzanmıştır. 2007 yılında bir kez daha New York 18. Wooster Caddesi'nde "They Call It Love, I Call It Madness" (Onlar Aşk Diyor, Ben Delilik) adı ile gösterilmiştir. New York'daki gösterimde Las Vegas'daki ilk gösterimin belgelerini, Haluk Akakçe'nin bir söyleşisini ve diğer projelerini, Jane ve Louis Wilson, küratör Peter Eleey, Alex Farquharson'un makalesini kapsayan bir yayın satışa sunulmuştur.

2007 yılı içindeyse ünlü Fransız moda markası mekanında sergi açmıştır. Dünyaca ünlü markanın Akakçe'nin sergisine kapılarını açmasının sebebi, mağazanın mimarisini çağdaş sanatla bütünleştirme politikalarından kaynaklanmaktadır. Akakçe'nin sergilenmeye başlanan işi; mağazanın gezinti alanının en dikkat çekici bölümlerinden biri olan yürüyen merdiven boyunca devam eden, 20 metre uzunluğundaki bir fiber optik ekranda gösterilmektedir. Tek bir yatay görüntü yerine, video ekranı 12 eşit parçaya bölünerek kullanılmış olduğundan, bu parçalanmış uzayda gezinen ziyaretçiler, dünyayı bir kaleydoskop gibi algılamaktadırlar. Haluk Akakçe çalışmasını ne olduğunu şu şekilde ifade etmektedir; *"Amacım, bir dünya içinde yer alan başka bir dünyaya bir yolculuk yaratmak ve yürüyen merdiveni, üzerinde beklenen bir yer olmaktan çıkarıp, ziyaret edilecek bir alana dönüştürmek."*²⁵ Çalışmanın önemli parçalarından biri de Akakçe'yle beraber çalışan Britanyalı besteci Dan Donovan'ın hazırladığı film müziği 'The Unheard Melodies' (Duyulmamış Melodiler)dir. Bu çalışma ise Haluk Akakçe'nin, şeffaf zemin üzerinde, katedral girişini andıran bir kapının açılışını hatırlatan heykel formundaki bir başka enstalasyonunu oluşturmaktadır. Bu enstalasyon, mağazanın pencerelerinde geçici olarak sergileniyor. Ayrıca binanın ön cephesini birleştiren kapılar, aynı kapıların arasından geçerken zaman içinde donup kalmış birer tekneyi çağrıştıran heykellerle birlikte, geçici bir dönüşüm sürecini akla getirmektedir.

²⁵ Sabah Gazetesi, 27.05.2007.

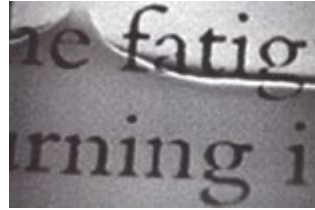
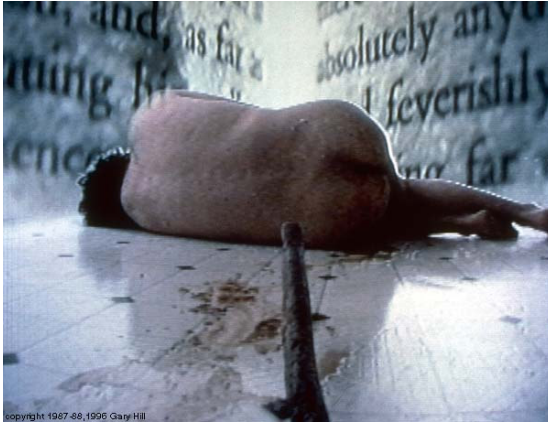


Şekil 78 Haluk Akakçe, sergi afişi.

Haluk Akakçe'nin çalışmalarının kuramsal bir bilgiye dönüştürülmeye çalışıldığı bölümde sanatçının bu çalışmaları neye dair ürettiğinin izi sürülmüştür. Özellikle bir isim olarak seçilmesi sanatçının tanınmışlığından çok çalışmalarının izleyicilerle buluştuğu andan itibaren günümüz sanatında görsel malzeme kullanımının hangi düzeyde olduğu ve bu malzemenin nasıl bir bilgiye dönüştüğü hakkında oldukça iyi bir örnek oluşturmasıdır. Haluk Akakçe'nin üretimleri video

sanatının günümüzdeki karşılığının hangi düzeyde olduğunu tanımını vermesi açısından önemlidir. Teknolojiyle beslenen görsel imgenin gelişim çizgisini sunar.

Bir diğer tanınmış sanatçı olan Gary Hill, 1951 tarihinde Santa Monica, California’da doğmuştur. Yaşantısını ve çalışmalarını Seattle, Washington’da sürdürmektedir. Sanatçının genel özelliği video sanatına metin sokmasıdır. Örnek olarak “Incidence of Catastrophe” adlı çalışmasında sanatçı kavramsal sanattan esinlenmiştir. Genel anlamda, bütün video sanatı çalışmalarında dilin fenomolojik algıya etkisi açısından Maurice Blanchot’dan ve “başka” kavramını “zaman” kavramı ile birleştirebilen Emmanuel Lévinas’dan etkilenmiştir. Ayrıca Blanchot ve Lévinas’ın düşüncelerinden beslenerek dil, imaj, vücut arasındaki ilişkileri açıklamaktadır.



Şekil 79 Gary Hill, Incidence of Catastrophe, video art, 44 dakika, 1987 – 1988.

Şekil 80 “Incidence of Catastrophe” (Faciannın Tekrarı) adlı video art çalışmasından ayrıntı.

Hill’in son dönem çalışmalarından bir örnek New York Modern Sanatlar Müzesi’nde görülebilmektedir. İlk olarak 1999’da sergilenen çalışma 2004 yılında orijinaline sadık kalınarak tekrar izleyiciyle buluşmuştur (bkz. Şekil 81).

Bu video enstalasyon, onaltı tane video monitöründen oluşmaktadır. Monitörlerdeki vücut bileşenleri görüntüleri kolaylıkla fark edilemeyen bir şekilde izleyiciye sunulmuştur. Bu seçilemezlik içerisinde sanatçıya ait olduklarını hissettirmektedirler. Çeşitli ölçülere sahip bu monitörlerdeki imajlar kılıflarını soymaktadır ve düzenlemenin genel yapısı itibarıyla insan bedeninin doğal düzenlenişinin

dışındadırlar. Hill'in kulağının temsil eden parça ve ayağını temsil eden parça yan yana yatırılmış bir şekilde bulunmaktadır. Onun kasığının bir temsili olan görüntü mütevazı bir şekilde diğer parçaların yanına sıkıştırılmıştır. Bu iddiasız konumlanmanın içinde her bir imaj parçası meditasyona davet etmektedir. Örnek olarak bir görüntü karesindeki başparmak bir kitap sayfasının köşesiyle oynamaktadır. Bu temel hareketlerle Hill, izleyicilerin ilgisini yoğunlaştırarak daha geniş çaplı bir olayı anlamlandıran dakikalar yaratma iddiasında bulunmaktadır. Bu sonsuzluk hissi uyandıran aktivite illüzyondur. Geneldeki tamamlayıcı parça, bu birbiriyle bağlantısız monitörlerdeki görüntülerin devinimlerinin beş ile otuz dakika arasında sürmesi ve bu hareketliliğin devam etmesidir.



Şekil 81 Gary Hill, Inasmuch As It Is Always Already Taking Place (Mademki Bu Her Zaman Zaten Meydana Geliyor), 2004. 16 siyah beyaz ve sesli TV monitörü, kablolar. 106.7 cm'lik bir boşluğa yerleştirilmiş. Bir uçtan bir uca ölçüler 40.6 x 136.5 x 172.7 cm.

Her bir monitöre uzun sinir sistemi damarları gibi eklenmiş olan siyah teller belkemiği kordonları ile kundaklanmış izlenimi vermektedir. Arkadaki gizli kovuklardan dolayı başlangıçları görülmemekte ve monitörlerin yarattığı kabuk

boyunca kıvrılarak kaybolmaktadırlar. Bu elektrikli iletişim ağı birleştirilmeye çalışılmış sınırsız torsun vücut parçalarının sunumunu vurgulamaktadır. Bir metafor olarak insan varoluşunun görünmez, varlıksal merkezi olan tin, gizlenmiş içteki vücudun tamamlayıcı parçası bağlantıya hizmet etmektedir. Çevreleyen ses örülü kompozisyonun canlı ses kalitesini takviye etmektedir.

Garry Hill'in araştırma konusu olarak seçilmesinin nedeni sanatçının video sanatının önemli bir ismi olmasının yanı sıra başlangıç çalışmaları ve günümüzde ürettikleri ile bir kıyaslama yapıldığında video sanatının seksenlerden günümüze kat ettiği yolla ilişkili izleyiciyi bilgilendirmesinden kaynaklanmaktadır. Hill'in çalışmaları Akakçe'nin çalışmalarına kıyasla daha az bir şekilde grafiksel ve sanal görüntü taşımaktadır. Daha çok beden (*corps*) kavramı üzerinden üretimlerini gerçekleştirmektedir. Haluk Akakçe'nin tamamıyla kurgusal, masalsı dünyası Hill'in video artlarında, insan bedeninin parçalanmış televizyon imajları üzerinden görece olarak daha grotesk, daha fantastik bir biçimde kendini göstermektedir. Fakat iki sanatçıda da gözlemlenebildiği gibi imge, estetik görüntünün “iyi”, “güzel”, “hoş” kavramları ve karşıtlıklarıyla değerlendirilebilecek şekilde kompoze edilmiştir. İzleyiciyi bütününe içine alan bir süreç yaşatmaktadır.

