

T.C.  
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SİNEMA-TV ANASANAT DALI  
SİNEMA-TV SANAT DALI

**HARİCİ ZİHİN**  
**DENEYSEL VIDEO PROJESİ**  
(Yüksek Lisans Projesi)

Projeyi Hazırlayan: **Arzu Gaye KALAVLI**

İSTANBUL, 2009

T.C.

BEYKENT ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SİNEMA-TV ANASANAT DALI  
SİNEMA-TV SANAT DALI

**HARİCİ ZİHİN**  
**DENEYSEL VIDEO PROJESİ**  
(Yüksek Lisans Projesi)

Projeyi Hazırlayan  
**Arzu Gaye KALAVLI**  
Öğrenci Numarası  
**060770007**

Danışman:  
**Doç. Burak BUYAN**

İSTANBUL, 2009

## **YEMİN METNİ**

Sunduğum Yüksek Lisan Projesi'ni, Akademik Etik ilkelerine bağlı kalarak, hiç kimseden akademik ilkelere aykırı yardım almaksızın bizzat kendim hazırladığıma and içerim.08/08/2009

**Aday:** Arzu Gaye Kalavlı

## Özet

“Harici Zihin” adlı tez çalışması, “neden biriktiririz?” sorusunun cevap arayışı sürecinde, değişik zaman ve mekanlarda toplanmış nesnelere oluşturduğu öznel bir duygu haritasını, farklı bir üretim ortamında yeniden tanımlamaya çalışan deneysel bir video projesidir.

Tez çalışmasının ilk bölümünde deneysel sinemanın ortaya çıkışı ve bu akıma ait bazı sanatçıların işleri üzerinde durulmuştur. Avrupa’da ‘Avant-Garde’, ‘Amerika’ da ise ‘Underground’ olarak tanımlanan deneysel sinemanın günümüzdeki yeni uzantısı olarak nitelendirilen ‘Video Sanatı’ ise ikinci bölümün konusudur. Üçüncü ve son bölüm ise toplamak ve biriktirmek kavramları üzerine oluşturulmuş düşüncelere ve projenin oluşum sürecinin anlatılmasına ayrılmıştır.

**Anahtar kelimeler :** Deneysel, video, toplamak, biriktirmek, nesne, mekan, zaman.

## **Abstract**

The thesis project entitled "External Mind" is an experimental video project that attempts to redefine a specific subjective emotional map that is made up of objects gathered from different places and from different fragments of time. While conceptually grounding itself in a period of search for possible answers to the question of "why do we collect /gather?", this process based video also aims for other ways of art production.

In the initial part of the thesis project, the emphasis is on the origins of experimental cinema with a special focus on some artists' work that are considered to be examples of this genre. The subject of the second part of the thesis is "Video Art" which is considered to be the contemporary new generation of experimental cinema which was named "Avant-Garde" in Europe and "Underground" in the United States.

The third section is mostly conceptual, with an aim to express some thoughts that have built upon the concepts of "gathering" and "collecting". The process of evolution of the project is also explained in this final section.

**Key words:** Experimental, video, gathering, collecting, object, place, time.

## İÇİNDEKİLER

Yemin Metni.....	I
Türkçe Özet ve Anahtar Kelimeler.....	II
İngilizce Özet ve Anahtar Kelimeler (Abstract).....	III
İçindekiler.....	IV-V
<b>GİRİŞ</b> .....	1
1. DENEYSEL SİNEMA.....	3
1.1. Avant-Garde (Öncü) Sinema.....	5
1.1.1. Paris Okulu.....	6
1.2. Underground (Yeraltı) Sinema.....	8
1.2.1. Underground Kavramlar .....	11
2. VIDEO SANATI.....	13
2.1. Video Enstalasyon.....	16
2.2. Video Performans / Performans Videosu.....	18
2.3 Video Film.....	20
2.4 Video Sanatından Seçme Örnekler.....	21
3. HARİCİ ZİHİN, DENEYSEL VİEDO PROJESİ.....	30
3.1. Toplamak ve Biriktirmek Üzerine.....	30
3.2. Projenin Konusu.....	36
3.3. Projenin Amacı.....	37
3.4. Projenin Oluşumu.....	37
3.4.1. Çekim Süreci.....	38
3.4.2. Yapım Süreci ve Kurgu.....	39
3.4.3. Kurgu Süreci.....	26
3.5. Filmin Künyesi.....	39
3.6. Filmden Kareler.....	40

3.7. Çekim Fotoğrafları.....	47
<b>SONUÇ</b> .....	52
<b>KAYNAKÇA</b> .....	54
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	55

## GİRİŞ

“Neden biriktiririz?” sorusu psikolojiden sosyolojiye, antropolojiden felsefeye farklı disiplinler tarafından zaman zaman mercek altına yatırılmış olsa da henüz kapsayıcı ve açıklayıcı bir ortak kavramlar bütününe ulaşılamamıştır. Belki de sırf bu yüzden sanatsal açıdan oldukça cazip bir konudur.

Öte yandan hemen her insan bu sorunun cevabıyla ilgilenmese de, gittiği bir filmin biletini, çocukluğuna ait minik bir oyuncuğu, bir mekanla ilgili anı niteliğindeki objeleri saklamış veya bazılarının da koleksiyonunu yapmış olabilir. Bu açıdan bakıldığında gündelik hayat içinde toplama olgusu, insan-nesne ilişkisine dair en ilginç göstergelerden biridir.

“Harici Zihin” projesinin öznesi olan toplayıcı, gerçek bir ‘koleksiyoncu’ değildir. Zira koleksiyoncunun toplamaları tutarlı bir süreklilik -yaşam boyu- arzeder. Toplayıcının biriktirdiği objeler ise sadece belli bir dönemi sınırlayan aralıklarda toplanırlar yani her biri artık “ölü bir koleksiyonun” parçasıdır.

Bu projede, farklı zaman aralıklarında biriktirilmiş, farklı mekanlarla ilgili objelere sahip toplayıcı, “neden biriktiririz?” sorusunun cevabını ararken, toplama ile ilgili kişisel nedenlerinin farkındalığı üzerinden bir bilinç değişimi yaşar. Burada özne, nesnelere birlikte imajları, sesleri, dolayısıyla duyguları da biriktirerek, içsel yaşamına paralel, nesnelere yansıttığı yeni ve sağaltıcı bir dünyayı tanımlamaya çalışır.

Günümüzde deneysel sinema tarihi içinde üretilen eserlerin video sanatının gelişimini sağlayan temelleri oluşturduğu bilinmektedir. Başka bir şekilde söylersek; deneysel sinemanın günümüzdeki uzantısı olarak kabul edilen video sanatı, bugün bize alternatif, yeni ve farklı bir ‘yaratım alanı’ oluşturmuştur. Bu sebeple projenin ilk iki bölümünde, “Deneysel Sinema” ve “Video Sanat”ı tanımlanmaya, bu alanlarda etkin olmuş sanatçıların yapıtlarından örnekler verilmeye çalışılmıştır.



Üçüncü Bölümde ise toplamak, biriktirmek, sahip olmak ve insan-nesne ilişkisi gibi kavramlar üzerine Walter Benjamin, Erich Fromm, Frued, C. Pierce ve Roland Barthes gibi araştırmacı ve yazarlardan alınmış düşünceler aktarılmış, ayrıca projenin oluşum, çekim ve kurgu gibi farklı süreçlerinden bahsedilmiştir.

“Harici Zihin” bir toplayıcının biriktirme, arayış ve üretim sürecini yeni bir anlatım alanı olan video üzerinden yaratmaya çalışan ‘deneysel bir video’ çalışmasıdır.

## 1. DENEYSEL SİNEMA

Deneysel film kavramını tanımlamak, geniş bir yanıtlar kümesini içerdiği için farklı araştırmacı ve düşünürler bu kavrama kendilerine göre bir yanıt getirmektedirler. Bundan dolayı sanatta da karşılaşılan kavram netliği sorunu deneysel sinemada da karşımıza çıkar. Öznel ve kişisel olan sanat alanında pozitif bilimlerin aksine kesin tanımlamalar hiçbir zaman geçerli ve gerekli değildir. Deneysel işler üreten bir sanatçı kendini belli tanımlamalar içine sokmak istemez; çünkü tanımlamak sınırlamaktır. Deneysel filmleri açıklamanın en iyi yolu onların tanım kabul etmez oldukları gerçeğini görmektir.

Deneysel sinemayı, “Alışılmışın dışında her çeşit yenilik ve denemeyi içine alan film çeşidi.” olarak tanımlar Nijat Özön. “Sinemacının yeni görüşleri, kavramları, anlatımları, biçimleri yarattığı, yeni uygulam-bilimleri yaşama geçirdiği ya da bu alandaki eski denemeleri genişlettiği, yenilediği film. Öncü film.”<sup>1</sup>

Amerikan Deneysel Sineması’na Giriş adlı kitabında Sheldon Renan konuya biraz daha şairane bir tanım getiriyor: “ İçinde hareket olmayan deneysel filmler vardır, hareketten başka bir şey olmayan deneysel filmler vardır; insanlar üzerine yapılan, ışık üzerine yapılan deneysel filmler vardır; yasaklanan deneysel filmler olduğu gibi, ödül alan deneysel filmler vardır; yani kısaca tanımlamak gerekirse diyebiliriz ki, deneysel sinema; sinematik stillerin, biçimlerin ve yönetimlerin bir ‘patlama’ halinde dışa vurumundan başka bir şey değildir. Öte yandan bir sinema düşünürü olan Jean Mitry ise konuyu çok daha geniş bir biçimde ele alıyor: “...ben sinemaya yeni bir şeyler getirmiş her filmin -öykülü bile olsa- deneysel bir film olduğunu düşünüyorum...”<sup>2</sup>

“Her yenilik getirmiş film, bir deneysel filmdir”<sup>3</sup> açıklamasını kullanan Sabri Kılıç, deneysel sinemayı tanımlamakta yaşanan güçlüğü, adının verilmesi konusunda da yaşadığını belirtmekte ve en çok kullanılan isimleri şöyle sıralamaktadır: Undergrond (Yeraltı) Sineması, Avant-Garde (Öncü) Sinema, Independent (Bağımsız) Sinema ve Experimental (Deneysel) Sinema.

<sup>1</sup> Özön, N., **Sinema Televizyon Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000, s. 193.

<sup>2</sup> Kılıç, S., **Deneysel Sinemanın Kısa Tarihi**, Hil Yayın, İstanbul, 1992, s. 11.

<sup>3</sup> Kılıç, S., a.g.k, s. 12.

Underground (Yeraltı) Sineması Amerikan deneysel sineması için kullanılan bir terimdir. Yeraltı kelimesi bir gizlilik ve sinsilik duygusu vermesi nedeniyle Amerikalı pek çok deneysel sinemacının hoşuna gitmemiş onun yerine Independent (Bağımsız) Sinema terimini kullanmayı tercih etmişlerdir. Avant-Garde (Öncü) Sineması ise 1920 ve 30'lu yıllarda Fransa'da başlayan deneysel sinema akımına verilen isimdir. Bu yıllarda kurulan pek çok sinema klübü ve sinema salonlarında gösterilen filmler, yapılan söyleşiler ve tartışmalar deneysel filmlerin üretimini arttırmıştır.

Avrupa'da kullanılan avant-garde deyimini entelektüel bir içeriğe sahipken, Amerikalı deneyselcilerin kullandığı underground kavramı daha çok amatörlik içermektedir. Hatta zamanla kendine 'amatör' yerine deneyci (experimentalist) diyenler de çıkmıştır.<sup>4</sup>

Avangart ve belgesel sinema, amatör sinemacılığın sayesinde gelişmiş olan film teknolojilerinden ve yeni sinema pratiklerinden güç almaktadır. 1932'de piyasaya sürülen 8mm'lik format öncelikle amatör film yapımında kullanılmasına rağmen birkaç sinemacı da avangart ya da belgesel film yapmak için bu teknolojiyi kullanmıştır. Örneğin Stan Brakhage bir 16 mm sinemacısı olarak işe başlayıp (*Gecenin Sezilenişi*, 1958; *Window Water Baby Moving*, 1959), ardından bir dizi 8 mm'lik deneysel film yapmıştır. 1963'te Dallas'ta Abe Zapruder adlı bir amatör fotoğrafçı tarafından John F. Kenedy suikastinin 8 mm'ye çekilen filmi dünyanın en ünlü görüntüleri arasındadır. Başlıca 16 mm sinemacıları arasında Maya Deren, Stan Brakhage, Micheal Snow, Andy Warhol gibi anaakım ile 'yeraltı'nın arasında duran John Cassavates gibi isimleri sayabiliriz. 1965'te Super 8 denilen yeni amatör formatın üretiminden sonra 1971'de standart 16 mm'den %40 daha fazla görüntü alanına sahip Super 16 mm'nin tanıtımı gerçekleştirildi. Super 8, Vito Acconci gibi sahne sanatçıları tarafından da basit bir kayıt cihazı olarak kullanılmıştır. Bir çok sinemacının Super 8'den Super 16'ya geçmesine rağmen, bazı sinemacılar filmlerin dağıtım ve gösterimi için videoya aktararak Super 8 ile çalışmalarına devam etmiştir.<sup>5</sup> Video teknolojisi ticari ve deneysel film yapımında giderek daha da önemli bir rol almaya devam etmektedir.