Araştırmanın geri kalan kısmında detaylı olarak incelenecek olan bir diğer sanatçı Hakan Akçura'dır. Sanatçının çalışmaları Haluk Akakçe ve Garry Hill'in çalışmalarından farklı olarak video imgesinin estetize edilmiş görüntülerinden çok yıkıcı, rahatsız edici, izleyicinin dikkatini çekerek derin düşünmeye itici bir etki göstermektedir. Bunun başlıca nedeni Akçura'nın video art çalışmalarını politik duyarlılığına, hakikate temas noktalarına müdahale etmek isteyen düşüncelerine ve değişim içindeki günümüz dünyasının gerçeklerini insanlarla paylaşma seçimine bir araç olarak kullanmasından kaynaklanmaktadır.



Şekil 82 Hakan Akçura, *Kemalizm Bir İbadet Biçimidir*, afiş, 2007. 10 Kasım 2007’de sergi daha açılmadan Türkiye’de radikal İslamcı Vakıf Gazetesi, sergiyi Allah korkusu olmayanların Allah’a saldıracakları “Küstah sergi” olarak tanıtmış, yandaşlarına hedef göstermiştir. Açılış günü Hafriyat’ın İstanbul Karaköy’deki sergi salonuna gelen polisler tarafından Hakan Akçura’nın afişinin de içinde olduğu üç afişe dair inceleme başlatılmış, sergiyi düzenleyen Hafriyat grubu sanatçıların ve üç afişin tasarımcılarının savcılığa ifade vermek üzere çağrılacaklarını iletilip gidilmiştir. 11 Kasım 2007 tarihli Radikal Gazetesi’nde bu gelişmeler birinci sayfasında manşetten yayınlanmış ve “*Yağmurdan kaçarken doluya tutulmak*” deyiminden yola çıkarak, radikal İslamcılarının saldırısı beklenirken adli kovuşturmanın söz konusu olduğu duyurulmuştur. Afiş hakkında inceleme başlatılan bir sanatçı sergiden işini geri çekmiştir. Akçura, olası bir savcılık soruşturmasında vereceği ifadeyi bir gün sonra aynı gazetede kamuoyuna açıklamıştır. Günlerce kamuoyunun ve medyanın yoğun ilgisiyle devam eden sergi, herhangi bir savcılık soruşturması açılmadan 2 Aralık 2007’de sona ermiştir. Afiş ikinci kez *Supermarket Sanat Fuarı*’nda sergilenmiştir.

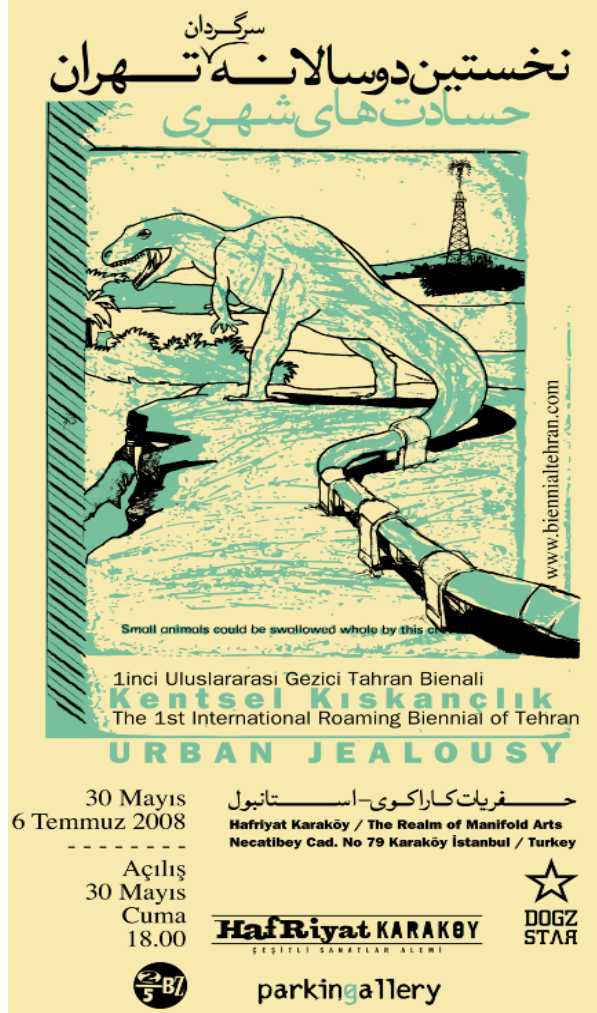
Hakan Akçura'nın son çalışmalarından biri olan "*Kemalizm Bir İbadet Biçimidir*" adlı afiş, ilk olarak Türkiye'nin bugüne kadarki en önemli bağımsız sanat gruplarından biri olan Hafriyat'ın düzenlediği "*Allah Korkusu*" başlıklı afiş sergisi için yapılmıştır (bknz. Şekil 40). İstanbul'daki ilk sergilenme sürecinden sonra afiş, Stockholm'un en saygın çağdaş sanat fuarı olan Supermarket 2008'de Tegen 2 galerisi tarafından sergilenmiştir. Fuara İsveç, Norveç, Danimarka, İngiltere, Polonya, Hollanda, Kanada ve ABD'den 36 galeri katılmaktadır. Üç gün boyunca binlerce izleyicinin ziyaret ettiği fuarda afiş iki tane metinle birlikte sergilenmiştir. Bu metinlerden birincisi İstanbul'daki sergi için sanatçılara yapılan çağrı metninden oluşmaktadır. "*Allah Korkusu*" kavramına dört değişik yönden bakılabileceğinin açıklandığı çağrı metninde;

- I. *Bireysel olarak, vicdanın sesi anlamında Allah korkusu. Yani ilk anlamıyla, inanç sistemi içinde kulun Yaradan'dan korkusu.*
- II. *Toplumsal olarak, hızla muhafazakârlaşan, İslamileşen ve daha milliyetçi bir köşeye sıkışan Türkiye'de Allah korkusu. Aysbergin yüzeye çıkan popüler kısmı "Mahalle Baskısı".*
- III. *Allah korkusu üzerine Atatürksüzlük korkusu. Kabe / Anıtkabir, Müslümanlık / Laiklik, Hz. Muhammed / Atatürk. (Kesinlikle yanlış olan bu eşleşmeler, yanlış karşıt önermeler, toplumdaki kutuplaşmayı doğru gösteriyor olabilir. Serginin açılış tarihinin de 10 Kasım olduğu düşünüldüğünde her anlamıyla Atatürk'ün ölümü toplumun bir kesimi için trajik bir korku daha yaratıyor. Allah korkusu üzerine Atatürksüzlük korkusu...)*
- IV. *Küçülen dünya ve global ekonomi içinde Allah korkusu. Yerkürede zenginlik ile akıl, fakirlik ile korku birbirine sıkı sıkıya bağlı. Geleceği akıl'la kuranlar. Geleceği korku'yla kuranlar. Zengin ülkelerin bu dünya halinden ne tür çıkarları var?*

açıklamalarıyla belirlenmeye çalışılmıştır.²⁶ Bu metinlerden ikincisinde ise Türkiye Cumhuriyeti Anayasası'nın Birinci Kısmı'nda bulunan Genel Esaslar dahilinde T. C. Yasaları'nda Atatürk ve Atatürk aleyhinde işlenen suçlar hakkındaki kanunlar; T. C.

²⁶ <http://www.open-flux.blogspot.com>

Son dönemde yapmış olduğu özellikle afiş çalışmalarıyla sanatçı duruşunun gösterilmeye çalışıldığı Hakan Akçura, video art işlerinde de aynı politik tavrı barındırmaktadır. Şekil 84’de Akçura’nın “Catharsis” adlı video artının gösterildiği



Şekil 84 1. Uluslararası Gezici Tahran Bienali afişi, İstanbul, 30 Mayıs - 6 Temmuz tarihleri arasında 2008.

1. Uluslar arası Gezici Tahran Bienali’nin afişi görülmektedir. Sergi kapsamında İstanbul Karaköy Hafriyat’ta sergilenmiş olan video art, sanatçının “kayıt” (“recording”) diye adlandırdığı yeni bir video yaratım çizgisinin ilk örneğidir. 2008 yılında, bu çizgide ve her birinde sadece kaydeden/yapan olmayı seçtiği bir dizi videoyu ardı ardına yayınlamıştır (bkznz. <http://open-flux.blogspot.com/> ya da <http://www.vimeo.com/1001742?pg=embed&sec=1001742> adreslerinde izlenebilmektedir).



Şekil 85 Hakan Akçura, Catharsis (Arınma), video art, 05:25 dakika, Stockholm, 2008.