---

<sup>4</sup> Kaliç, S., **Deneysel Sinemanın Kısa Tarihi**, İstanbul, 1992, s. 54.

<sup>5</sup> Nowell-Smith, G., **Dünya Sinema Tarihi**, İstanbul, 2003, s. 555.

## 1.1. Avant-Garde (Öncü) Sinema

Avant-Garde kelimesi Fransızca kökenli bir kelime olup 'Öncü' anlamına gelmektedir. Avant-Garde Sinema deneysel sinemanın ilk gelişim gösterdiği ülkelerden biri olan Fransa'da 1920 ve 30'lu yıllarda meydana çıkmıştır.

Avangardın ilk döneminde iki temel yol izlenmiştir. Biri yeni izlenimcilerin, resmin her şeyden önce düz bir yüzey olduğu iddiasını anımsatır; benzer şekilde avangard da bir filmin projektörden geçen bir saydam malzeme şeridi olduğu söylenmiştir. İkinci yönelim ise sanatçıları, gerçeklikle kirlenmeden önceki ilkel anlatı anaakımından yararlanan savruklama ya da parodi filmlere götürmüştür. Bu filmler aynı zamanda, kendilerine yol açan diğerlerinin yanısıra Man Ray, Marcel Duchamp, Erik Satie ve Francis Picabia'nın rol aldığı sanat hareketlerinin belgeleridir.<sup>6</sup> Bir sanat biçimi olarak sinemaya giden alternatif yol da yaklaşık 1912'den 1930'a kadar sanatçıların avangardına paralel ilerlemiştir. Sanat sineması veya anlatsal avangard, Alman İzlenimciliği, Sovyet montaj okulu gibi hareketleri, Fransız izlenimcileri ve bağımsız yönetmenleri içeriyordu. Paris'ten Berlin'e kadar film klüpleri, radikal sanat dergileri (*G, De stijl*), uzmanlık dergilerinde (*Close up, Film Art, Experimental Film*) tanıtımı yapılan filmler için ticari olmayan bir gösterim çevresi oluşturmuştu.

Avrupa ve ABD'de avangard veya sanat filmi düşüncesi, kitle sinemasına karşı çıkan birçok ayrılıkçı grubu birleştirmekteydi. 1909'dan 1920'lerin ortalarına dek fütürist, konstrüktivist ve dadaist grupların boy vermesi sanat filmlerini güçlendirmişti. Bununla birlikte 1907'den 1912'ye kadar Braque ve Picasso'nun öncülük ettiği Kübizim, yeni keşfedilen bakış değişkenliğini resimsel bir eş değerini ararken, sinema hızla karşıt yönde hareket ediyordu. Yine de kübizim ve sinemanın aynı çağın ürünleri olduğu açıktır ve birbirlerini karşılıklı olarak etkilemişlerdir.<sup>7</sup>

Avangard film kübizimden etkilenmiş ve bu nedenle ABD'nin pazar egemenliğine karşı savunma noktaları olarak, eğlence kategorileri ve kurgusal kodlar dışında bir filmi kültür modeli kurmaya çalışan Avrupa sanat sineması ve toplumsal belgeselle birleştirmiştir.

---

<sup>6</sup> Nowell-Smith, G., **Dünya Sinema Tarihi**, İstanbul, 2003, s. 123.

<sup>7</sup> Nowell-Smith, G., a.g.k, s. 125.

### 1.1.1 Paris Okulu

Eleştirmen Jacques Brunius'un, Fransız deneysel sineması için ortaya koyduğu sınıflandırmaya ait olan 'Paris Okulu' evresi, kişisel sanat filminin tüm özelliklerini içeren bir akımdır. Fransız Avangard'ının üçüncü evresi olarak adlandırılan bu akım kendi içinde de ikiye ayrılır. Birinci grupta René Clair ve Luis Bunuel gibi hem ticari hem de deneysel filmler yapan sanatçılar bulunurken, ikinci grupta ticari sinemayla hiç bir ilgisi olmayan, sadece deneysel filmler üreten Man Ray, Marcel Duchamp, Henri Chomette ve Jean Vigo gibi ressam ve sanatçılar bulunmaktadır.

Dönemin ünlü fotoğrafçılarından olan Man Ray, Rayogram<sup>8</sup> denen bir teknikle oluşturduğu fotoğraflarıyla ün kazanmıştır. Aynı zamanda New York Dada hareketinin kurucusu olan Ray sonradan gerçeküstücülüğe kaymıştır. 1923'te yaptığı *Le Retour A la aison* (*Akla Dönüş*) rayogram tekniğiyle ürettiği ilk filmidir. Filmde papatya tarlaları ile birlikte, sıradan birçok şey, sıradan olmayan biçimlerle görüntülenmiştir. Bir sonraki filmi *Emak Bakia* (1926) ise dönen bazı nesnelerin pelikül üzerinde bıraktıkları ışıklı yansımalarından oluşmuştur. On yedi dakikalık film, kendisinin en ünlü ve son soyut filmidir.<sup>9</sup>

1928'de şair Robert Desnos'un bir senaryosuna dayanan filmi *Étolie de Mer* (*Deniz Yıldızı*), üzerine noktalarla çizim yapılmış bir merceğin, sözcük oyunu yapan arayazılar ve çekimlerle eğlenceli bir biçimde tanımlanan (makasların saldırdığı bir deniz yıldızı, bir hapisane, başarısız bir cinsel karşılaşma) dolambaçlı, lanetlenmiş bir aşk masalını anlatır. Kurgu çekimlerin sürekliliğini sağlamaktan çok, çekimler arasında kopukluğu uzatır; bu Ray'in diğer filmlerinde de izlenen bir tekniktir. Gerçeküstücü sinema genellikle aşırı ve görkemli görüntü arayışı olarak anlaşıldığı halde, grup aslında bayağı olanda olağanüstüyü bulmaya çalışmaktaydı.<sup>10</sup>

Sadece deneysel sinemanın değil sinema sanatının en büyük yaratıcılarından biri olan Luis Bunuel, 1928'te Fransa'da Salvador Dali ile birlikte yaptığı *Un Chien Andalou* (*Bir Endülüs Köpeği*) filmi ile gerçeküstüçülere katılmıştır.

<sup>8</sup> Kaliç, S., a.g.k, s. 47. **Rayogram**: kamera kullanılmadan, doğrudan duyarlı kağıt üzerine konan nesnelerin üzerlerine ışık verilerek dış hatlarının belirlenmesine dayanan bir tür fotoğraf.

<sup>9</sup> Kaliç, S., a.g.k, s. 43.

<sup>10</sup> Nowell-Smith, G., a.g.k, s. 126.

Olağandışı görüntüleri, saldırgan tutumu ve deneysel anlatımıyla gerçeküstücülüğün başlıca ve kuşkusuz en etkili filmi olan başıboş köpekte, bir gözü kesen ustura, burada kendisini temsil eden perde-gözü saldırıya uğrayan izleyicinin rahatına saldırının simgesi gibidir. Ressamca soyutlama, statik göz-hizası kameranın nesnel gerçekliğini zayıflatırken; şiirsel lirik film öfkeyle alt üst edilmiş, zaman ve mekanda kırılma yaratan uyumsuz kesmelerle etkisizleştirilmiştir.<sup>11</sup> Hem içerik hem de biçim olarak gerçeküstücü tavrını netleştiren Bunuel artık ticari film yapamayacağını, ne pahasına olursa olsun bu yolda devam etmek istediğini açıkça ifade etmiştir.

*Bir Endülüis Köpeği*'nin ardından, 1930 yılında yaptığı *L'Age d'or* (Altın Çağ) her yönden ilkinin aşan bir film olmuştur. Filmin klise, düzen ve orta sınıfın değer yargıları gibi güncel konularına acımasızca saldırması, büyük sanatsal ve toplumsal olaylara yol açmıştır. Bunuel'in annesi oğlunun aforoz edilmesini önlemek için Roma'ya gidip bizzat Papa ile konuşmak ve özür dilemek zorunda kalmıştır. Daha sonra filmin gösterildiği salonların bombalanması ve yağmalanması sonucunda film yasaklanmış ve bu yasak 1980 yılına kadar sürmüştür. Bu dönemden sonra içinde Bunuel tadı ve deneyseyciliği olan ticari filmler yapmaya başlamıştır. Yapımcılığını Serge Silberman'ın üstlendiği bu filmler arasında; *Nazarin* (1959), *La Belle de Jour* (Gündüz Güzeli, 1967), *Le Charme Discret de la Bourgeoisie* (*Burjuvazinin Gizli Çekiciliği*, 1972)<sup>12</sup> vardır.

Paris Okul'nun bir diğer önemli sanatçılarından biri de Marcel Duchamp'tır. Kübizim, gelecekçilik ve dadacılık gibi birçok sanat akımını, yaşamı ve sanatıyla esinleyen Duchamp, sanattaki deneyseyciliğinin bir uzantısı olan iki deneysel film yapmıştır: 1926 yılında yaptığı ironik isimli *Anaemic Cinema*' da yavaşça dönen sarmalların, cinsel motifleri ima ettiği, bu "saf" imgeleri Joyce'un dairesel "Süregiden Yapıt"ı *Finnegans Wake*'i yansılayan müstehcen ve neredeyse çözülemez kelime oyunları ile kesen anti-retinal bir film olarak soyut imgeyi beynsel olarak akla getirmiş ve tersyüz etmiştir.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Nowell-Smith, G., a.g.k, s. 128.

<sup>12</sup> Kaliç, S., a.g.k, s. 40.

<sup>13</sup> Nowell-Smith, G., a.g.k, s. 127.

Kendi yaptığı iki filmin dışında bazı başka yönetmenlerin film senaryolarını da katılan Duchamp'ın filmleri bir anlamda kendi sanat eserlerinin bir uzantısı ve başka bir uzamda sanat yapma çabasının ürünleridir.

## 1.2. Underground (Yeraltı) Sinema

Amerikan deneysel sinemasının ortaya çıkışı, sinema endüstrisinin sanatsal anlamda güçlenmeye başladığı 1920'li yılların başlarına rastlar. Sessiz sinemanın altın çağı olarak nitelendirilen 1921-1931 yılları Amerikan sinemasının teknik, içerik ve kalıpsal biçimler açısından yepyeni bir dünya demek olan Avrupalı filmlerle tanıştıkları dönemdir. Almanya, Fransa ve Rusya'dan gelen *Doktor Caligari'nin Karavanı*, *Son gülüş*, *Mekanik Bale*, *Perde Arkası*, *Emak Bakia*, *Jean d'Arc'ın Tutkusu*, *Potemkin Zırhlısı*, *Dünyayı Sarsan On Gün*, *Arsenal* gibi filmler Amerikan film endüstrisine yepyeni bir dünyanın kapısını aralamasını sağlamışlardır. Ülkenin her yanında çoğalan film klüpleri, sinematekler ve sanat sinemalarında deneysel ve sanatsal filmlerin oynatılmasıyla sinemacılar hareketlenip benzer ve yeni ürünler ortaya çıkarmaya başlamışlardır.<sup>14</sup>

Ressam Charles Sheeler ve fotoğrafçı Paul Strand'in 1921 yılında ortak ürettikleri *Mannahatta* tek makaralık bir film olup New York şehrini güzellik, hareket, heyecan gibi özelliklerinden yola çıkarak anlatmayı denemişlerdir. Filmin ismi, Amerikalı şair Walter Whitman'ın aynı adlı şiirinden alınmış ve içinde bazı dizelerin görüntüleri kullanılmıştır. Bu filmin Amerikan Belgeselliliği üzerine etkisi olduğu söylenmektedir. Yalın olmasına karşın asla basit olmayan bir anlatımı, son derece ilginç kamera hareketleri ve kamera kullanımı ile soyut bir anlatım oluşmuştur. Robert Flaherty tarafından çekilen *Yirim Dört Dolarlık Ada* ise New York'ta yaşayan yerli kökenli insanları anlatıyordu. Flaherty filmi için "bu mimari bir şiir denemesidir, insanlar burada sadece fonun bir parçasıdır" demiştir.<sup>15</sup>

Dönemin başka önemli filmi de *The Life and Death of 9413*'dür. Amatör set şartlarında, 100 dolar gibi çok kısıtlı bir bütçeyle gerçekleştirilen film deneysel bir film olarak çok fazla ilgi görmüş, yedi yüz sinemada birden gösterilerek binlerce dolar kâr getirmiştir.

---

<sup>14</sup> Kaliç, S., a.g.k, s. 54.

<sup>15</sup> Kaliç, S., a.g.k, s. 55.

Bundan sonra daha bir çok deneysel film yapılmaya başlanmıştır. Fakat ekonomik bunalım yılları Amerika'da film üretiminin azalmasına neden olmuştu. Almanlar, Fransızlar derken Rus sinema etkileri de Amerikan deneysel filmlerinde görülmeye başlamıştır. Bir takım sanatçılar Sine-göz kuramıyla tanınan Dziga Vertov'un 'haber filmi, film sanatının temelidir' savını benimsediler. 1929'da Sine-göz kuramı üzerinden yaptığı filmi *Chelovek s Kinoapparaton (Kameralı Adam)* altmışlı yıllarda çok etkin olan Cinema Verite akımına öncülük etmiştir.<sup>16</sup>

İkinci Dünya Savaşı'yla birlikte Amerika'da deneysel film üretimi sekteye uğradı. Fakat savaş sonrası modern sanat müzeleri tarafından daha önce yapılmış olan filmlerin kopyaları ve açıklayıcı kitapçıklar okullar, üniversitelere ve film klüplerine gönderilmiş ve böylece bir canlanma başlamıştır. Film medyasının savaş boyunca propaganda filmlerinde kullanılması sonucu insanların bakış açılarında önemli bir değişim olmuştu. Savaş boyunca ilk defa Hollywood yapımlarının dışına çıkmış ticari olmayan, eğitici, ideolojik ve belgesel filmler yapılmıştır. Bu değişim deneysel film izlemeye daha yatkın bir seyirci kitlesinin oluşmasını sağlamıştır.

Bu dönemin ilk önemli adı, filmlerinde dansı temel almasına karşın onun da çok ötesine giden Kiev doğumlu sanatçı Amerikalı sanatçı Maya Deren'dir (1908-1961). Alexander Hammid ile birlikte gerçekleştirdikleri eseri *Meshes of the Afternoon (Öğleden Sonranın Ağlarında, 1943)* isimli filminde, Çin kutusu tarzındaki anlatı biçiminde, (Deren'in oynadığı) genç kahraman kadar onun etrafındaki bölük pörçük iç mekan da kapana kısırlanmıştır. Eylemler kesintilidir; boş mekanda bir plak çalar, telefon askısı yerinde değildir. Göze çarpan bir figürün fantastik uzantısı intiharla son bulur. Güçlü bir biçimde Freudyen ve erotik olan film spiral yapısını, resimsel kamera çalışması ve karışık bir biçimde yapılan maket çekimlerle birleştirir.<sup>17</sup> Bu film Deren'in filmografisinde yer alan iki türden (psiko-dram ve sine-dans filmleri) ilkinin örneğidir.

Deren'in ikinci filmi *At Land (Karada, 1944)*'dir. Bu filmde de denizden gelen bir kızın canlandırılmaktadır. Yüzünde sanki karaya ilk defa çıkmış ve dünyayı ilk defa görüyormuş gibi bir ifade vardır. Bir süre dünyada yaşayan kız yaşamı beğenmez ve denize geri döner.

---

<sup>16</sup> Kaliç, S., a.g.k, s. 49.

<sup>17</sup> Nowell-Smith, G., a.g.k, s. 609.



1948 yılında bir Çin boksörünün hareketlerini alarak ve onları kamera hileleri ile bir dansa dönüştürdüğü filmi *Meditation on Violence'ı* (*Şiddet Üzerine Yoğunlaşma*) Princeton Sineması adında açtığı bir yerde kendi hesabına göstermeye başlar. 1959 yılında yaptığı *The Very Eye of Hight* (*Gecenin Gözbebeği*) filminde ise dans eden insanları negatif baskı ve hareketli kamera aracılığıyla kadrajda uçuşan yaratıklara çeviren Deren, sinema tarihçileri tarafından dans filmlerinin bulucusu ve Amerikan deneysel sinemasını ilk auteurü olarak kabul edilir.<sup>18</sup>

Amerikan deneysel sinemasında Maya Deren'le aynı dönemde işler üreten bir diğer isim de sinematik biçimlerden çok insana özgü çelişkileri inceleyen Kenneth Anger'dır. Cinselliğin ve eşcinselliğin korkusuzca kullanıldığı, spiritüalizimin ve okültizmin etkilerinin görüldüğü filmlerinden biri olan *Fireworks* (*Havai Fişekler, 1947*)'de bir eşcinselin bir grup denizci tarafından cinsel saldırıya uğradığı fantazisi anlatılmaktadır. Eşcinseli Anger'in kendisi oynamaktadır. Anger'in bazı filmleri maalesef bazı sorunlarla karşılaşır. Kimi laboratuvar işlemleri sırasında yanar. Kimileri çeşitli sebeplerle yarım kalır. Son iki filmi Anger'in daha rahat çalışmak üzere gittiği , ancak 1954 yılında hayal kırıklığı içinde geri döndüğü Paris'te yapılmıştır. Paris'te kaldığı süre içinde yaptığı tek başarılı iş *Eaux d'Artificie* (*Yapay Sular, 1953*) adlı filmidir.

1962 yılında ülkesine dönen sanatçı aynı yıl, 1964'de bitireceği *Scorpio Rising* (*Akrebin Yükselişi*) filmine başlar. Renan tarafından "bir şiddet partisi, bir kara mizah denemesi, motosikletli okültistler üzerine bir belgesel ve müthiş bir ölüm arzusu" olarak nitelenen film sonunda hız, haz ve ölümün elele tutuştuğu çığırda çıkmış bir Halowen'e (Hortlak Gecesi) dönüşmektedir. Anger bu filmle Ford Sanatsal Destek Ödülü almıştır.<sup>19</sup>

1970'lerin sonunda Anger, daha önce sunum gecesi tek kopyası çalınan filmi *Rise of Lucifer'in* (*Luciferi'in Yükselişi*) yeni bir yorumun çekmiş ve sonra suskunluğa geçmiştir. Deneysel sinemada yaptığı bir kaç filmle çığır açan ve kült düzeyine yükselen Anger halen San Francisco'da yaşamaktadır.

---

<sup>18</sup> Kaliç, S., a.g.k, s. 63

<sup>19</sup> Kaliç, S., a.g.k, s. 64

Son olarak Yeraltı Sineması'nın öncü sanatçılarının filmlerinden örnek vermek gerekirse şu adlar sayılabilir: Stan Brakhage'den *Flesh of Morning* (*Sabahın Teni*, 1956/57), *Dog Star Man* (*Köpek Yıldızı Adamı*, 1959-64); Andy Warhol'dan *Sleep* (*Uyku*, 1963), *Kiss* (*Öpücüük*, 1964), *The Chelsea Girls* (*Chelsea'li Kızlar*, 1966); Tony Conrad'dan *Kırpışma* (1966); James Davis'den *Ölüm ve Değişme* (1965); Alfred Leslie'den *Kopar Benim Papatyamı* (1958) ve ünlü John Cassavetes'den *Gölgeler* (1957).<sup>20</sup>

### 1.2.1 Underground Kavramlar

**Fiziksel Yöntem:** Underground filmler genellikle 8 ya da 16 mm'lik olurlar. Süre açısından hiç bir sınır kabul etmeyen bu filmlerden biri Robert Breer'in *A Miracle* (*Bir Mucize*, 1954) adlı filmi 14 saniye iken Andy Warhol'un *Empire'ı* (1964) 480 dakikadır.

**Portreleme:** Underground yönetmenler kendilerini, ailelerini veya başka bir sanatçıyı betimleyen portre filmleri çektiler. Bunların en ünlülerinden biri de Brakhage'in kızını portrelediği *Şarkılar* adlı film dizisidir.

**Protesto:** Bazı Underground filmler belli kavramlara yönelttikleri protestolarla öne çıktılar. Nükleer savaşı protesto eden VanDerBeek'in *Ölümün Soluğu* (1964), militarizmi protesto eden Mekas'ın *Kodes* (1964) filmi gibi.

**Seks:** İnsanların önemli bir bölümü başlangıçta Underground filmlere seks görme amacıyla gidip, hayal kırıklığına uğramışlardır. Bu filmlerin en önemli farklılığı şudur; Hollywood'tan bir yönetmen bir filmi çekerken kendisi eşcinsel olmasan rağmen orta sınıf ahlakına dokunmayan 'normal' ilişkiler anlatmak zorundadır. Oysa Underground sanatçıları yapıtlarında kendi eşcinselliklerini açıkça işlemişlerdir.

**Sineplastik:** Sinematik öğelerin yoğrulması Underground'la birlikte yeni boyutlar kazanmış, Brakhage bazı filmlerini fotoğraflardan çekerken, Harry Smith gibi bazı sanatçılarsa doğrudan şerit üzerinde çalışmışlardır.

---

<sup>20</sup> Kaliç, S., a.g.k, s. 80.

**Büyü:** Usta kabul ettikleri Melies'in etkisinde bir çok Underground filmde büyü ögesi kullanılmıştır. Nesnelere yer verilir, ortaya çıkar, birbirleriyle yer değiştirirler v.s. Büyüyü en üst düzeyde kullanan ise kendine Melies'in vaftiz oğlu sayan Stan VanDerBeek'tir.

**Görme:** 50'li yıllarda başlayan Breer ve Brakhage'in filmleriyle 'görme' eyleminin ne olduğu ve 'neyin' görüldüğü sorunsalı, Underground'un üzerine kafa yorduğu temel konulardan biri olmuştur. Breer'in *Kare Kare (1954)* filmi gibi her bir karenin öncülünden ve ardından bağımsız birer görüntü sunduğu filmler bile yapılmıştır. Breer'a göre ise bu filmde sonuçta hiçbir şey görünmemektedir.

**Film Kavramı:** Tüm deneysel sinemacılar gibi Underground sanatçıları da film kavramı üzerine kafa yormuşlardır. Bir selüloid şeridin film (= sinema) yapan şey nedir? Bu alandaki bilinen en uç denemelerden biri de, Takehisa Kosugi'nin bir gösterimde, oyuncuya film bile takmadan çalıştırıp salonu terk etmesidir.

**Şiir:** Aslında bir çok Underground filme 'film şiirleri' diyebiliriz. Şiirsel anlatımlar arayan yönetmenler yer yer bununla bile dalga geçerler. Ruce Baillie'nin *Tung (1966)* filminde altyazılar bir şiir oluştururlar.

**Stil:** Stilin en önemli özelliği 'resmi' olmamasıdır. Belli bir giriş olmadan başlar ve bazen de tam ortada son bulurlar. Bu 'resmi olmama'yla tam zıtlık oluşturan bir durumsa, bu filmlerde görülen müthiş yoğunluk ve karmaşadır. O yüzden bir kaç kez üstüste izlenmeleri gerekir.

**Çılgınlık:** En ünlü örneği Simth'in *Alevlenen Yaratıklar (1963)* filmi olmak üzere Underground filmlerin çoğu bir çılgınlık temasından hareketle yapılır. Bir deneyselcinin dediği gibi: "Amerika gibi bir ülkede yalnızca sanat için film yapmak, başlı aşına bir çılgınlıktır zaten."

**Teknik:** Bu filmlerin hepsi yeni bir deneme peşinde koşar ve konvansiyonel sinemanın şu veya bu nedenle asla kullan(a)madığı her türlü teknik, sanatsal yaratıcılık adına rahatlıkla kullanılabilir.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Kaliç, S., a.g.k, s. 81-84.

## 2. VİDEO SANATI

1920'lerde ivme kazanan, 1950'lerde yeniden uyanan ve 1960'larda dönüşüme uğrayan deneysel sinema, Avrupa'da 'Avnat-Garde' Amerika'da 'Underground' olarak adlandırılmış ve günümüzde yoluna 'Bağımsız Sinema' adıyla ve farklı formatta 'Video Art' olarak devam etmektedir.

Çeşitli kavramları, düşünceleri veya bir konuyu sesle de destekleyerek görüntüler yardımıyla ortaya koyan video sanatı, bu yönleriyle sinema ve televizyon sanatlarıyla bir çok ortak yön taşır.<sup>22</sup> Video da film gibi, hem başka dalların bir aktarım, dağıtım ve yayım aracıdır hem de kendi başına bir sanat dalıdır. Sanatçılar bu alanda işlerini oluştururken video araç ve gereçlerinin sağladığı olanaklardan yararlanır; görüntünün öğelerini en uygun biçimde düzenleyip kullanarak video yapıtını gerçekleştirirler.