Gamla Stan (Eski Şehir) Stockholm'un merkezi, şehrin en eski ve turistik bölgesi olmasıyla ünlüdür. Gamla Stan metro istasyonunu diğer çıkışı içdenize ve güzel bir manzaraya bakmaktadır fakat kullanılmayan harap bir alandır. Sanatçı bahsi geçen merkezde birkaç plan çekerken neredeyse her biri ayrı ülkelerden gelen ve ortak dilleri Arapça olan birkaç genç mülteci göçmen, kamera karşısında rap yapmak istediklerini söylemiştir. Video, bu talebi kabul eden ve kaydeden sanatçının sadece kayıt yapıcılığından ve tanıklığından oluşmaktadır. Tüm büyük Avrupa metropollerinin böylesi “arınmalara” gereksinimi olduğunu düşünmekte olan sanatçı bu süreçte göçmenlerden yardım alınması gerektiğini yansıtmaktadır.



Şekil 86 Hakan Akçura, Gerçekler Bilinsin Yeter (Üç ayrı kimliğiyle Abdülkadir Aygan'ın ya da Türkiye'in karanlık 22 yılının portresi), video art, 210 dakika 35 saniye, İsveç, Haziran 2008.

“Gerçekler Bilinsin Yeter”de sanatçının sorularına cevap veren "kimlikler", "Abuzer" (Abdülkadir Aygan) ve "Şerif" (Aziz Turan) adlı iki kişiden oluşmaktadır. Abdülkadir Aygan 1977-1985 yılları arasında PKK militanı, 1985-1991 yılları arasında bir PKK itirafçısı olan, 1991-1999 yılları arasında da Diyarbakır'da JİTEM elemanı olarak çalışan, 5 yıllık bir iç hesaplaşmanın ardından ailesiyle birlikte İsveç'e kaçarak, Türkiye'nin bu 22 yıllık birçok yanı karanlık kalmış, çok kan dökülmüş dönemine dair tüm bildiklerini anlatmaya karar vermiş bir siyasi kimliktir. Sadece JİTEM'e dair kimi aktarımları ait olduğu geniş bütünün içinden bazı itirafları seçilip ayrılarak Özgür Gündem'de yayınlanmıştır. Musa Anter'in nasıl öldürüldüğünü de aktarması üzerine Hürriyet Gazetesi sansasyonel bir buluşma organize etmiş ve Anter'in kızı ile Aygan'ı İsveç'te karşı karşıya getirmiştir. Hürriyet Gazetesi'nin "babasının katiliyle buluştu" manşeti, Aygan'ın medyayla ilişkilerini sınırlamasına neden olmuştur. Bu

süreçte Aygan hayatını yazmıştır. Kitap, küçük bir alman göçmen yayınevinde basılmış ve Aygan, kitabın önsözünü yargıcı, toplamını özensiz bulmuştur. Elindeki tek kopyayı bile dolaylı yollardan edinmiş olan Aygan, kitabın yayınlanabilmesi çok şüpheli görmektedir. Akçura uzun süre Aygan'la buluşmaya hazırlanmıştır. Onu ne aklamak ne de yargılamak istemeyip sadece gerçek bir "portre" peşinde olduğuna inandırmıştır. Bu sanatçı için de Aygan için de yeterli açılıma neden olmuş ve ortaya internet üzerinden yayını yapılacak olan video art işi çıkmıştır. Çekinmeden aktardığı bildiklerinin ve tanıklıklarının yanı sıra bizzat işlediği suçlara, hatta eski aşkına, maruz kaldığını düşündüğü ihanetlere, umutları ve duygularına dair cümlelerini de içeren kayıt, 25 Mayıs 2008 tarihine aittir. Sanatçı, kayıtlar sırasında sorularını karşısındaki insanın kişisel tarihini belirleyen üç ayrı kimliğe, PKK'daki kod ismiyle Abuzer'e, JİTEM'deki kod ismiyle Şerif'e ve Abdülkadir ya da ailesinin seslendiği biçimiyle Kadir'e, bedeni üç ayrı yöne dönük, üç ayrı oturma biriminde ve üç ayrı gömlekle oturmuşken sormuştur.



Şekil 87 Hakan Akçura, 60 Saniye, video art, 1 dakika, 2008.

Sanatçı bu çalışmasında 60 saniye boyunca taştan şekerlemeler yemeye çalışmaktadır. Bu işlem gerçekleşirken izleyiciler birer saniye süren korkunç görüntülerle karşılaşmaktadırlar. Bu görüntüler savaşta hayatlarını kaybeden insanların ölü bedenlerinden oluşmaktadır. Bütün bu ölü bedenlerin hafızada canlanması şeklinde devam eden süreç videonun aynı zamanda oyuncusu olan sanatçının midesini bulandırmaktadır. Sonrasında izleyiciler görece olarak huzurlu bir aile ortamında kendilerini bulmaktadırlar. Video düşünsel bildirisini tamamlamakta ve savaş kurbanlarını hafızalara acımasızca kazımaktadır. 60 saniyenin kısıtlılığının içerisinde sanatçı izleyiciyi ölüm kalım savaşının içerisinde kalan çocukların gerçekliğine ve bir can pazarına dönmüş olan dünyanın “öteki” yakasına götürmektedir.



Şekil 88 Hakan Akçura, Mr. President let me challenge you to face his (Bay başkan sizi onun yüzüyle düelloya davet etmeme izin verin), video art,

“Akçura görüşünü kendine saklayamayan bir sanatçıdır. Iraklı diktatör Saddam Hüseyin’in infazı onu derinden etkilemiştir ve onda uluslararası bir ilgi uyandırmıştır. Iraklı Saddam Hüseyin’in morgda yıkılmış bir şekilde olan temsili görüntüsünün yüz kısmını Amerika Başkanı George W. Bush’un yüzüyle değiştirmiştir. Bu videosunu Youtube’a postalamıştır. (...) Akçura’nın sansür uygulanmış videosu 2007’de New York Scope Art Fair’de sergilenmiştir.”²⁷

²⁷ Turkish Daily News; Vercihan Ziflioğlu; İstanbul; Çarşamba, 20 Haziran 2007.

Sanatın estetize edilmiş olan yüzünü ve politik düşünceleri bir propaganda aracı haline getirmeden paylaşma potansiyelini gördüğümüz günümüz sanatçısının en temel araçlarından biri olarak video kamera ile karşılaşmaktadır. Özellikle Haluk Akakçe'nin ve Gary Hill'in çalışmalarında gözlemlenen kurgusal güç, günümüz izleyicisini akıllarda yer eden ve arınmayı yaşatan ürünlerle yüz yüze getirmektedir. Estetik bir kurgu dahilinde ya da politik tarafı gözler önüne apaçık serilmiş bir biçimde olsun sanat üretimi yapmak taraf tutmaktır. Bu taraf tutuşta daha yaşanılabilir bir dünya ve daha özgürlükçü bir anlayış için video art çalışmaları üreten Hakan Akçura, çalışmalarını daha çok internet ortamından dolaşıma sokmaktadır. Bu izleme süreci daha fazla insanın üretimle etkileşimini sağlamakta ve video art üretimi hakkında tekrar tekrar düşünebilmesine olanak sağlamaktadır. Akçura'nın yine internet üzerinden aldığı geri bildirimlerle yeni üretimleri gerçekleştirmektedir. Bu izleyiciyle etkileşimli alan dinamik bir sanat ortamını günümüz gerçekliği haline getirmektedir. Söz konusu mübadele alanı sanatçıların üretimlerini etkilediği gibi izleyicilerin başkaca yerlerde üretimlerini gerçekleştiren sanatçıların dünya görüşlerine tanıklık etmelerine imkan tanımaktadır.

Video sanatı izleme önerilerindeki bu durumla internet sanatı gibi bir başlıkla dönüşüm halinde ilerlemeye devam etmektedir. Geleneksel sergi salonlarının geçerliliğinin azalmasının yanı sıra günümüzde sergilenme süreci birebir etkileşim halinde olma durumuna denk düşmektedir.

EK 1 : Kronolojik Tarihlendirme

1869	Amerikalı John W. Hyatt'ın selüloiti bulması.
1887	Amerikalı Hannibal Goodwin tarafından “film” geliştirilmiştir.
1892	E. Reynaud Grévin Müzesi'nde, kağıt bant üzerindeki “canlandırılmış resimler”i ilk kez halka sunmuştur.
1893	A. Le Roy ve E. Lauste tarafından Amerikan buluşu kinetoskop filmlerinin gösterimi için projektörün keşfi.
1894	Yandan delikli ilk film (Eastman).
1895	35 Aralık'ta Paris “Grand Café”de Lumière Kardeşler tarafından halka açık ilk gösterim.

1897	İlk travelling (E. Promio, Venedik).
1898	Bir silahlı çatışmanın gösterimiyle ilk aktüalite filmi (Billy Bitzer, Havana) ve aynı yıl ilk tanıtım filmi (Mesguich, Lumière ve Méliès).
1899	İlk tarihi film olan L’Affaire Dreyfus (Dreyfus Olayı), Méliès.
1900	L. Lumière tarafından Dünya Fuarı için yapılan 21x18 metrelik ilk dev perde.
1906	New York’ta Biograph film stüdyosunun açılması
1909	F. T. Marinetti’nin <i>The Founation and Mnifesto of Futurism (Futurizmin Kuruluş Manifestosu)</i>
1912	Guillaume Apollinaire’in <i>Les Pointrese Cubist (Kübist Ressamlar)</i> kitabını yayımlaması.
1913	Marcel Duchamp’ın <i>ready-made (hazır nesne)</i> heykeli <i>Bisiklet Tekerleği</i> sergilenmektedir ve New York’ta The Armory Show.