Her tür hareketli görüntünün ve video projelerinin de sunulduğu ortam olan ekran bir kitle iletişim aracı olan televizyon ile özdeşleştirmekte, elektronik görüntü de ilk günden beri ağabeyi beyaz perde ile yarışılmaktadır. Elektronik görüntü (video) filmdeki gibi şeffaf bir yüzey üzerinde oluşmaz. Ekrandaki görüntü ışıklı noktacıklardan oluşur, Yani görüntü ışıktır. Bunu dışında film ile video arasında sayısız farklılıklar vardır. Baskı tekniği ile yapılan resim yağlı boya ile yapılan resme ne kadar benziyorsa video da filme o kadar benzer. Film sanatı kitleleri izleyici konumunda tutarak kuşatmıştır. Video da geniş kitleleri fotoğrafın yaptığı gibi yaratıcı olarak içine almıştır. Kodak firmasının 1800'lerin sonlarında geliştirdiği fotoğraf makinesiyle her isteyen büyüklü görüntüler elde etmeye başlamış ve fotoğraf teknolojisini olanaklarından faydalanmıştır.

Susan Sontag, fotoğrafın başlangıcından beri mümkün olan en çok konuyu, resmin içine hiç bir zaman alamayacağı şekilde kapsadığını söylerken önemli bir konuyu vurgulamaktadır. "...Fotoğraf makinesi teknolojisinin giderek endüstrileşmesi fotoğrafta başından beri var olan bir güçlülüğü belirginleştirmeye yaramıştır; bütün yaşantıları görüntüye dönüştürerek demokratikleştirmek..."

---

<sup>22</sup> Özön, N., **Sinema Televizyon Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000, s. 758.

Film sanatı bir endüstridir ve sanatçıları da bu endüstrinin bir parçasıdır. Video da bir endüstri olarak ortaya çıkmasına rağmen teknolojik gelişmesi bireyin tek başına bile üretim yapabilceği şekilde gelişmiştir. Bu yönüyle bakıldığında video çok daha demokratik bir araçtır. Öte yandan video, fotoğrafın yıllar önce yaptığını; kendisini özgürleştirmek açısından televizyona karşı yapmaktadır.<sup>23</sup>

Video sanatı yeni bir sanat dalıdır ve başlangıçta kalıplaşmaya, ticarileşmeye doğru giden yola karşı bir başkaldırı olarak ortaya çıkmıştır. Pek çok kaynakta video sanatının kurucusu olarak gösterilen ve 1960'lerde ilk video işlerini üreten Nam June Paik'in "televizyon hepimizin tüm yaşamına saldırıdır, şimdi bu saldırıyı yanıtlayabiliriz"<sup>24</sup> sözü bunu yansıtır. Kendisinin, televizyon görüntüsü üzerinde ekrandaki elektronik görüntüyü bir miktaris yardımıyla bozan ve kayıt edilmiş bir video bandını oynatırken görüntünün zaman hızına elle müdahelerden oluşan işinde, elektronik görüntünün oluşum süreci ya da çıktısı üzerindeki çalışmaları sonucu ortaya çıkan sürrealist görüntülerin ne özü ne de sonucu açısından televizyonla hiç bir ilgisi yoktur.<sup>25</sup>

1964 yılında Sony firmasının çıkardığı ilk kayıt aygıtını edinen Nam June Paik bazı deneme çekimleri yapar. Bu çekimler Papa John'ın New York'taki gezintisinin taksiden çekilmiş görüntüleridir. Video sanat alanındaki ilk sanatsal gösteri ise 'Video-Eine Neue Kuhst' adlı kitaba göre, 1963 yılında Almanya'nın Wuppertal kentinde bulunan galeri Parnas'ta, Nam June Paik tarafından düzenlenen 'Elektronik Televizyon' adlı sunumdur. Aynı yıl ise Alman sanatçı Wolf Vostell televizyon aygıtı üzerin sanatsal çalışmalarına başlamış ve böylece video sanatının ilk temelleri atılmıştır. Her iki sanatçı da, bir diğer adı Fluxus olan yeni-dadacı sanatsal hareketi doğrultusunda ürünler veren ve ürünlerinde lükse, zenginliğe ve standartlaşmaya karşı anti-gesture bir tavır takınmış sanatçılardır.<sup>26</sup>

Bu yaklaşım videoyu sanat ortamında farklı bir alanda etkinleştirdi. Sanat ortamındaki üretimi sürecindeki geleneksel anlatıyı etkiledi. Video görüntüsünün zamansallığı, izleyiciyi doğrudan içine alması, algısını zorlaması ve yeniden üretebilir olmasının getirdiği olanaklar videoyu daha çok metinsel üst-anlatılara yöneltti. Video sanatını biçim oluşturmada 'bir

<sup>23</sup> Kılıç, L., **Görüntü Estetiği**, İnkılap Yayınevi, İstanbul, 2000, s. 2.

<sup>24</sup> Özön, N., a.g.k. s. 758.

<sup>25</sup> Kılıç, L., a.g.k. s. 5.

<sup>26</sup> Kılıç, S., **Deneysel Sinemanın Kısa Tarihi**, Hil Yayın, İstanbul, 1992, s. 97.

yöntem' olarak kullanımı; görüntü ve üç boyutlu biçimin yeniden üretimi zamansal boyutun yeni bir uzantısıdır. Televizyon ve sinemanın dışında video hayata doğrudan müdahale eder. Video imaj; estetik, üst-gerçeklik, kültür alanları üstünden mekan, zaman ve plastik öğelerin rahatlıkla birleştirilip bilinmeyen bir boyuta taşınabilmesine olanak verir.<sup>27</sup>

Bu yeni sanat ortamına videoyu hazırlayan süreç iki bölümde ele alınabilir: Birinci dönem, yirminci yüzyılın başlarından 1950'li yıllara kadar, ikinci dönem ise 1950' lilerden günümüze kadar olan süreç. Birinci dönem video sanat ortamını hazırlayan alt yapısal dönem olarak açıklanabilir. Bu yıllarda akımlar, eğilimler ve sanatçıların eleştirel ve anarşik tavırları oldukça belirleyici olmuştur. Örneğin prodüktivistlerin senaryoyu, kurguyu yok etmeye çalışmalarının altında geleneksel anlatıdan sıyrılma isteği yatar. Aynı şey fotoğrafın gelişim sürecinde de yaşanmıştır. Dadaistlerin fotoğraf dilini bozma ve temayı merkezden uzaklaştırma çabalarında olduğu gibi, özellikle 1920'li yıllarda fotoğrafın sadece bir kayıt aracı olmadığı, sanat üretim aracı olarak önemsenmesi gerektiği düşüncesi video içinde geçerli olmuştur.

İkinci dönem video sanatının postmodern olgu içinde olduğu ve çoğaltım araçlarının üretim sürecinde geleneksel anlatıyı etkilediği ve değiştirdiği görülmüştür. Wolfgang Preitkschat, video aracının yabancılaştırıcı, amaç dışı ve araştırıcı tarzda kullanımının, genel olarak video sanatı ürünlerini ortaya çıkardığını, bunun estetik açıdan geleneksel olmayan ve ekonomik açıdan değerlendirilemeyen şeylerin çoğu durumda sanat yuvalarında son bir sığınak bulmalarıyla ilgili bir şeyler olduğunu söyler.<sup>28</sup>

Video filmleri izlendikten sonra da uzun süre izleyicinin zihninde dolaşmaya devam edebilir. Çünkü video görüntüsünde 'nesne' imgeleri algılayış biçimimizle ve bunlara yüklediğimiz anlamlarla kurulmaktadır. Bunun sonucunda mekanın, eylemin üretim yöntemi olarak kullanılmasını, sanatçının kendi bedeni üzerinden hareketle yeni üst-anlamlar geliştirme çabasını göz önünde tutmak gerekir. Bu durumda videoyu kurgu, enstalasyon ve eylem oluşumları içinde düşünmek kaçınılmaz olur. Yani üst başlık olarak belirlenen 'Video

---

<sup>27</sup> Bozkurt, M., "Sanat üretim Ortamı Olarak Video", **Sanat Dünyamız** Dergisi, sayı: 104, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Güz 2007, s 118.

<sup>28</sup> Bozkurt, M., **Video Sanatı**, Bileşim Yayınevi, İstanbul, 2005, s. 95.

Sanatı' alt başlıklarla daha doğru tanımlanır: Video Enstalasyon, Video Performans / Performans Videosu, Video Film.<sup>29</sup>

## 2.1. Video Enstalasyon

Elektronik yapısı gereği melez olarak tanımlana enstalasyon, heykelden mimariye, resimden performansa, fotoğraftan dijital ortama tüm alanları içine alır. Enstalasyon video buluşmasında 3 temel unsur belirleyici olur: görüntü yapısı, ekran yapısı, mekan.

Enstalasyon, görüntü merkezli kurulduğu andan itibaren yeni bir derinlik boyutu elde edilir. Burada, enstalasyonu oluşturan nesnelere birbirleri ile olan ilişkileri biçimden öte anlamda buluşur. Bu noktadan sonra enstalasyon, yalnızca karşımızda duran nesnelere düzeneği değil, izleme-izlenme sürecini yaşatan yeni bir ortama dönüşür. Bir mekan monitör veya projeksiyon aracılığıyla yerleştirildiğinde bu durum heykelin üç boyutlu gerçekliğine karşılık gelemese de heykele 'görünen-dokunulamayan' yeni bir boyut ekler ki, sözünü ettiğimiz boyut sadece yüzeyde uygulanan bir çözümlemeye karşılık değil, yeni bir karşılaşmayı örnekler. Bu tür enstalasyonların özelliği, anlamı güçlendirici farklı nesnelere ihtiyaç duymamasıdır. Sadece monitörün form-görüntü ilişkisi ile elde edilen sonuç videoyu heykele yaklaştırmaktadır.<sup>30</sup>

Enstalasyonda monitör ve kameranın temel belirleyici rolünü gösteren en iyi örneklerden biri Paik'in "TV Buda" adlı video enstalasyonudur. Sanatçı malzeme olarak Buda heykeli, toprak, kamera ve monitör kullanmıştır. Buda binlerce yıldır insanlara yönlendirdiği kutsal bilgeliğini sorgular gibidir. Baktığı şey içinde kendi yansımalarının görüldüğü ekrandır. Buda'nın görüntüsü farklı bir zamanda çekilmiş ve buraya sonradan yerleştirilmiş durağan herhangi bir görüntü değil, şimdi-buradan olan kendi görüntüsüdür. Aynı anda Buda'yı izleyen başka bir göz bulunmaktadır. Bu göz kameradır. Buda kendisini izleyen mekanik bir gözden kendisine bakmaktadır. Paik'in burada gerçekleştirdiği karşılaşma video tarafından aynı anda kaydedilip sunulan canlı yayındır. Toprağın içinden çıkan elektronik görüntünün dijital ışıltısı mistik bir ortam oluşturur. Bu aynı zamanda Buda'nın kimliğinde simgeleşen

<sup>29</sup> Bozkurt, M., "Sanat üretim Ortamı Olarak Video", **Sanat Dünyamız** Dergisi, sayı: 104, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Güz 2007, s 118.

<sup>30</sup> Bozkurt, M., "Sanat üretim Ortamı Olarak Video", a.g.k., s 118.

geleceğin nasıl biçimleneceğinin de habercisidir. Gelecek görüntü üzerinedir. Büyü bozulmuştur.<sup>31</sup>

Paik'in videosu, enstalasyon-görüntü ilişkisinde ortaya çıkan derinlik boyutunun çalışmanın algılanma sürecini nasıl etkilediğini ve yönlendirdiğini kanıtlar. Monitörün boyutu, içten dışa yansıyan ışığı ve enstalasyonu oluşturan diğer nesnelere kurduğu ilişki önemlidir. 'Video Enstalasyon' tanımının ayrı bir sanat türü değil, malzemenin kullanım yöntemi olduğunu kanıtlar.

Frarziska Megert ise *Arachne-Vanitas* adlı çalışmasında 6 monitör, 6 videodisk ve 2 hoparlör kullanarak yaklaşık insan boyutu kadar görünen bir video enstalasyon çalışması yapmıştır. Üst üste konulmuş monitörlerin üçünde daha önceden kaydedilmiş genç bir kadının, diğer üçünde ise yaşlı bir kadının çıplak beden görüntüleri bulunmaktadır. Üç farklı kamerada kayıt edilmiş olmalarına rağmen, üst üste bulunmalarından dolayı bir bütün olarak algılanmaktadırlar. Aynı zamanda figürler kendi eksenleri etraflarında dönmekte ve zincirleme geçişle değişmektedirler. Değişim her bir ekranda farklı zamanlarda gerçekleştiği için parçalanma, yaşlanma-gençleşme gibi zamanla özdeş bir atmosfer yaşatmakta ve izleyeni olağanüstü etkilemektedir.<sup>32</sup> Hoparlörden gelen doğal rüzgar ve böcek sesleri çalışmanın bu atmosferini tamamlar. İzleyici günlük hayatta fark edemediği zamanı, yaşlanmayı, kayboluşu yani birey olarak kendi sürecini izlemektedir. Meger insan-canlıya dair olanı göstermektedir. Enstalasyon içinde bulunduğu mekandan bağımsız kendi hızlandırılmış zamansallığını yaratmaktadır.