1916	Zürih’te Kabare Voltaire’in açılması.
1917	Leyden’de De Stijl’in kurulması.
1919	Weimar’da Bauhaus’un kurulması.
1920	Naum Gabo’nun yaptığı <i>Kinetik İnşaat</i> .
1921	Sovyetler Birliği’nde sinema görüntüleri üzerinde deneysel uygulamaları ile gündeme gelen ‘Prodüktivistler Grubu’ ve ‘Eksantrik Aktör Fabrikası’ (FESK) kurulmuş, Dzgia Vertov tarafından “Sinema - Göz” akımı başlatılmıştır. ABD’de ilk orta-dalga radyo yayınlarının yapılması bu tarihtedir.
1922	BBC’nin kurulması ve sonrasında BBC, 2 Kasım 1936 yılından itibaren Londra Alexandra Palace stüdyolarında 405 satırlı bir sistemle ilk kamusal yayınlarını başlatmıştır.
1923	El Lissitzky’nin <i>Proun Room</i> enstelasyonu.
1924	André Breton’un <i>Manifesto de Surréalisme (Sürrealist Manifesto)</i> kitabını yayımlaması.

1926	İngiltere’de ilk televizyon yayın gösterisi gerçekleştirilmiştir (John Logie Baird).
1927	İlk sesli ve şarkılı uzun film <i>The Jazz Singer</i> (<i>Caz Şarkıcısı</i>), Crosland.
1935	Amerika Birleşik Devletleri’nde WZXAD adlı ilk TV istasyonu deneme yayınlarına başlamıştır.
1929	New York Modern Sanat Müzesi’nin açılması ve Kodak firmasının 16 mm renkli filmi geliştirmesi
1930	Hollywood’da film sansürü için Hays Kanunlarının kabulü
1932	Sovyetler Birliği’nde bağımsız sanat toplulukları yasaklanmıştır.
1933	Bauhaus’un kapatılması.
1935	Amerika’da The Federal Arts Project’in başlaması.

1936	Laszlo Moholy-Nagy, “Renkli Piyano, Işıklı Resimler” (Paintings With Light) adlı televizyon ve ışık projesini geliştirmiştir. Aynı tarihte NewYork’ta Kübizm ve Soyut Sanat sergisinin açılması.
1939	Paris Eyfel Kulesi’nden haftada 15 saat televizyon yayını başlatılmıştır.
1948	Paris’te COBRA’nın kurulması.
1951	İlk siyah-beyaz görüntü kaydedici video kamera satışa sunulmuştur.
1952	Amerika Birleşik Devletleri’nde renkli televizyon kullanılmaya başlanmıştır.
1956	Londra’daki <i>Bu Gelecektir</i> sergisinde Pop Art eserlerinin sergilenmesi.
1958/61	John Cage ve Nam June Paik tarafından müzik, performans ve video çalışması gerçekleştirilmiştir. Amerika Birleşik Devletleri’nde düzenli yayın yapan TV istasyonu sayısı 500’e ulaşmıştır.

1962	Paris’te düzenlenen “Şiir, Müzik-Antimüzik, Madde ve Gerçek” adlı içinde video çalışmalarının bulunduğu en önemli etkinliklerden biri gerçekleştirilmiş ve “Video Sanatı”ndan söz edilmiştir. Fluxus Grubu kurulmuştur. Andy Warhol’un <i>Campbell’in Çorba Kutuları</i> baskısı.
1963	“I. Sinematek Film Yapımcıları” etkinliği New York’da gerçekleştirilmiştir. Nam June Paik, Ken Dewege, Wolf Vostell ve Terry Rile gibi video sanatçıları uluslararası tanınmaya başlanmaktadır. CBS ve NBC Televizyon şirketleri 30’ar dakikalık renkli haber yayınına başlamışlar, IBM ilk kez OS/360 mass-produced bilgisayar sistemini gerçekleştirmiş ve Sony şirketi ev için tasarlanan VTR’leri (Video Tape Recorder) satışa sunmuştur. Roy Lichtenstein’in <i>Whaam!</i> Adlı resmi.
1964	Amerika Birleşik Devletleri’nde Marshall McLuhan’ın ünlü “Understanding Media” adlı çalışması yayınlanmıştır. Dört kafalı, 2 inç görüntü kayıt bantları ilk modern ‘video kayıt cihazları’ olarak geliştirilmiş ve piyasaya sürülmüştür.
1965	Sony marka ilk video kameralar satışa sunulmuştur. Kodak, ev sineması olarak tasarlanan Super 8 filmleri üretmiştir.

1967/68	İtalya’da Luciano Giarccari video amaçlı ‘Studio 971’i Varese’de kurmuştur. Sony firması Trinitron renkli televizyon tüpünü geliştirmiş ve ilk Digital Network San Diego’da denenmiştir.
1969	Video Workshop Okulu (Haslev Teachers College) açıldı. Alman TV istasyonlarından ZDF’de Fransız sanatçı Coupigny’nin ilk kısa video filmleri yayınlanmıştır.
1970	Fransa’da “Gerilla Televizyon Projesi” Paris’te bölgesel yayın yapan televizyonlardan birinde yayınlanmak üzere Montparnasse apartmanında “mini-network” adıyla gerçekleştirildi. İlk “Alternatif Medya Konferansı” Vermont Goddard Koleji’nde düzenlenmiştir. Joseph Beuys’un “Keçe Televizyon” (Filz TV) adlı çalışması Düsseldorf’da kaydedilmiştir. IMAX sistem film projektörü Kanada’da geliştirilmiştir. IBM’in floopy diski geliştirmesi. Robert Smithson’un arazi sanatı örneği <i>Spiral Jetty</i> .
1971	“Video Gramerler” ve “Gerilla Televizyon” adlı kitaplar yayınlanmıştır. Hollanda Rotterdam’da, içinde dokümanter ve eğitim amaçlı kayıtların bulunduğu Video Yapım Stüdyosu açılmıştır. Chris Burden’in <i>Atış</i> performansı.

1972	Videokaset kayıt cihazlarının satışa sunulması. İlk defa olarak Kadınlar Video Festivali “Kitchen” temasıyla gerçekleştirilmiştir. Japonya’da video sanatı örneklerine yer veren galeriler bu yıl içinde çoğalmış, Tokyo Amerikan Kültür Merkezi’nde video ve underground cinematek örnekleri sergilenmiştir. Cristo’nun Kolorado’da gerçekleştirdiği <i>Valley Curtain</i> .
1973	Uluslar arası Bilgisayar Sanatları Festivali düzenlenmiştir.
1974	New York Rene Block Galeri’de Joseph Beuys’un “Ben Amerika’yı Seviyorum ve Amerika’da Beni Seviyor” adlı performansı gerçekleştirilmiştir. 35 dakikalık, siyah-beyaz, sesli konuşmasız, çekim kadrosunda Ursula Block, Caroline Tisdall, Irene von ve Ernst Mitzka’nın yer aldığı filmin kameramanlığını Helmut Wietz yapmıştır. New York Modern Sanatlar Müzesi’nde “Kamusal Alan: Televizyonun Geleceği” konulu panel düzenlenmiştir. Everson Müzesi’nde “Video ve Müze İlişkisi” küratör David Ross ve Jim Harithas tarafından gündeme getirilmiştir. Fransa’da “Renkli Video Sanatı” sergisi ve “Sanat/Video Yüzleşmesi 74” adlı etkinlikler Paris’te gerçekleştirildi. Feminist Video Grubu “Videa” Paris’te kuruldu.

1975/76	Uluslar arası alanda ortak projelerin üretildiği, medya ile ilgili vakıfların kurulduğu, popüler televizyon-sanat videosu işbirliğinin güçlendiği bu yıllarda ABD Syracuse Everson Müzesi, video sanatı alanında önemli ve çok tanınan bir merkez olmuştur. “Radical Software” adlı ilk video sanatı dergisi yayın hayatına başladı. Bir yıl sonra “Video Sanatı Antolojisi” ve “Video Sanatçıları” adlı kitaplar yayınlanmıştır. Sony firması Betamax’ı TV programları için kayıt yapabilecek şekilde geliştirdi. İngiltere Serpentine Galerisi’nin ilk kez uluslar arası nitelikte düzenlediği “Video Show”da enstalasyonlar, performanslar ve video filmler sunulmuştur. Philips, Optik Video Disk sistemini ilk kez denemeye başladı. Micro-Soft kuruldu. ABD’de ilk kişisel bilgisayar satışa çıkarıldı.
1977	Avusturya’nın Graz kentinde “Sanat, Sanatçı ve Medya” konulu retrospektif video sergisi düzenlenmiştir. Paris Modern Sanatlar Müzesi’nde kurulan “Fotoğraf-Film-Video Bölümü”nde 1976-77 yılları içerisinde video alanında yapılan çalışmalardan bir kesit sunuldu. Fred Forest’in “Video Sanatı Sosyolojisi” adlı çalışması yayınlandı. Almanya’da “Documenta 6” gerçekleştirildi. Video alanında önemli örnekler, “Sanat ve Medya” temasıyla geliştirilen performanslar ve videolar gösterilmiştir. İtalya’da Venedik Bienal komitesi, aralarında Wulf Hersogenrath ve Marshall McLuhan’ın da bulunduğu “Medya ve Sanat-Sanatçı” konulu semineri düzenlemiştir.

1978	“I. Uluslar arası Video Art” programı Peter Weibel tarafından Macaristan’ın Budapeşte kentinde Ganz Kültür Evi’nde gerçekleştirilmiştir. Peru’nun başkenti Lima’da “Uluslar arası Video Buluşması” gerçekleştirilmiştir. Brezilya’da Sao Paolo “I. Uluslar arası Video Buluşması” gerçekleştirilmiştir. Fransa’da birbiri ardına gerçekleştirilen önemli etkinlikler düzenlendi. 78’de video sanatının başkenti Paris olmuştur. “Videoda Yeni Sanatçılar: Eleştirel Antoloji” adlı kitap yayınlandı. “Video + Televizyon” konferansı Almanya’nın Aachen kentinde Neue Galerie-Sammlung Ludwig’de düzenlenmiştir. “Video Art ‘78” İngiltere Herbert Sanat Galerisi ve Müzesi’nde düzenlenmiştir.
1979	I. Uluslar arası Performans Sanatları Sempozyumu, Fluxus konseri ve sanatçı performansları Paris’te gerçekleştirildi. Fransa’nın ikinci kanalı Antenne 2’de “Video U.S.A.” adlı beş bölümlük video programı Haziran 1979’da yayınlandı. Atari 400 ve 800 model bilgisayar oyunları piyasaya çıkmıştır.
1980/82	Pop müzik endüstrisinde görülmeye başlanan video müzik klipleri yaygınlaşmıştır. Sony walkmanlerin üretilmesi. “Almanya’da Video Sanatı 1963-1982” başlıklı geniş kapsamlı bir video sergisi düzenlenmiş ve video sanatı alanında önemli bir belgesel katalog aynı isimle yayınlanmıştır. İngiltere’de “Kadın Sanatçılardan Video Performans ve Enstalasyonlar”

	adlı sergi, Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsü ve Bristol Arnolfini Galerisi’de gerçekleştirilmiştir. Şili’de “Franco-Latin Amerikan I. Video Festivali” düzenlenmiştir. Macaristan’da profesyonel olmayan ancak video alanında çalışmak isteyenler için “Yaratıcı Düşünce” adlı filmevi kulübü kurulmuştur. İspanya’da “I. San Sebastian Video Festivali” düzenlenmiştir. IBM 1981’de ilk PC’lerini satışa sunmuş ve ertesi yıl ilk CD çalarlar piyasaya çıkmıştır.
1983/1984	Belçika’da videonun yirminci yıldönümü için “Video Sanatı’nın Retrospektivi ve Perspektivi” adlı dökümanter sergi gerçekleştirilmiştir. I. Macaristan Video Festivali ve Sempozyumu ulusal çapta düzenlenmiştir. “Ars Electronica 84” festivali Avusturya’nın Linz kentinde gerçekleştirildi. Almanya’nın Bonn kentinde ilk uluslar arası video festivali olma özelliği taşıyan “I. Videonale Festivali” gerçekleştirilmiştir. İngiltere’de “Network I. Gezici Video Kütüphanesi” projesi uygulandı. Madrid’de “I. Ulusal Video Festivali” düzenlenmiştir.
1985/86	Avusturya’da “I. Uluslar arası Video Bienali” Viyana Modern Sanatlar Müzesi’nde gerçekleştirildi. İtalya’da Montebellard ve Locarno Festivali kapsamında “Uluslar arası Televizyon Filmleri Fuarı” ile “Uluslar arası Video Fuarı” gerçekleştirilmiştir. İsviçre’nin Cenevre kentinde “I. Uluslar arası Video Haftası” düzenlendi. İngiliz 6. Kanalı uluslar arası video film yapımlarını, Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsü’nde ve Bracknell

	Video Festivali'nde gösterime sundu.
1987	Fransız televizyonu Canal+ Mayıs 1987'de iki ay boyunca "Video Plaisir" ve "Picnic TV" adlı video programlarını yayınlamıştır. "İngiliz Öncü Filmleri ve Videoları 1977-1987" adlı retrospektif video sanatı örnekleri Londra Tate Galeri'de düzenlenmiştir. San Francisco Müzesi'nde "Medya Sanatı" bölümü açıldı. İlk Atlantik aşırı fiberoptik kablunun döşenmesi.
1988	Macaristan televizyonunda ilk kez "Dünyada Video" adlı program yayınlanmıştır. Almanya'da "Cologne Medya Sanatı Yapımcılık" kuruldu.
1989	Macaristan Uygulamalı Sanatlar Akademisi'nde video alanında ilk lisans sınıfı açılmıştır. Danimarka'nın Kopenhag kentinde Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Medya Sanatı Bölümü kurulmuştur. Jean-Luc Godard'ın video serilerinden "Histoire(s) du cinéma" Cannes Film Festivali'nde ve Canal+'da yayınlanmıştır. "Televizyon Sanatları ve Değişimler" adlı video sanatçıları gezici sergisi Tate ve Amsterdam müzelerinde gösterilmiştir. Japonya'da ilk uluslar arası bienal olan "ARTEC '89" Nagoya şehri Sanat ve Bilim Müzesi'nde açılmıştır. Alternatif televizyon (ATV) Almanya'da kurulmuştur.

1990	Ars Electronica '90 Festivali “Dijital Düşler-Sanal Dünyalar” temasıyla Linz kentinde düzenlenmiştir. I. Artifices Bienali “Bilgisayarda Sanat: Buluş, Simülasyon” Saint-Denis’de gerçekleştirildi. Almanya’da 1988 yılında kurulan Cologne Medya Sanatı Yapımcılık, Medya Yüksekokulu (KHM) adıyla eğitime başlamıştır. “Bir Dakikalık Televizyon” adı altında BBC TV Kanal 2’nin “The Late Show” programı içerisinde her biri birer dakika süren film ve videolar yayınlanmıştır. “Tüm Zamanların İzi, Videonun On Yılı, Film, Slayt-Kayıt Enstalasyonları; 1980-1990” sergisi Oxford Modern Sanatlar Müzesi’nde açılmıştır.
1991	Ars Electronica '91 Festivali Linz’de düzenlenmiştir. Bu festival aynı zamanda televizyon istasyonlarından canlı olarak yayınlandı. Macaristan’da “Orta Avrupa Deneysel Film ve Video Etkinliği” Macaristan Çağdaş Sanatlar Merkezi tarafından düzenlenmiştir. Londra Tate Galeri’de “Video Positive” başlığı altında “II. Uluslar arası Videolar ve Enstalasyonlar Festivali” gerçekleştirilmiştir. Japonya’da II. Uluslar arası Bienal “ARTEC ‘91” Nagoya şehri Sanat ve Bilim Müzesi’nde gerçekleştirilmiştir.
1992/1993	ABD ve Fransız ortak etkinliği olan “Öteki Dünya-Sesler” sergisi New York ve Paris’te gerçekleştirildi. “Electronic Art” sergisi Barselona’da Joan Miró Vakfı tarafından gerçekleştirilmiştir. “Fransa’da Yeni Video

	Eğilimleri” sergisi, Paris Modern Sanatlar Müzesi’nde düzenlenmiştir. Ankara’da “I. Uluslar arası Gençlik Festivali” gerçekleştirildi. Kamusal alanlarda video enstalasyonlar ve performanslar gösterilmiştir. “Ve Onların Hepsi Dünyayı Değiştiriyorlar” başlığı ile II. Çağdaş Sanatlar Lion Bienali gerçekleştirilmiştir.
1994/95	Fransa’da “13. Uluslar arası Yeni İmajlar Forumu” Monte Carlo’da gerçekleştirilmiştir. “III. Bağımsız Film ve Video Bienali” Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsü’nde gerçekleştirildi. “Le cyber ère” temasında “14. Uluslar arası Yeni İmajlar Forumu” Fransa’da düzenlenmiştir. İsviçre “6. Uluslar arası Video Haftası” Cenevre ve Saint-Gervais’de düzenlenmiştir.
1996/97	Fransa Ulusal Audiovisiol Enstitüsü ve Monte Carlo Televizyon Festivali Organizasyon Komitesi tarafından Uluslar arası Yeni Görüntüler Formu düzenlenmiştir. Hollanda’da “I. Çağdaş Sanatlar Avrupa Bienali” düzenlenmiştir. Paris’de Chris Marker’in CD-ROM, film yapımları ve enstalasyonlarından oluşan sergisi açılmıştır. Almanya’da Karlsruhe Medya Teknolojileri ve Sanat Merkezi’nin (ZKM) açılışı yapılmıştır. DVD’ler satışa sunuldu. Kodak ilk dijital fotoğraf kameraları piyasaya sürdü.
1998/99	Avusturya’nın Linz kentinde düzenlenen “Ars Electronica ‘98” etkinliği “Bilgi Savaşı” temasıyla