Mekana kurulan video enstalasyonlarda ise hareket çoğunlukla görüntülerde çözümlenir. Onun dışında kalan nesnelere ve yüzey sabittir. Bu video projeksiyonun yapısından kaynaklanan bir durumdur. Kim Young Jin'in gerçekleştirdiği *Salıncak – Kız Çocuklar İçin* adlı çalışması düşünsel, görsel bir yanılsamadır. Görüntü yerine, projeksiyonların hareket ettiği tersine algılama durumunu yaratır. Ekranaya yansıtılan salıncakta karşılıklı sallanan kız çocuğu görüntüleri, mekanda tavana asılı zincirlere tutturulmuş salıncığa bağlı projeksiyonların salınımı, küçük bir mekanizma ile sağlanır. Yanılsamanın gücü Gombrich'in söylediği gibi, "İnsan, gerçek nesne ile onun görüntüsü arasında yapılan

---

<sup>31</sup> Bozkurt, M., **Video Sanatı**, Bileşim Yayınevi, İstanbul, 2005, s. 98.

<sup>32</sup> Bozkurt, M., a.g.k., s. 100.



ayrımın kolay kavranamayan bir şaşkınlıkta olduğunu anlayabilir. Uyarın oluşumun gerçek anlamada yaşadığımız tek deneyim olduğunu, geri kalanın ise bütünüyle çıkarımlara ve yorumlara dayandığını varsayar”.<sup>33</sup>

## 2.2. Video Performans / Performans Videosu

Performans, sahne ve görsel sanatlar alanında bedenle yeni ifade biçimleri yaratmayı amaçlayan eylemlerdir. 1920’li yıllarda Dadaist performanslar bu süreci başlatmışsa da asıl gelişim 1950’li yıllardan günümüze Performans, Happenings ve Body Art gibi alanlar video ile buluştuktan sonra başlamıştır.

Bu yıllardan itibaren Alan Kaprow, Wolf Vostell, Red Grooms, Yves Klein, Gine Pane Claes Oldenburg, Rebeka Horn, Vito Acconti, Ulrike Rosenbach, Wolfgang Flatz, J. Bueys gibi sanatçılar bu alanda önemli çalışmalar yapmışlardır. Yves Klen ‘Fırça Kadın’ adlı performanslarında çıplak modelinin bedenini boyayıp bez üzerinde hareket ettirmiştir. Gine Pain şiddeti sonunu kadar kullanmış Rebeca Horn, Ulrike Rosenbach bedenlerini video karşısında kullanmışlardır. Annegret Soltau dokuz ay boyunca hamileliğinin görüntülerini kaydetmiş ve dokuz bölümde görselleştirmiştir. Wolfgang Flatz lunapark eğlencelerinden yola çıkarak, topa hedef vurma oyununu bedenini kullanarak izleyicilerle gerçekleştirmiştir. Bueys Amerika’ da bir klubede kızıl derili kurdu ile birlikte yaşamış, Oleg Kulik ise onun bu işine gönderme yaparak 1997 yılında *Amerika Beni Isırır, Ben de Amerika’yı* adlı performansını gerçekleştirmiştir.<sup>34</sup>

Dewsbury, performansın 1950’li yılların sonundan 1970’li yılların ortalarına kadar geçen sürede disiplinler arası bir ortamda geliştiğini, heykel, dans, sosyoloji antropoloji ve psikanaliz gibi farklı alanlarla karşılaştığını, bu sayede performansın sokaklara taşındığını söyler. Goldberg, performans sanatının 1970’lerden sonra sanat alanında bir yandan geleneğe dönüş yaşanırken, diğer yandan özellikle tiyatrodaki geleneksel anlayıştan uzaklaştığını; bu nedenle performans sanatçılarının bu iki yapılanmadan yararlandıklarından dolayı melez biçimler oluştuğunu söyler.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Bozkurt, M., **Video Sanatı**, Bileşim Yayınevi, İstanbul, 2005, s. 109.

<sup>34</sup> Bozkurt, M., a.g.k., s. 122.

<sup>35</sup> Bozkurt, M., a.g.k., s. 123.

İtalyan sanatçı Liliana Moro bedenini farklı kullanan sartaçılardan biridir. Çalışmalarında kadın imgesini kullanır. Bunlar kimi zaman şişme kadın bedenleri kimi zaman kendi bedeniyle birlikte Rönesans dönemi madonnalarıdır. Sanatçı 'İtalya Hatırası' adlı eserinde Rönesans döneminde en çok yinelenen konularından Meryem ve Çocuk İsa görüntüsünü çıplak bedeninin üzerine yansıtır. Eleştirmen H. Steal, Moro'nun çalışmalarında bedeniyle geçmişin kutsanan kadını kendi yaşadığı ana taşıdığını söyler. Oleg Kulik de performans alanında tanınmış sanatçılardan biridir. Halil Altındere'ye göre Kulik, kişisel psikolojisi ile sanatsal güdüler arasındaki çizginin ayırt edilmesinin güç noktasında yer alır. Yaptıkları ilk bakışta hiç kuşkusuz delilik gibidir. Ancak sanatçının normal olması gerektiğine ilişkin bir kuraldan da söz edemeyiz.<sup>36</sup> Oleg Kulik'in çalışması üzerine yapılan yorumların nedeni kuşkusuz sanatçının ince bir çizgi üzerinde olan tavrından kaynaklanmaktadır. Tabuları yıkar gibi görünmesi, insan-hayvan ilişkileri üzerine kurguladığı performansları temelde sağlam bir ideolojik eleştiri üzerine biçimlenmiştir. Kulik sona ermiş bir Sovyet düşünden pek de onaylamadığı batı ortamına göndermeler yapıp, insanîyetin yok oluşuna karşı sanat ortamında, kendi bedeni üzerinden "insan" kimliğini sorgulamaktadır.

Performansın dans ile buluşması ise bir tesadüf değil, varolan bir durumdur ve performans videosunun kaynağını oluşturmuştur. Sahne (mekan), kostüm, ışık, müzik, dans ve bedenin dilinde sorgulanır. Dansın kurallı dili performans ile yok edilir. Videonun performansla getirdiği en önemli yenilik, performansın amaçlarından biri olan enerjinin devreye sokulması noktasında görüntünün dili, kurgu, hareketin sonsuz ileri geri tekrarı, detay, çoklu bakış noktaları ile yeni bir alan yaratır.<sup>37</sup>

Performans videosu ile video performans arasındaki fark; video performansı happenings, performans videosunu ise film bağlamında ele almakla açıklanabilir. Aynı gibi görünmekle birlikte her iki alan birbirinden oldukça farklıdır. Video kameranın insan bedenine yönelmesi, sanatçının bedeninin kayıt etmesini Rosalind Krauss Narsisizm ile karşılaştırır. Krauss'a göre sanatçının bedenini kendi ana malzemesi gibi kullanması video sanatının varoluşunu güçlendirmiştir.

---

<sup>36</sup> Bozkurt, M., a.g.k., s. 125.

<sup>37</sup> Bozkurt, M., "Sanat üretim Ortamı Olarak Video", **Sanat Dünyamız** Dergisi, sayı: 104, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Güz 2007, s 119.

### 2.3. Video Film

Film kavramı sinemayla birlikte yerleşen bir olgudur. Sinema geleneksel anlamıyla düşünüldüğünde dramatik öykü yapısı, teknik kuralları, süresi ve türü gibi tüm sınırları önceden belirlenen bir görüntü yapım tekniğidir. Televizyonla birlikte film kavramı, televizyonun her gün görüntü üretme zorunluluğu ile farklı gündelik bir 'iş' ortamına taşındı. Televizyon yapısı gereği diğer sanat türlerini temsil eden, temsil ederken de kendi dilini izlenme oranına göre oluşturan, bu yanı sıra edebiyat ve gazete arasındaki farklılığa benzer bir yapıyla sinemadan ayrılır.

Videonun bireysel kullanım alanı onu televizyon ile sinema arasında bir yere koyar. Günümüzde bir film aracı olarak kullanılması, sinema ve televizyondan ayrı bir 'video film' tanımının gelişmesi bu noktadan itibaren başlamıştır. Aslında bu saptama bir tür ayırmadan ziyade bir kesişme olarak düşünülebilir.<sup>38</sup> Videonun film olarak hazırlanması, bir konunun video tekniğinde ele alınış biçimiyle ilgilidir. Video filmde mekan ve nesnelere gerçekliklerinden koparılır. Günlük hayatın içinde o anda orda olma durumu bir başka boyuta taşınabilir. Video burada belgeleme yanı sıra, performans videosundan farklı olarak yeniden filme dönüştürülebilir. Ses, uzak ve yakın çekimler, belgesel görüntüler artık videonun kurgusal dilinde yeniden anlam kazanır. Nesnelere görüntülerindeki deformasyon kamera hareketiyle doğrudan orantılıdır. Kameranın güçlü açık-koyu kontrastlığından elde edilen etkiler, noktalar, çizgiler ve yüzey videoya özgü temel biçimlerdendir.

Elektronik araçların düşsel ortamı ifadeyi güçlendirici bir unsur olarak düşünülebilir. Disiplinlerarası geçişlerde kullanılan nesnelere (filmler, slaytlar, sesler, ekran v.b) bütünü organik, karmaşık parçalarını oluşturur. Monitörün, projektörün ya da başka bir cihazın olayı farklı bir zamanda ve mekanda sunması (video film) bu aracın aynı zamanda kendi alanını oluşturur ki, bu noktadan itibaren ancak kendi alanını oluşturmuş bir 'sanat videosundan' söz edilebilir. Bu tür çalışmaların ortak özellikleri bireysel seçicilik, serbest bakış noktası, kamera hareketleri ve en önemli aşaması kurgu sürecinde çözümlenmiş olmalarıdır. Ancak kurgunun sinema dilinin devamlılık, diyalogların mantıksal dizgesi gibi kurallarından uzak, sanatçının olabildiğince serbest kayıt ettiği görüntünün ritmi, derinlik ve ses boyutunun, rengin bir bütün içinde ele alınışı ve kurgu ile yeniden sanatçının kendine özgü anlatım diline ulaşması

---

<sup>38</sup> Bozkurt, M., "Sanat üretim Ortamı Olarak Video", a.g.k., s. 119.

olmasıdır. Video kurgu bu noktada video filmin çekiminden itibaren düşünülen, sanatçının üslubunu belirleyen bir üretim süreci olarak ele alınır.<sup>39</sup>

Videoyu bir sanat üretim ortamı olarak kullanan sanatçı tiyatral, belgesel, yazınsal v.b. gibi sanat alanlarından çevrede bulunan, yaşanan ortamlardan ve arşiv görüntülerinden oluşturulan somut ya da soyut kolajlardan çoklu bir üretim ortamına geçmiş olur. Burada ‘video’ sözcüğü analog teknikten dijital tekniklere kadar tüm alanları tanımlayan bir üst başlık olarak ele alınabilir. Video enstalasyon, video performans / performans videosu ve video film de sanat ortamında videoya zemin oluşturur. Videonun sonuna eklenen ‘art’ ise yeni bir sanat türünü değil, içinde video görüntülerinin de kullanıldığı yeni bir üretim alanını karşılar.<sup>40</sup>

#### **2.4. Video Sanatından Seçme Etkinlikler**

##### **1921**

- Sovyetler Birliği'nde sinema görüntüleri üzerinde deneysel uygulamaları ile gündeme gelen “Prodüktivistler Grubu” ve “Eksantrik Aktör Fabrikası” (FESK) kuruldu. Dzgia Vertov “Sinema – Göz” akımını başlattı.

##### **1926**

- İngiltere'de ilk televizyon yayın gösterisi gerçekleştirildi (John Logie Baird).

##### **1928**

- Amerika Birleşik Devletleri'nde WZXAD adlı ilk TV istasyonu deneme yayınlarına başladı.

##### **1936**

- Laszlo Moholy-Nagy, “Renkli Piyano, Işıklı Resimler” (Paintings With Light) adlı televizyon ve ışık projesini geliştirdi.
- BBC, 2 Kasım 1936 yılından itibaren Londra Alexandra Palace stüdyolarında 405 satırlı bir sistemle ilk kamusal yayınları başlattı.

##### **1939**

- Paris Eyfel Kulesi'nden haftada 15 saat televizyon yayını başlatıldı.

##### **1950/60**

- TV ve Pop Art: Kitle iletişim ve imaj dönemi.

---

<sup>39</sup> Bozkurt, M., “Sanat üretim Ortamı Olarak Video”, a.g.k., s. 119.

<sup>40</sup> Bozkurt, M., “Sanat üretim Ortamı Olarak Video”, a.g.k., s. 122.

**1951**

- İlk siyah-beyaz görüntü kaydedici (video kamera) satışa sunuldu.

**1952**

- Amerika Birleşik Devletleri'nde renkli televizyon kullanılmaya başlandı.

**1958/61**

- John Cage ve Nam June Paik müzik, performans ve video çalışması gerçekleştirdiler.
- ABD'de düzenli yayın yapan TV istasyonu sayısı 500'e ulaştı.