	yapılmıştır. Belçika “2. Medya Sanatı Festivali” Brüksel’de düzenlenmiştir. Türkiye’de “Almanya’da Video Heykel: 1963-94” sergisi Alman Kültür Merkezi’nin organizasyonu ile önce Ankara Çankaya Kültür Sanat Merkezi’nde ardından İstanbul AKM’de gerçekleştirilmiştir. “Ankara’da Genç Sanat I” başlıklı uluslararası etkinlik düzenlenmiştir. İlk dijital TV program yayınları ABD’de başlamıştır.
2001/04	İstanbul Güncel Sanat Müzesi’nde (Proje4L) “Net.Art” başlıklı forum düzenlenmiştir. “Uluslararası Medya Sanatı Öğrenci Festivali ’03” Almanya’da gerçekleştirilmiştir. Tayland “I. Yeni Medya Sanatı Festivali” düzenlenmiştir. Hollanda’nın Amsterdam kentinde birbirinden bağımsız iki çağdaş sanat disiplini olan çağdaş sanat ve çağdaş müziği bir araya getirmek için kurulan Bifrons Vakfı tarafından gerçekleştirilen etkinlik İngiltere, İzlanda, İsveç ve Türkiye’de sergilenmiştir. Bu serginin en büyük özelliği reklam, sanat ve müziği bir arada sunmasıdır. Alman video sanatı 2000-2002 / 10. Marl Video Sanatı etkinliğinde ödül alan çalışmalar Türkiye’de gösterime sunuldu. İstanbul’da etkinlik küratörü Stephan Wolters’ın bir konferansı Ankara’da ise Türkiye’den konuşmacıların katıldığı bir panel düzenlenmiştir. Türkiye’de 2004 yılının son önemli etkinliği “Şimdi, Burada ve Alabildiğine Yalın” İstanbul Akbank Kültür Sanat Merkezi’nde gerçekleştirilmiştir. 2001/04 İstanbul Güncel Sanat Müzesi’nde (Proje4L) “Net.Art” başlıklı forum düzenlenmiştir.

EK 2 : Dışavurumcu Alman Sineması

FİLMLER

YÖNETMENLER

OYUNCULAR

1917-1918

Dehşet Gecesi	Arthur Robinson	Emil Jannings, Hans Mierendorff, Werner Krauss
Raetsel von Bangolere	Arthur Robinson	Conrad Veidt
Praglı Öğrenci	Paul Wegener	Conrad Veidt

1919

Prinz Kuckuck	Paul Leni	Conrad Veidt, Marga Kierska
---------------	------------------	-----------------------------

La péniche tragique	Lupu Pick	Edith Posca, Paul Otto
Öldüren Zümrüt	F. W. Murnau	
Golem	Paul Wegener	Paul Wegener, Lyda Salmanowa, Ernst Deutsch, Albert Steinruck
Dr. Caligari'nin Muayenehanesi	Robert Wiene	Werner Krauss, Conrad Veidt, Lil Dagover

1920

Danton	D. Buchowetzki	Emil Jannings, Werner Krauss, Conrad Veidt
Hamlet	Sven Gade	Asta Nielsen
Januskopf, R. L. Stevenson'ın "Dr. Jekyll"ından	F. W. Murnau	Conrad Veidt, Bela Lugosi

1921

Karamazof Kardeşler, Dostoyevski'den	D. Buchowetzki	Emil Jannings, Werner Krauss, Bernhard Goetzke, Uline Mileska, Hana Ralph, Fritz Kortner, H. Thimig
Torgus (Verlogene moral)	Hans Kobe	Marija Leiko, Eugen Klopfer, Henny Porten
Arka Merdiven	Paul Leni ve Leopold Jessner	Wilhelm Dieterle
Nosferatu, B. Stoker'ın romanı "Dracula"dan	F. W. Murnau	Max Schreck, Alexander Granach, Greta Schroeder, G. von Wangenheim
Ray	Lupu Pick	Werner Krauss, Edith Posca
Genuine	Robert Wiene	Pern Andra

1922

Büyük Petro	D. Buchowetzki	Emil Jannings, Dagny Servaes, Bernhard Goetzke, Walter Janssen
Monna Lisa	E. A. Dupont	Henry Porten
Der steinerne Reiter, Thea Von Harbou'nun senaryosu	Fritz Wendhausen	Rudolf Klein-Rogge, Lucie Mannheim, Gustav von Mangenheim
Raskolnikof, Dostoyevski'den	Robert Wiene	Gregorij Chmara

1923

Baruch (Das alt Gesetz)	E. A. Dupond	Ernst Deutsch, Henry Porten, Margarethe Schlegel
Sokak	Karl Grüne	Aud Egede Nissen, Eugen Klopfer

Hayalet	F. W. Murnau	Alfred Abel, Lil Dagover
Gölgeler	Arthur Robinson	Fritz Kortner, Ruth Weyher, Alexander Granach, G. von Wangenheim
Karanlıkların Gücü, Tolstoy'dan	Conrad Wiene	Vera Pavlova, A. Virouboff, Pavel Pavloff, S. Guernova, Maria Guermanova
I. N. R. I.	Robert Wiene	Gregorij Chmara, Henny Porten, Asta Nielsen, Werner Krauss, Fritz Kortner, Alexander Granach

1924

Balmumundan İnsanlar Müzesi	Paul Leni	Conrad Veidt, Emil Jannings, Werner Krauss, Wilhelm Dieterle

Orlac'ın Elleri, Maurice Renard'ın romanı	Robert Wiene	Conrad Veidt, Fritz Kortner
Son Adam	F. W. Murnau	Emil Jannings

1925

Faust	F. W. Murnau	Gosta Ekman, Emil Jannings, Camilla Horn, Yvette Guilbert
-------	---------------------	---

1926

Metropolis	Fritz Lang	Brigitte Helm, Gustav Froelich, Rudolf Klein-Rogge, Alfred Abel, Heinrich Georg, Fritz Rasp
------------	-------------------	---

²⁸ Lotte H. Eisner, **Dışavurumcu Filmin Tanımlanmasına Katkı, Modernizmin Serüveni içinde**, çeviren: Mehmet Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 275 s.

SONUÇ

“Evrensel bir resim, resmin bir bütünselleşmesi, tamamiyle gerçekleşmiş bir resim fikri anlamdan yoksundur. Daha milyonlarca yıl da sürececek olsa, dünya, ressamlar için –onlar hâlâ var iseler– daha resmedilmesi gerekecek olandır, tamamlanmış olmadan bitecektir.”²⁹

Video sanatı serüvenini, işlevini ve görevini tamamlamış değildir. Bu sanat alanı, 1960’lardan günümüze gelen tarihi seyir içerisinde teknik olanaklarını her geçen gün genişletmekte ve bu genişlemeye bağlı olarak sosyal alandaki etkinliğini arttırmaktadır. Bu süreç en fazla teknolojinin gelişmelerinden beslenmektedir. Aynı zamanda sanatçıların yeni teknolojik imkanları kullanmaları ve bu tercih edilen seçeneğin, orijinal olandan bahsedemediğimiz sanat dünyasına aktarılması cazip gelmektedir. Ancak bu cazibe sanat dünyasında yerini bulduğu anda geçici bir etki yaratmaktadır. Yeni bir kavram üretmedeki azlığımızın yanı sıra yeni sanatsal üretimler yapılmaya devam edecektir.

Yeni üretimlerin devamını sağlamak için özellikle yapılması gereken nokta karşımıza çıkan bu yeniliklerin kullandığımız dili tahrip etmeden gerçekleştirilmesidir. Aksi takdirde iletişimsel bir estetik boyutuna yükselttiğimiz teknoloji destekli günümüz sanatının gerçek anlamı yitirilmiş olur. En önemli kavramlarından biri olan “karşılaşma” noktasında hakikat kavramı gerçekleştirilemez. Bu karşılaşma sürecinin araştırma konusu edildiği tez, bir çok sanatçının çalışmalarına tanıklık etmeyi sağlamaktadır. İncelenmiş olan söz konusu

²⁹ Maurice-Merleau Ponty, **Göz ve Tin**, Fransızca’dan Çeviren ve Önsöz: Ahmet Soysal, İkinci Basım, Metis Yayınları, İstanbul, Ocak 2003, 79 s.

ürünler, sergilendiği süreçler dahilinde izlendiğinde anlamlandırılma biçimi çok daha sağlıklı bir biçime dönüşecektir. Tez, sanat ürünlerinin çokluğu ile karşı karşıya kaldığımız günümüz sanatında çalışmayı sergilendiği mekanda ve sürede görmek izleyiciler açısından zor olduğundan izleyicilere bir izleme önerisi olarak gerçekleştirilmiştir. Hatta yeni üretim biçimlerini takip edebilmek neredeyse imkansızlaşmıştır. Bu yüzden özellikle üç sanatçı üzerinden gidilerek Haluk Akakçe, Gary Hill ve Hakan Akçura'nın çalışmaları incelenmiş ve sanatçıların çağımıza dair sanat fikirleri aktarılmaya çalışılmıştır.

Girişte de belirtildiği gibi hedeflerden bir tanesi “sınıflandırma” yaparak bu geniş konuyu daha anlamlandırılabilir bir hale getirmektir. Birinci Bölüm’de Video Sanatının Öncülleri adlı başlık altında video sanatının nasıl bir tarihsel zemin üzerinde başlayıp geliştiği üzerine bir iz sürülmeye çalışılmıştır. Bu tarihsel zemin sadece plastik sanatlar üretimi yapan sanatçıların bulunmadığı, görsel sanatlara ait birçok sanatçının etkinlik göstermiş olduğu bir etkinlik alanına temas etmektedir. Özellikle Dadacı ve Gerçeküstücü sanatçılarla başlayan süreç ressamaları, heykeltıraşları, fotoğrafçıları ve ilk dönem Alman ve Sovyet film yapımcılarını içine almaktadır. Televizyonun kullanılageldiği ve video makinesinin piyasaya sürülmesiyle başlayan teknolojik süreçte ise ilk olarak Nam June Paik, Wolf Vostell, Joseph Bouys, John Cage, George Maciunas, George Brecht ile karşılaşmaktadır.

İkinci Bölüm’ün ilk bölümlenmesi olan Teknik Bir Materyal Olarak Video başlıkta video makinesinin özellikleri teknik açıdan incelenmiştir. Aletin ilk çıkışından itibaren nasıl bir şekilde gelişme gösterdiğine dair teknik açıklamalar bulunan başlık, her geçen gün yeniliğini arttıran bir şekilde yaşantımızın parçası olan teknolojik malzemelerin ne olduğuna dair fikir vermektedir. Teknolojik gelişimin en son ürünleriyle sanat alanında çok daha farklı işler gerçekleştirilecektir.

Video makinesinin teknik biçimi araştırıldıktan sonra tezin asıl hedeflediği nokta olan günümüz sanatının örnekleri sanatsal açıdan incelenmiştir. Çağımızda üretim yapan sanatçıların neler ürettiklerine ve neden bu üretimleri gerçekleştirdiklerine tanıklık etmeye çalışılan Sanatsal Bir Form Olarak Video

başlığı altında video sanatının ne olduğu ve neye dönüşerek devam edeceğine dair fikirler yapılan araştırmalarla desteklenmiştir.

Televizyon makinesini reddetmeyle ortaya çıkan estetik süreç sonrasında teknolojik malzemenin sanatsal olarak kullanımının devam etmesiyle kendini gerçekleştirmektedir. Günümüzde bütün bu malzemenin teknik elemanları sanatçılar tarafından kullanılarak yepyeni üretimlere devam edilmektedir. İlk dönem sanatçılardan Nam June Paik, Wolf Vostell, Joseph Bouys'un sanatsal üretimleri incelenmiş sonrasında video sanatında ikinci bir nesil olarak nitelendirilen Ulrike Rosenbach, Wolf Kahlen, Rebecca Horn konuya dahil edilmiştir. 1970'lerde bu sanatçılar üretimlerinde video sanatının yanı sıra performans sanatından beslenmekteydiler. Üçüncü bir nesil olarak nitelendirilebilecek isimler arasında Marcel Odenbach, Klaus vom Bruch, Herbert Wentscher sayılabilmektedir. Bu sanatçılar televizyon yayınının insanların yaşantısına girmiş olduğu tarihlerde sanatsal üretimde bulunmuşlardır.

Sonraki süreç sadece televizyon yayınıyla sınırlı kalmayıp internet ortamının kendi içinde sanal bir dünya yarattığı dönemlere denk düşmektedir. 1990'lardan sonra video sanatı üreten isimler özellikle çeşitli merkezlerden seçilmiştir. Birbirlerinden farklı şehirlerde çalışmalarını sürdüren sanatçılar, internetin bilgiyi bütün dünyada dolaşıma sokmasından kaynaklı görece olarak aynı konular üzerine yoğunlaşmışlardır. Bu belirgin isimler, Matthew Barney, Sadie Benning, Pipilotti Rist, Shaun Wilson, Douglas Gordon, Martin Arnold, Pilar Albarracín, Gülsün Karamustafa, Janine Antoni ve özellikle daha yoğunlaştırılmış bir bilgi için detaylı incelenmiş olan Haluk Akakçe, Gary Hill ve Hakan Akçura'dır.

Bu bölümde aynı zamanda kurumların sanata desteğinin günümüz sanat üretimine nasıl bir katkıda bulunduğu dair bir inceleme yapılmıştır. Bu inceleme ile sanatçının nelerle beslenerek üretim gerçekleştirdiği konusu araştırılmıştır. Günümüzde çağdaş sanat alanında sponsorluk sistemi, teknolojik gelişimin pahalılığından dolayı kaçınılmaz bir gerekliliktir. Bu nedenle sanat kurumlarının dışında büyük şirketler politik bir tavırla sanatçıların üretimlerini desteklemektedir.

Sanatçıları desteklemek için verilen ödüller güç olan yeni üretim koşullarını rahatlatmaktadır.

Sonraki bölümde Haluk Akakçe, Gary Hill ve Hakan Akçura'nın çalışmaları üzerinden video sanatının günümüzde gerçekleştirilmiş örneklerinin çağdaş sanata nasıl açılımlarda bulunduğu incelenmiştir. Kronoljik bir tarihlendirme ile süreç açıklıkla ifade edilmeye çalışılmış. Tarihsel sürecin her gün daha ilerleyen bir şekilde gelişimi gözler önüne serilmiştir.

Video sanatı üretimi günümüzde internet sanatı, medya sanatı, dijital sanat başlıkları altında yer bulmaktadır. Video görüntüsü enstalasyonların içerisinde yer bulmaktadır. Çağdaş sanat üreten kişiler başlı başına video sanatı üzerinden değil de daha çok günümüz sanatının ilgilendiği konular üzerinden yeni projelerini gerçekleştirmektedirler.

KAYNAKÇA

Kitaplar

ALTUNAY, Alper; **Mekanik Sanattan Elektronik Sanata Geçiş ve Video Sanatı**, T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları; No: 1539, İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları; No: 54, Eskişehir, 2004.

BENJAMIN, Walter; **“Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”, Pasajlar içinde**, Çeviren: Ahmet Cemal, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Nisan 1995.

BENJAMIN, Walter; **Tek Yön**, Almancadan çeviren: Tevfik Turan, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Eylül 2000.

BOURRIAUD, Nicolas; **İlişkisel Estetik**, çeviren: Saadet Özen, Birinci Basım, Bağlam Yayıncılık, Ankara, Nisan 2005.

BOURRIAUD, Nicolas; **Postprodüksiyon Senaryo Olarak Kültür: Sanat Dünyayı Nasıl Yeniden Programlıyor**, Çeviren: Nermin Saybaşı, Birinci Basım, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, Nisan 2004.

BOZKURT, Muammer; **Video Sanatı Enstalasyon / Film / Performans**, Bileşim Yayınevi, İstanbul, 2005.

BURKE, Peter; **Afişten Heykele, Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları**, çeviren: Zeynep Yelçe, 1. Basım, Kitap Yayınevi, İstanbul, Nisan 2003.

BÜRGER, Peter; **Avangart Kuramı**, çeviren: Erol Özbek, 1. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.

CANİKLİGİL, İlker; **Dijital Video ile Sinema**, 1. Baskı, Pusula Yayıncılık ve İletişim Limited Şirketi, İstanbul, Ekim 2007.

CLARK, Toby; **20. Yüzyılda Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**, İngilizceden çeviren: Esin Hoşsucu, Birinci basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004.

FOWLES, John Robert; **Büyücü**, İngilizceden çeviren: Meram Arvas, Birinci Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006.

HARVEY, David; **Postmodernliğin Durumu - Kültürel Değişimin Kökenleri**, İngilizce'den çeviren: Sungur Savran, Birinci Basım, Metis Yayınları, İstanbul, Kasım 1997.

JAMESON, Fredric; **Kültürel Dönemeç**, İngilizceden çeviren: Kemal İnal, Birinci Baskı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, Ocak 2005.

KILIÇ, Levend; **Görüntü Estetiği**, 4. Baskı, İnkılap Yayınları, İstanbul, 2003.

KILIÇ, Levend; **Video Sanatı Eleştirel Bir Bakış**, Hil Yayın, İstanbul, 1995.

PAZ, Octavio; **Çifte Alev / Aşk ve Erotizm**, İngilizceden Çeviren: Tomris Uyar, I. Baskı, Okuyan Us Yayın, İstanbul, Ekim 2002.

PELEVİN, Viktor; **Böceklerin Yaşamı**, Rusçadan çeviren: Tuncay Uğurlu, Birinci Baskı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, Kasım 2001.

PONTY, Maurice-Merleau; **Göz ve Tin**, Fransızca'dan Çeviren ve Önsöz: Ahmet Soysal, İkinci Basım, Metis Yayınları, İstanbul, Ocak 2003.

SADE, Marquis de; **Yatak Odasında Felsefe ya da Ahlâksız Eğitimciler**, Fransızcadan çeviren: Kerim Sadî, İkinci basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005.

WU, Chin-Tao; **Kültürün Özelleştirilmesi 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi**, Çeviren: Esin Soğancılar, 1. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.

Makaleler

BALL, Hugo; **Cabaret Voltaire, Modernizmin Serüveni içinde**, çeviren: Mehmet Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

DERMAN Deniz; **Video Sanatı Üzerine Panayırdan Televizyona**, 25. Kare Sinema Dergisi, Sayı 3, Değişim Ajans, Ankara, Ocak-Şubat 1993.