**1962**

- Paris'te düzenlenen “Şiir, Müzik-Antimüzik, Madde ve Gerçek” adlı içinde video çalışmalarının bulunduğu en önemli etkinliklerden biri gerçekleştirildi. “Video Sanatı”ndan söz edildi.
- Fluxus Grubu kuruldu.

**1963**

- “I.Sinematek Film Yapımcıları” etkinliği New York'da gerçekleştirildi. Nam June Paik, Ken Dewege, Wolf Vostell ve Terry Rile gibi video sanatçıları uluslararası arenada tanınmaya başladı.
- CBS ve NBC Televizyon şirketleri 30'ar dakikalık renkli haber yayınına başladılar.
- IBM ilk kez OS/360 mass-produced bilgisayar sistemini geliştirdi.
- Sony şirketi ev için tasarlanan VTR'leri (Video Tape Recorder) satışa sundu.

**1964**

- Amerika Birleşik Devletleri'nde Marshall McLuhan'ın ünlü “Understanding Media” adlı çalışması yayınlandı.
- Dört kafalı, 2 inç görüntü kayıt bantları ilk modern “video kayıt cihazları” olarak geliştirildi ve piyasaya sürüldü.

**1965**

- Sony marka ilk video kameralar satışa sunuldu.
- Kodak ev sineması olarak tasarlanan Super 8 filmleri üretti.

**1967/68**

- İtalya'da Luciano Giarracari video amaçlı “Studio 971'i Varese'de kurdu.
- Sony Trinitron renkli televizyon tüpünü geliştirdi.

- İlk Digital Network San Diego'da denendi.

#### 1969

- Video Workshop okulu “Haslev Teachers College” açıldı.
- Alman TV istasyonlarından ZDF'de Fransız sanatçı Coupigny'nin ilk kısa video filmleri yayınlandı.

#### 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 düzenlendi.
- Joseph Beuys'un “Keçe televizyon” (Filz TV) adlı çalışması Düsseldorf'da kaydedildi.
- IMAX sistem film projektörü Kanada'da geliştirildi.

#### 1971

- “Video Gramerler” ve “Gerilla Televizyon” adlı kitaplar yayınlandı.
- Hollanda Rotterdam'da içinde dokümanter ve eğitim amaçlı kayıtların bulunduğu Video Yapım Stüdyosu açıldı.

#### 1972

- İlk Kadınlar Video Festivali “Kitchen” temasıyla gerçekleştirildi.
- Japonya'da video sanatı örneklerine yer veren galeriler bu yıl içinde çoğaldı. Tokyo Amerikan Kültür Merkezi'nde video ve underground sinematek örnekleri sergilendi.

#### 1973

- Uluslararası Bilgisayar Sanatları Festivali düzenlendi.

#### 1974

- New York Rene Block Galeri'de Joseph Beuys'un “Ben Amerika'yı Seviyorum ve Amerika'da Beni Seviyor” adlı performansı gerçekleştirildi. 35 dakikalık, siyah-beyaz, sesli konuşmasız filmin kameramanlığını Helmut Wietz yaptı. Ayrıca çekim kadrosunda Ursula Block, Caroline Tisdall, Irenevon ve Ernst Mitzka yer aldı.
- New York Modern Sanatlar Müzesi'nde “Kamusal Alan: Televizyonun Geleceği” konulu panel düzenlendi.

- Everson Müzesi'nde "Video ve Müze" ilişkisi küratör David Ross ve Jim Harithas tarafından gündeme getirildi.
- Fransa'da "Renkli Video Sanatı" sergisi ve "Sanat/Video Yüzleşmesi 74" adlı etkinlikler Paris'de gerçekleştirildi.
- Feminist Video Grubu "Videa" Paris'te kuruldu.

### **1975/76**

- Bu yıllar, Uluslararası alanda ortak projelerin üretildiği, medya ile ilgili vakıfların kurulduğu, popüler televizyon-sanat videosu işbirliğinin güçlendiği bir dönem oldu.
- ABD Syracuse Everson Müzesi, Video sanatı alanında önemli ve çok tanınan bir merkez oldu.
- "Radikal Software" adlı ilk video sanatı dergisi yayın hayatına başladı. Bir yıl sonra "Video Sanatı Antolojisi" ve "Video Sanatçıları" adlı kitaplar yayınlandı.
- Sony firması Betamax'ın TV programları için kayıt yapabilecek şekilde geliştirdi.
- İngiltere Serpentine Galeri'nin ilk kez Uluslararası nitelikte düzenlediği "Video Show"da enstalasyonlar, performanslar ve video filmler sunuldu.
- Philips, Optik Video Disk sistemini ilk kez denemeye başladı.
- "Micro-Soft" kuruldu.

### **1977**

- Avusturya'nın Graz kentinde "Sanat, Sanatçı ve Medya" konulu retrospektif video sergisi düzenlendi.
- Paris Modern Sanatlar Müzesi'nde kurulan "Fotoğraf-Film\_Video Bölümü"nde 1976-77 yılları içinde 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 gösterildi.

- İtalya'da Venedik Bienal komitesi, aralarında Wulf Hersogenrath ve Marshall McLuhan'ın da bulunduğu “Medya ve Sanat-Sanatçı” konulu semineri düzenledi.

### **1978**

- “I. Uluslararası Video Art” programı Peter Weibel tarafından Budapeşte (Macaristan) Ganz Kültür Evi'nde gerçekleştirildi.
- Peru'nun başkenti Lima'da “Uluslararası Video Buluşması” etkinliği gerçekleştirildi.
- Brezilya Sao Paulo “I. Uluslararası Video Buluşması” gerçekleştirildi.
- Fransa'da birbiri ardına düzenlenen önemli etkinlikler gerçekleştirildi. 78'de video sanatının başkenti Paris oldu.
- “Videoda Yeni Sanatçılar: Eleştirel Antoloji” adlı kitap yayımlandı.
- “Video + Televizyon” konferansı Almanya'nın Aachen kenti Neue Galerie-Sammlung Ludwig'de düzenlendi.
- “Video Art '78” İngiltere Herbert Sanat Galerisi ve Müzesi'nde düzenlendi.

### **1979**

- I. Uluslararası 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 yayınladı.
- Atari 400 ve 800 model bilgisayar oyunları piyasaya çıktı.

### **1980/82**

- Pop müzik endüstrisinde görülmeye başlayan video müzik klipleri yaygınlaştı.
- “Almanya'da Video Sanatı 1963 – 1982” başlıklı geniş kapsamlı bir video sergisi düzenlendi. Video Sanatı alanında önemli bir belgesel katalog aynı isimle yayımlandı.
- İngiltere'de “Kadın Sanatçılardan Video Performans ve Enstalasyonlar” adlı sergi, Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsü ve Bristol Arnolfini Galeri'de gerçekleştirildi.
- Şili'de “Franco-Latin Amerikan I. Video Festivali” düzenlendi.



- Macaristan'da profesyonel olmayan ancak video alanında çalışmak isteyenler için “Yaratıcı Düşünce” adlı filmevi kulübü kuruldu.
- İspanya'da “I. San Sebastian Video Festivali” düzenlendi.

#### **1983/84**

- Belçika'nın videonun yirminci yıl dönümü için “Video Sanatı'nın Retrospektivi ve Perspektivi” adlı dokümanter sergi gerçekleştirildi.
- I. Macaristan Video Festivali ve Sempozyumu ulusal çapta düzenlendi.
- “Ars Electronica 84” Festivali Avusturya'nın Linz kentinde gerçekleştirildi.
- Almanya'nın Bonn kentinde ilk uluslararası video festivali olma özelliğini taşıyan “I. Videonale Festivali” gerçekleştirildi.
- İngiltere'de “Network 1 Gezici Video Kütüphanesi” projesi uygulandı.
- Madrid'de “I. Ulusal Video Festivali” düzenlendi.

#### **1985/86**

- Avusturya'da “I. Uluslararası Video Bienali” Viyana Modern Sanatlar Müzesi'nde gerçekleştirildi.
- İtalya'da Montbeliard ve Locarno Festivali kapsamında “Uluslararası Televizyon Filmleri Fuarı” ile “Uluslararası Video Fuarı” gerçekleştirildi.
- İsviçre'nin Cenevre kentinde “I. Uluslararası Video Haftası” düzenlendi.
- İngiliz 6. Kanalı, uluslararası 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 yayınladı.
- “İngiliz Öncü Film ve Videoları 1977-1987” adlı retrospektif video sanatı örnekleri Londra Tate Galeri'de düzenlendi.
- San Francisco Müzesi'nde “Medya Sanatı” bölümü açıldı.

## 1988

- Macaristan Televizyonunda ilk kez “Dünyada Video” adlı program yayınlandı.
- Almanya'da “Cologne Medya Sanatı Yapımcılık” kuruldu.

## 1989

- Macaristan Uygulamalı Sanatlar Akademisi'nde video alanında ilk lisans sınıfı açıldı.
- Danimarka'nın Kopenhag kentinde Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Medya Sanatı Bölümü kuruldu.
- Jean-Luc Godard video serilerinden “Histoire(s) du cinéma” Cannes Film Festivali'nde ve Canal+'da yayınlandı.
- “Televizyon Sanatları ve Değişimler” adlı video sanatçıları gezici sergisi, Tate ve Amsterdam müzelerinde gösterildi.
- Japonya'da ilk Uluslararası Bienal olan “ARTEC '89”, Nagoya şehri Sanat ve Bilim Müzesi'nde açıldı.
- Alternatif Televizyon (ATV) Almanya'da kuruldu.

## 1990

- Ars Electronica '90 festivali, “Dijital Düşler-Sanal Dünyalar” temasıyla Linz kentinde düzenlendi.
- I. Artifices Bienali, “Bilgisayarda Sanat: Buluş, Simülasyon” Saint-Denis'de gerçekleştirildi.
- Almanya'da 1988 yılında kurulan “Cologne Medya Sanatı Yapımcılık”, “Medya Yüksek Okulu (KHM)” adıyla eğitime başladı.
- “Bir Dakikalık Televizyon”, BBC TV Kanal 2'nin “The Late Show” Programı içinde her biri birer dakika süren film ve videolar yayınlandı.
- “Tüm Zamanların İzi, Videonun On Yılı, Film, Slayd-Kayıt Enstalasyonları: 1980 - 1990” sergisi Oxford Modern Sanatlar Müzesi'nde açıldı.

## 1991

- Ars Electronica'91 festivali (Linz) düzenlendi. Bu festival aynı zamanda televizyon istasyonlarında canlı olarak yayınlandı.

- Macaristan'da “Orta Avrupa Deneysel Film ve Video Etkinliği” Macaristan Çağdaş Sanatlar Merkezi tarafından düzenlendi.
- Londra Tate Galeri'de “Video Positive” başlığı altında “II. Uluslar arası Videolar ve Enstalasyonlar Festivali” gerçekleştirildi.
- Japonya'da II. Uluslararası Bienal “ARTEC'91” Nagoya şehri Sanat ve Bilim Müzesi'nde gerçekleştirildi.

### **1992/93**

- Amerika Birleşik Devletler ve Fransız ortak etkinliği olan “Öteki Dünya-Sesler” sergisi Paris ve New York'da gerçekleştirildi.
- “Electronic Art” sergisi Barcelona'da Joan Miro Vakfı tarafından gerçekleştirildi.
- “Fransa'da Yeni Video Eğilimleri” sergisi, Paris Modern Sanatlar Müzesi'nde düzenlendi.
- Ankara'da “I. Uluslararası Gençlik Festivali” gerçekleştirildi. Kamusal alanlarda video enstalasyonlar ve performanslar gösterildi.
- “Ve Onların Hepsisi Dünyayı Değiştiriyorlar” başlığı ile II. Çağdaş Sanatlar Lion Bienali gerçekleştirildi.

### **1994/95**

- Fransa'da “13. Uluslararası Yeni İmajlar Forumu” Monte Carlo'da gerçekleştirildi.
- “3. Independent Film ve Video Bienali” Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde gerçekleştirildi.
- Fransa'da “14. Uluslararası Yeni İmajlar Forumu” düzenlendi. Tema: “Le cyber ére” olarak belirlendi.
- İsviçre “6. Uluslararası Video Haftası” Cenevre ve Saint-Gervais'de düzenlendi.

### **1996/97**

- Fransa Ulusal Audiovisiol Enstitüsü ve Monte Carlo Televizyon Festivali Organizasyon komitesi tarafından Uluslararası Yeni Görüntüler Formu düzenlendi.
- Hollanda'da “I. Çağdaş Sanatlar Avrupa Bienali” düzenlendi.

- Paris'te Chris Marker'ın CD-ROM, film yapımları ve enstalasyonlarından oluşan sergisi açıldı.
- Almanya'da Karlsruhe Medya Teknolojileri ve Sanat Merkezi'nin (ZKM) açılışı yapıldı.
- Kodak ilk dijital fotoğraf kameraları piyasaya sürdü.

#### 1998/99

- Avusturya'nın Linz kentinde düzenlenen “Ars Electronica'98” etkinliği “Bilgi Savaşı” temasıyla başladı.
- Türkiye'de “Almanya'da Video Heykel: 1963-94” sergisi, Alman Kültür Merkezi'nin organizasyonu ile önce Ankara Çankaya Çağdaş Sanatlar Merkezi'nde ardından İstanbul AKM'de gerçekleştirildi.
- “Ankara'da Genç Sanat 1” başlıklı Uluslar arası etkinlik düzenlendi.
- İlk dijital TV program yayınları ABD'de başladı.

#### 2001/04

- İstanbul Güncel Sanat Müzesi'nde (Proje4L) “Net.Art” başlıklı Forum düzenlendi.
- “Uluslararası Medya Sanatı Öğrenci Festivali '03” Almanya'da gerçekleştirildi.
- Hollanda'nın Amsterdam kentinde; birbirinden bağımsız iki sanat disiplini olan çağdaş sanat ve çağdaş müziği bir araya getirmek için kurulan Bifrons Vakfı tarafından gerçekleştirilen etkinlik İngiltere, İzlanda, İsveç ve Türkiye'de sergilendi. Bu serginin en önemli özelliği; reklam, sanat ve müziği bir arada sunmasıydı.
- Alman Video Sanatı 2000-2002/10. Marl Video Sanatı etkinliğinde ödül alan çalışmalar Türkiye'de gösterime sunuldu. İstanbul'da etkinlik küratörü Stephan Wolters'in bir konferansı; Ankara'da ise Türkiye'den konuşmacıların katıldığı bir panel düzenlendi.
- Türkiye'de 2004 yılının son önemli etkinliği “Şimdi, Burada ve Alabildiğine Yalın” İstanbul Akbank Kültür Sanat Merkezi'nde gerçekleştirildi.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Bozkurt, M., **Video Sanatı**, Bileşim Yayınevi, İstanbul, 2005, s. 13-23.

### 3. HARİCİ ZİHİN, DENEYSEL VİDEO PROJESİ

#### 3.1. Toplamak ve Biriktirmek Üzerine

Nesne-İnsan ilişkisi, ilkel toplumlardan (avcı-toplayıcı) başlayıp günümüze kadar devam eden kültürel bir varoluş biçimidir. Nesne sadece elle tutulan maddi bir şey değil aynı zamanda geçmişi oluşturan, anlamı ve göstergeleri olan bir kavramdır. Toplumların oluşum süreçleri boyunca üretilen her obje, üretildiği dönemin tarih içindeki tanımlayıcısı olmuştur.

İlkel (komünel), köleci, feodal ve kapitalist toplum gibi farklı toplumsal evrelere bakıldığında, insanın yaşamı devam ettirme ve koşullarını geliştirme çabasının sonucu olarak ürettiği objeleri, kimi zaman doğadan topladığı veya elle yaptığı, kimi zaman da makinelerle ürettiği görülmüştür. Bu objeler, üretim yolları ve ne amaçla üretildikleri gözetilmeksizin özel anlamlar yüklenerek, gene insanlar tarafından yüzyıllardır toplanmaktadır.

İnsanın toplama ve biriktirme eylemlerini gerçekleştirmesinin altında, ne tür nedenler ve duygular olduğu, insan-nesne ilişkisiyle ilgilenen tarihçiler, sosyologlar, felsefeciler, psikologlar ve bilim insanları tarafından araştırılmış ve çeşitli görüşler ortaya konmuştur. İlk olarak nesnenin fonksiyoneliğinin yanısıra ifade ettiği ve sembolik olarak yüklediği anlamları, semiyotik (göstergebilim) açısından inceleyebiliriz.

Dilimizde özellikle ‘dilbilim’ sözcüğü örnek alınarak üretilmiş olan ‘göstergebilim’ terimi “göstergeleri inceleyen bir bilim dalı” olarak tanımlanmaktadır. ‘Gösterge’, bir başka şeyin yerini tutabilecek nitelikte olduğundan kendi dışında bir şeyi gösteren, belirten (anlamı olan) her çeşit biçim, nesne, olgu, v.b. olarak tanımlanır. Temelde insanlar arası bildirişimi sağlayann ‘diller’, gösterge diye adlandırılan birimlerin (örneğin sözcükler) kendi aralarında kurdukları ilişkilerden oluşur. Dilsel göstergelerin temel özelliği ise birbirinden ayrılmayan iki düzlem içermeleridir: Bir yandan ses ya da sesler bütünü vardır bir yandan da kavram. Dilbilimciler sesi ya da sesler bütünü ‘gösteren’, kavramı da ‘gösterilen diye adlandırırlar.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Rifat, M., **Göstergebilimin ABC’si**, Simavi Yayınları, İstanbul, 1992, s. 5.

Bu tanımdan yola çıkarak gösterge kavramının anlamını genişletip şöyle diyebiliriz: İnsanların topluluk yaşamı içinde anlaşabilmek amacıyla yarattıkları doğal diller (Türkçe, Fransızca, İngilizce v.b.), jestler, sağır-dilsiz alfabesi, trafik işaretleri, reklam afişleri, moda, mimari düzenlemeler, yazın, resim, müzik v.b. çeşitli birimlerden oluşan birer dizgedir. Değişik gereçlerin kullanımıyla (ses, yazı, görüntü, hareket) gerçekleşme aşamasına gelen bu dizgelere belli kurullarla işleyen ‘anlamlar bütünü’dür. Bu anlamlı bütünlüklerin birimleri de ‘gösterge’ diye adlandırılır.<sup>43</sup>

Göstergebilimin çağdaş öncülerinden biri olan Amerikalı felsefeci, mantıkçı ve matematikçi Charles Sanders Peirce’in yaklaşımının en belirgin özelliği her alandaki göstergelerin eksiksiz bir sınıflandırmasını yapmasıdır. Bu sınıflandırmanın bir başka özelliği de göstergeyi ikiliklere göre değil üçlüklere göre ele almasıdır. Ch.S. Peirce şöyle der: “Bir ‘gösterge’ ya da representamen, bir kişi için, herhangi bir şeyin yerini, herhangi bir bakımdan ya da herhangi bir sıfatla tutan bir şeydir. Birine yöneliktir, bir başka deyişle bu kişinin düşüncesinde eşdeğerli bir gösterge yaratır. Yarattığı bu göstergeyi ben birinci göstergenin ‘yorumlayan’ı olarak adlandırıyorum. Bu gösterge bir şeyin yerini tutar: yani ‘Nesne’sinin yerini.”<sup>44</sup>

Göstergebilim üzerine yaptığı çalışmalarla bu bilim dalının gelişmesine büyük katkısı olan bir başka Fransız düşünür Roland Barthes’e göre “Gösterge, kendisi o şey olmadığı halde, o şeyi çağrıştırarak iletişimde bulunan araçtır. Göstergenin biçim ve içerikten oluşan ikili bir yapısı bulunmaktadır; “gösteren” biçim, gösterilen ise içeriğin karşılığıdır. Barthes, Çağdaş Söylenceler kitabında gösterge tanımına ilişkin düşüncelerin şöyle açıklar: “Göstergebilimin iki terim, bir gösterenle bir gösterilen arasında bağıntı varsaydığını anımsatacağım. Bu bağıntı farklı türden nesnelere kapsar, bunun için de bir eşitlik değil, bir denkliktir. Her türlü göstergesel dizgede iki değil, üç farklı terim terim karşısında bulunduğumu göz önüne almam gerekir, çünkü kavradığım şey art arda gelen birer terim değil, kendilerini birleştiren bağıntıdır; demek ki gösteren, gösterilen bir de bu iki terimin çağrışımsal toplamı olan gösterge vardır.”<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Rifat, M., **Göstergebilimin ABC’si**, Simavi Yayınları, İstanbul, 1992, s. 6.

<sup>44</sup> Rifat, M., a.g.k., s. 21.

<sup>45</sup> Elden, M., Ulukök, Ö., Yeygel, S., **Şimdi Reklamlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, s. 472-473.

Barthes'in açılımından yola çıkarak nesnenin bir dili olduğunu söylemek yanlış olmaz. Gösteren ve gösterilen birlikteliği bize biri işaret (gösterge) verir. Örneğin elma Barthes'a göre bir gösterge (sign), mesaj taşıyıcı gösterilen (signified) ve fiziksel cisim (signifier) gösterendir. Gösterge = Gösteren + Gösterilen.

Bu noktada nesnenin tek başına veya başka nesnelere olan birlikteliğinden doğan anlamlar ve geçmişten taşıdıkları mesajların, onları toplayanlar için nasıl bir anlam ifade ettiğini kavrayabilmek adına, hangi objelerin hangi amaçlarla toplandığına bakmak gerekir.

Toplamak veya biriktirmek deyince akla gelen ilk kavram koleksiyonculuktur. Koleksiyoncular öğrenmek adına ya da zevk için özelliklerine göre, objeleri sınıflandırarak toplarlar. Burada toplanan objeler belli bir süreç içerisinde koleksiyona dahil olurlar. Yani zaman içinde birikirler. Bu nesnelere değerli sanat objeleri, antikalar olabileceği gibi çok sıradan, gündelik hayatın içinde bize eşlik eden efemeraler, pul ve kartpostallar, afişler, sigara ve kibrit kutuları, hatıra eşyaları, şişeler, cam objeler, saatler, radyo ve fotoğraf makinaları, elektronik eşyalar, pipolar, takılar, kitaplar, çizgi romanlar, oyuncaklar, giyim, kuşam ve aksesuar malzemeleri v.b. nesnelere olabilirler.

Ünsal Oskay, *Estetize Edilmiş Yaşam* adlı kitabında, Walter Benjamin'in gençliğinden beri süregelen bir kitap koleksiyoncusu olduğundan bahseder. Aynı zamanda alıntı toplama ve biriktirme hastalığı olduğundan da. Benjamin "Neden kitap koleksiyonu yapıyorsunuz?" gibi bir sorunun kitapseverlere sorulduğunda, cevapların ilginç olacağını; kibirin, yalnızlığın ve yaşama küskünlüğünün kültürlü koleksiyoncunun doğasının karanlık yüzü olduğunu söylemektedir.<sup>46</sup>

Koleksiyonculuk geçmişe ilişkin bir tutumdur, nedenleri karmaşıktır. Kolay açıklanabilecek bir ilgi değildir. Toplamak biriktirmek bir tür çocuk tutkusudur. Çocuk nesnelere meta olarak görmez ve onları sınıflandırmaz. Belki de bu tuhaf özelliği yüzündendir ki, Benjamin gerçekliğin bilişsel algısının çok zor olduğu bu modern dönemde bu güçlüğü aşabilmek isteyen düş gücünün algılama biçiminin tıpkı çocuktaki gibi mimetik algılama

---

<sup>46</sup> Benjamin, W., *Çocuklar, Gençlik ve Eğitim Üzerine*, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara, 2001, s. 42.

biçimi olması gerektiğini, tıpkı çocuktaki gibi kendisi dışında bulduğu dünyayı kendisine göre yıkıp yeniden kuracak bir mimetik algılama biçimi olduğunu savunmuştur.<sup>47</sup>

Benjamin'e göre ileri yaşlardaki insanların yaptığı koleksiyonculuk zenginlik tutkusunu olarak ortaya çıkmaktadır. "Zenginin sahip olduğu şeyler çok olduğu için zengin kişinin yararlı, kullanımını olan şeylere karşı tutkusunu kalmamıştır. Bu yüzden onları toplayarak trasfigüre ettiğini, bunu yapmakla nesneleredeki güzelliği keşfe çıkmış gibidir" der. Kant'ın deyişle bir yarara yönelik olmayan hazzı ya da oyalanma zevkini arar kişi. Topladığı nesnelere kullanım değeri yoktur. Yalnızca amatör değere sahiptirler. Benjamin'in bu nitelikleri atfettiği koleksiyonculuğun para için yapılan, ya da toplumsal statünün simgesi olarak kullanılmak üzere yapılan koleksiyonculukla ilgisi yoktur.<sup>48</sup>

Koleksiyoncu kişi nesnelere kullanım nesnelere dünyasından çıkarır; Böylece nesnelere kullanımlarından ötürü değil, yaratılışlarından, yaratılış özelliklerinden dolayı bir değer kazandırmış olur. Bu nedenle Benjamin'e göre koleksiyoncunun tutkusunu devrimcinin tutkusunu ile birbirine benzeyen tutkulardır. Çünkü nesnelere bu değişikliği yaşatmaya çalışan kişi insanlar için de yeni bir dünya aramaktadır.<sup>49</sup>

Koleksiyonculuk sistematik gelişimi olan bir uğraştır. Zaman içerisinde objeleri toplamak, cinslerine göre kategorilere ayırarak ve gerekirse onlar için ayrı mekanlar, alanlar yaratarak saklamak gibi bitmeyen bir meşguliyettir.