EISNER, Lotte H.; **Dışavurumcu Filmin Tanımlanmasına Katkı, Modernizmin Serüveni içinde**, çeviren: Mehmet Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

KILIÇ, Levend; **“Video Sanatı”, Yeni Türkiye, Medya Özel Sayısı 12. Kasım-Aralık 1996**, sayfalar : 1262-1265

KILIÇ, Levend; **Elektronik Görüntü ve Video Sanatı, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, Yıllık 1999, “Mahmut Tali Öngören’e Armağan”, 1999, Anka Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, Ankara.**

Sabah Gazetesi; İstanbul, Salı, 27 Mayıs 2007.

ZİFLİOĞLU, Vercihan; **Turkish Daily News**, İstanbul, Çarşamba, 20 Haziran 2007.

Sözlükler

CEVİZCİ, Ahmet, **Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayınları, İstanbul, Ekim 2002.

HANÇERLİOĞLU, Orhan, **Toplum Bilim Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, Ankara, 1993.

MARSHALL, Gordon, **Sosyoloji Sözlüğü**, Çevirenler: Osman Akınhay-Derya Kömürcü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999.

ÖZÖN, Nijat, **Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü**, Birinci Basım, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, Nisan 2000.

Türk Dil Kurumu, **Türkçe Sözlük**, 2. Cilt, Milliyet Yayınları, İstanbul. 1992.

İnternet Adresleri

http://blogs.guardian.co.uk/art/2006/12/the_savage_school_manifesto.html

Erişim: 11.08.2008

http://en.wikipedia.org/wiki/Nic%C3%A9phore_Ni%C3%A9pce Erişim: 11.08.2008

http://www.aec.at/en/archives/festival_archive/festival_catalogs/festival_artikel.asp?iProjectID=9086 Erişim: 11.08.2008

<http://www.av-arkki.fi/web/index.php?id=2> Erişim: 11.08.2008

<http://www.brightlightsfilm.com/25/martinarnold.html> Erişim: 11.08.2008

<http://www.cedmagic.com/history/ampex-commercial-vtr-1956.html>

Erişim: 11.08.2008

<http://www.djdesign.com/artists/incidenc.jpg> Erişim: 11.08.2008

<http://www.exporevue.com/artistes/fr/loop06/loop03.html> Erişim: 11.08.2008

http://www.exporevue.com/magazine/fr/pipilottirist_mystere.html Erişim: 11.08.2008

http://www.guggenheim.org/exhibitions/global/archive_152.html Erişim: 11.08.2008

http://www.gagosian.com/news/2008_7_5_douglas-gordon-at-the-collecti/

Erişim: 11.08.2008

http://www.guggenheim.org/exhibitions/past_exhibitions/barney/introduction/index.html Erişim: 11.08.2008

<http://www.konstframjandet.org/projektarkiv/incidence.html> Erişim: 11.08.2008

http://www.machine-raum.dk/kunstnere_grafik/Loffler_og_Korpys_eng.html
Erişim: 11.08.2008

http://www.nat.fr/videoformes/VIDEOFORMES/total_cadres.html Erişim: 11.08.2008

<http://www.r12.at/arnold/pages/alone/alone.html> Erişim: 11.08.2008

<http://www.r12.at/arnold/pages/alone/alone.html> Erişim: 11.08.2008

http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=cts&haberno=7263 Erişim: 11.08.2008

<http://www.shawnwilsonresearch.blogspot.com/> Erişim: 11.08.2008

<http://www.swamp.org/territory30.html> Erişim: 11.08.2008

<http://www.tate.org.uk/britain/turnerprize/history/gordon.htm> Erişim: 11.08.2008

<http://www.videoart.eu/> Erişim: 11.08.2008

http://www.cinemovies.fr/fiche_film.php?IDfilm=5407 Erişim: 11.08.2008

<http://www.libertyfilmfestival.com/libertas/wp-content/uploads/2008/04/metropolis16.jpg> Erişim: 11.08.2008

<http://www.filmfax.com/reviews/discflix/metropolis.html> Erişim: 11.08.2008

<http://www.firstshowing.net/2007/12/10/oh-no-fritz-langs-metropolis-being-remade/>
Erişim: 11.08.2008

http://www.stumfilm.no/lang_dr_mabuse_der_spieler.jpg Erişim: 11.08.2008

<http://tesla.liketelevision.com/liketelevision/vidsamples/nosferatu2.jpg>
Erişim: 11.08.2008

<http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:NosferatuShadow.jpg> Erişim: 11.08.2008

<http://www.various-thoughts.com/olympia/> Erişim: 11.08.2008

<http://www.dvdverdict.com/reviews/olympia.php> Erişim: 11.08.2008

<http://blandverk.tumblr.com/> Erişim: 11.08.2008

<http://www.germancinemamasterpieces.info/> Erişim: 11.08.2008

[http://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0radenin_Zaferi_\(film\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0radenin_Zaferi_(film)) Erişim: 11.08.2008

<http://www.delikan-board.org/sinema-ve-sahne-sanatlari/10169-bu-filmleri-izlemeden-olmeyin.html> Erişim: 11.08.2008

<http://www.odaha.com/Images/Review/KriznikPotemkin/4.jpg> Erişim: 11.08.2008

<http://magna-dogsofwar.blogspot.com/2008/05/potemkin.html> Erişim: 11.08.2008

http://moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3ADE%3AI%3A8%7CG%3AHO%3AE%3A1&page_number=8&template_id=1&sort_order=1
Erişim: 11.08.2008

http://www.filmreference.com/images/sjff_01_img0081.jpg Erişim: 11.08.2008

http://www.publicartfund.org/pafweb/projects/00/rist_p_s00.html Erişim: 11.08.2008

http://en.wikipedia.org/wiki/Shawn_Wilson Erişim: 11.08.2008

http://www.experimentalcinema.com/tour_show_8.htm Erişim: 11.08.2008

http://www.artfacts.net/index.php/pageType/instInfo/inst/1893/contentType/inventor_y/lang/1 Erişim: 11.08.2008

http://farm1.static.flickr.com/183/470954337_89432b2d69_o.jpg Erişim: 11.08.2008

<http://metropolis.co.jp/tokyo/485/art.asp> Erişim: 11.08.2008

<http://www.fridericianum-kassel.de/publikationen.html> Erişim: 11.08.2008

<http://www.koelnischerkunstverein.de/migration/kuenstlerliste/Karamustafa.html>
Erişim: 11.08.2008

<http://www.artcritical.com/DavidCohen/SUN17.htm> Erişim: 11.08.2008

http://bp2.blogger.com/_xqujEOxoOG8/R7QjRiN-EzI/AAAAAAAAABN0/CT3GT8Qj17E/s1600-h/kbib.jpg Erişim: 11.08.2008

http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit9-17-07_detail.asp?picnum=3 Erişim: 11.08.2008

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=81321
Erişim: 11.08.2008

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Tuncay Murat ATAL

Doğum yeri ve yılı: Adana 1980

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim: Lisans mezunu

Lisans: Haziran 2002 Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

Lise: Haziran 1998 Adana Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Resim Bölümü

İş tecrübesi:

- 1998 - 2002 Özel Keremcan Kreş ve Gündüz Bakımevi Adana
- 2003 Yüzüncü Yıl Üniversitesi Van
- 2004 Türkiye Eğitim Gönüllüleri Vakfı Feyyaz Tokar Eğitim Parkı Van
- 2006 Türkiye Eğitim Gönüllüleri Vakfı Çiğli Eğitim Parkı İzmir
- 2008 Dokuz Eylül Üniversitesi İzmir

Alınan Burs ve Ödüller:

- Adana Büyükşehir Belediyesi Onur Ödülü
IX., X., XI. ve XII. Tiyatro Şenlikleri

- Nisan 2001 Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi I. Resim Yarışması
Mersin
- Nisan 2002 Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi II. Resim Yarışması
Mersin

Kişisel Sergiler:

- Mayıs 2001 “Bölük - Çarpık” happening
Türk Amerikan Derneği Adana
- Mayıs 2001 “Çocukluk” enstalasyon
Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Mersin
- Haziran 2003 “Emprevizasyon” performans enstalasyon
Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Van

Karma Sergiler:

- Temmuz 1998 “Evcilik Oyunu” performans
Genç Etkinlik Tüyap Sergi Salonu İstanbul
- Haziran 2000 “Tarih Yazıcısı” videoperformans
II. Uluslararası Öğrenci Trienali
Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İstanbul
- Ekim - Kasım 2001 Devlet Resim Heykel Müzeleri Derneği
21. Günümüz Sanatçıları Sergisi
Atatürk Kültür Merkezi İstanbul
- Mart 2002 Cebrail Ötğün Atölyesi Resim Sergisi
İçel Sanat Kulübü Sanat Galerileri Mersin
- Haziran 2002 Hacettepe Üniversitesi Mezunlar Sergisi
Çağdaş Sanatlar Galerisi Ankara

- Şubat 2003 “Görsel - İşitsel Sanatlar Şenliği”
Kültür Kongre Merkezi Ortadoğu Teknik Üniversitesi Ankara
- Ağustos 2003 “Elma” videoresim
Kültür Merkezi Van
- Nisan 2004 “Çatı Katı - Tavan Arası” enstalasyon
K2 Sanat Merkezi Konak İzmir
- Mayıs 2004 “Mekanını Terk Eden Çıplak” video art
K2 Sanat Merkezi Konak İzmir
- Mart 2005 “Diğerlerinin Şansı” workshop
K2 Sanat Merkezi Konak İzmir