Babasının ölümünden sonra değerli eşyalar ve sanat eserleri toplayan Freud'a bunun nasıl bir tepki olduğunu soran John Forrester, onun şu açıklamasını aktarmaktadır: "Yaşlı bir bakire köpek beslediği ya da yaşlı bir bekar enfiye kutuları topladığı zaman, birincisi bir evlilik arkadaşı ihtiyacına, ikincisi de birçok fetih yapma ihtiyacına ikame bulmaktadır. Her koleksiyoncu bir Don Juan Tenerio'nun ikamesidir, dağcı, sporcu, vb. insanlar da öyle. Bunlar erotik eşdeğerlerdir. Bu açıklamaya göre, evcil hayvan besleme ya da enfiye kutuları biriktirme gibi kültürel etkinliklerin idealize bir nesneye libidinal bağlanmanın ikamesi olduğu düşüncesi örtük olarak bulunmaktadır ve bu iddia Baudrillard'ın öne sürdüğü her koleksiyonun bir evcil hayvan gibi olduğu düşüncesiyle örtüşmektedir. Bu düşünceye göre,

---

<sup>47</sup> Oskay, Ü., **Estetize Edilmiş Yaşam**, Derin Yayınları, İstanbul, 2007, s. 44.

<sup>48</sup> Oskay, Ü., **Estetize Edilmiş Yaşam**, Derin Yayınları, İstanbul, 2007, s. 44.

<sup>49</sup> Oskay, Ü., a.m.k, s. 44.



hem yaşlı bakirelerin hem de yaşlı bekarların tuhaf alışkanlıklarının temelinde fallik nesnenin yokluğu yatar.<sup>50</sup>

Diğer yandan Freud'un koleksiyonu Susan Stewart'ın belirttiği üzere, hem geçmişini anımsatma ve hatıranın nostaljik boyutuna girme, hem de geçmişini silme, yeni ve zamansız bir koleksiyon dünyası inşa etme işlevi görmektedir. Yani hem koleksiyon ve hatıra işlevini, hem de sistematik olmayışı biriktirme ile değiş-tokuş estetiğinin sonsuz dizilişiyile aynı zamanda somutlaşmaktadır. Freud hastalarına iki farklı hatırlama ve unutma modeli sunar. Yıktıktan sonra unutulmuş bırakması için geçmişini anımsama ve koruma, bir de geçmişini amansızca yok olup gittiği süreçler arasında mutlu bir rastlantı olarak anımsama. Bunlar bize psikanalizin unutmayı mümkün kılan türden bir anımsama aracılığıyla iyileşme olduğunu hatırlatırlar.<sup>51</sup>

Freud'un eski analizcisi ve arkadaşı olan Jeanne Camp de Groot'e yazdığı bir mektupta şöyle dediği aktarılmaktadır: "...Yeni bir ekleme yapılmayan bir koleksiyon aslında ölmüştür. Bu cümleden anlaşıldığı üzere, Freud'a göre koleksiyon yaşayan bir şeydir. Her yeni katılan nesne, onun genişlemesini ve yetişmesini sağlar. Forrester, Freud'un bunu yazdıktan birkaç ay sonra öldüğünü de belirtmektedir.

Koleksiyoncu bir toplayıcı olmasına karşın bu projede bahsi geçen toplamak ve biriktirmek eylemleri bir koleksiyoncunun tavrından farklıdır. İnsanlar objeleri sadece nostaljik değerleri olduğu için yani bir anı olarak, ileride tekrar kullanmak üzere saklama ihtiyacı duyarak veya çöp evlere sahip insanlarda olduğu gibi hiçbirşeyi atmadan bir çöplük içinde yaşamak için toplayabilirler. Her ne amaçla ve ne şekilde toplanırsa toplansın burada obje sahip olunan şeydir.

Erich From "Sahip olmak Ya Da Olmak" adlı kitabında Eckhart'ın bu konudaki görüşlerini incelerken şu alıntıyı yapar: "Sahip olmak" biçimli davranışlarda çeşitli nesnelere sahip olmak değil, bütün bir davranış biçimi ve dünyaya bakış açısıdır önemli olan. Herşey ve herkes ihtirasın birer nesnesi olabilir. Güncel yaşamda kullandığımız şeyler, karşılaştığımız insanlar, mallar, törenler, iyi davranışlar, bilgiler ve düşünceler. Tüm bu şeyler 'kötü' değillerdir. Onları kötü yapan, yani kendimiz gerçekleştirmemizi engeller ve özgürlüğümüzü

---

<sup>50</sup> Ayyıldız, E., "İnsan-nesne Açısından Koleksiyonculuk", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2004, Alıntı, John Forrester, **Psikanaliz Savaşları**, çev. Hakan Atalay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1. Basım, 2000, ss. 129-130

<sup>51</sup> Forrester, J., **Psikanaliz Savaşları**, çev. Hakan Atalay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2000, s. 152

kısıtlar olmalarına neden olan, bizim onlara yanlış yaklaşımımız, onlara tutunmaya çalışarak, kendimizi onların zincirlerine tutsak etmemizdir.”<sup>52</sup>

İnsan herşeye sahip gibi gözüксе de gerçekte hiçbir şeye sahip değildir. Çünkü bir nesneye sahip olmak, saklamak ya da onu denetlemek yaşam sürecinin belirli ve kısa alanlarına özgü, onunla kısıtlıdır. “Ben o şeye sahibim” cümlesi bir de, o nesneye sahip olmak açısından Ben’in -öznenin- açıklanmasına yarar. Bu durumda ben sözcüğü özne olmaktan çıkar ve “ben”, sahip olduğum o şeyle özdeşleşir. Böylece benim mülkiyetim altındaki nesne, benim kişiliğimi ve karakterini biçimlemiş olur.<sup>53</sup>

Sahip olmak ilkesinde kişi ile onun sahip olduğu şeyler arasında canlı bir ilişki yoktur. Hem kişi hem de o şeyler birer nesnedirler ve kişi, o şeyleri kendi denetimi altına alma imkanını bulduğu için o şeylere sahip olmuştur. Ama bunu tersi bir ilişki de söz konusu olabilir. Kişinin tüm ruh sağlığı ve dengesi, olabildiğince çok şeyler elde etmeye bağlı olduğu sürece, nesnelere kişilere bağlı olmaktan çıkıp, onları denetler duruma gelirler. Bu davranış biçimi, özneler ve nesnelere arasındaki canlı ilişkiyi ölü bir ilişki haline getirir ve hem nesnelere hem de özneleri birer “şey yapar.”<sup>54</sup>

Fromm’a göre “sahip olmak” eğilimindeki bir insan mutluluğu başkalarına üstün olmakta, gücünün bilincine varmakta ve son aşamada fethetme, soyma ve öldürme yeteneklerinde bulmaktadır. “Olmak” ilkesinde ise mutluluk sevgide ve paylaşmaktadır.<sup>55</sup>

Burada, Fromm’un “sahip olmak” açılımından anladığımız; nesnelere toplayıp, saklayarak onlara sahip olmaktan ziyade, hayatımız içinde sahip olduğumuz şeyler üzerinden kendimizi ve gücümüzü var etmek anlamında bir “sahip olma” hayalidir. Burada önemli olan Budist düşüncenin de bir bölümünü oluşturan “sahip olmak” isteğinin biçimidir. Hırs, ihtiras ve bencillik kökenli bir sahip olmak isteği Buda’ya göre sevincin değil, acıların kaynağıdır.<sup>56</sup>

---

<sup>52</sup> Erich, F., **Sahip Olmak Ya Da Olmak**, Arıtan Yayınevi, İstanbul, 1994, s. 119.

<sup>53</sup> Erich, F., a.g.k, s. 139.

<sup>54</sup> Erich, F., a.g.k, s. 140.

<sup>55</sup> Erich, F., a.g.k, s. 145.

<sup>56</sup> Erich, F., a.g.k, s. 145.

Toplamak, sahip olmak, koleksiyon yapmak kavramları her anlamda bizi nesnenin kendisine geri götürmektedir. Ne amaçla toplanmış olurlarsa olsunlar nesnelere, toplayıcısı adına yeni bir dünya yarattığı gerçeği karşımıza çıkmaktadır. Bu dünyayı kurmak veya yok etme kararı toplayıcının en büyük ikilemidir.

### **3.2. Projenin Konusu**

Deneysel bir video çalışması olan “Harici Zihin” filmi giriş, gelişim ve sonuç bölümlerinden oluşan klasik bir dramatik yapıya sahip değildir. Bu nedenle konusu ve işleniş açısından da farklılık göstermektedir.

Bu projenin konusu, toplayıcının belli bir tarihten itibaren, belli dönemlerde ve mekanlardan toplayarak biriktirdiği nesnelere olan ilişkisi ve bu ilişkinin sonucu olarak ortaya çıkan, belleğinin farklı bir uzantısı haline gelen, duygularını yeniden yapılandırdığı ve depoladığı bir dış belleğin öznel oluşum sürecidir.

Etrafı yüzlerce objeyle sarılı olan toplayıcının, özel olarak seçilmiş bazı nesnelere karşı olan düşkünlüğü ve onlar için duyduğu karşı konulmaz biriktirme isteği, kendini iyileştirmek için yeni bir içsel alana olan ihtiyacından kaynaklanmaktadır.

Farklı mekan ve zamanlarda toplanmış nesnelere asla tek başına değil, benzerleriyle yana yana gelerek oluşturduğu bu yeni platform, toplayıcının yaşadığı ve içinde olmak istemediği zihinsel durumdan uzaklaşmasına da imkan sağlayan bir oluşumdur.

Nesnelerin bütünlüğünden oluşan bu dış bellek içinde bulunan hiçbir nesnenin, bir koleksiyoncunun koleksiyonunu oluşturduğu gibi devamlılık gösteren bir sistematığı yoktur. Freud’un deyişiyle hepsi birer “ölü koleksiyon”dur.

“Harici Zihin” izleyiciye ölü koleksiyonlardan oluşmuş, bir nesnelere bütününe yarattığı yeni açılımları tanımlamaya çalışır.

### **3.3. Projenin Amacı**

Toplamak ve biriktirmek kavramları üzerine temellendirilmiş “Harici Zihin” adlı projenin amacı nesnelerin, fonksiyonelliğinin ikinci plana atılıp, sahip olduğu anlamlardan uzaklaştırılarak, yeni bir dünya yaratmak amacıyla neden toplandıklarına ilişkin soruların cevap arayışı sırasında ortaya çıkan duygu haritasını, izleyici ile deneysel bir video projesinde buluşturmaktır.

Bu çalışmada, tarihsel bir sırayla kimi zaman kendi mekanlarında gerçek zamanlı çekimlerle, kimi zaman toplandıkları alan dışında, yeniden düzenlenerek görüntülenen nesnelere ve onların toplanma anlarına ait tinsel durumları tanımlayan simgesel görüntüler, yalın bir kurgu anlayışıyla birleştirilerek deneysel bir video filmi yaratmak hedeflenmiştir.

### **3.4. Projenin Oluşumu**

“Harici Zihin” video filminin oyuncularını nesnelere ve toplayıcının kendisidir. Kapalı fakat herkesin görebileceği bir mekanda, plastik su bardaklarının alüminyum kapaklarının hergün toplanıp, üzerlerine tarih atılıp bir yüzeye yapıştırılmasının çekimleriyle başlayan proje, daha sonra geçmişten gelen başka objelerin yeni bir yerleşim içinde görüntülenmesiyle devam etmiştir. Oluşan bu sıralama kurguda, yeni bir ritim oluşturmak adına yeniden düzenlenmiştir. Filmde görülen tüm objeler toplayıcının kendisine aittir ve film çekiminde objeleri düzenleyen ve biriktiren de gene toplayıcının kendisidir.

Bu projenin içeriği ile ilgili en önemli özelliği, toplayıcının projeyi oluşturma süreci ile üretim sürecinin eş zamanlı olarak gelişmesidir. “Neden biriktiririz? sorunun cevap arayışı toplayıcının hem geçmişte topladığı nesnelere üzerinden yeniden düşünme, onları tasnifleme ve tarihsel olarak sıralamasını hem de bunları filmin üretim sürecinde diğer çekimlerle birleştirip bütünü parçası haline getirmesini sağlamıştır.

### 3.4.1. Çekim Süreci

Filmin çekim mekanlarından biri toplayıcının çalıştığı, her gün gidip geldiği işyeridir. Seperasyonlarla ayrılmış bir bölmede yapılan çekimler ekstra ışık kullanılmadan, ortamın doğal ışığı olan florasan ışığı altında çekilmiştir. Bu bölümlerde özellikle tercih edilmiş doğal ışık kullanımı filmin bütünü için de geçerlidir ve yapay ışık kurulumu söz konusu değildir.

Bir yüzey üzerine hergün tarihlenip yapıştırılan su kapaklarının görüntüleri, yedi aylık bir çekim sonucu oluşmuştur. Her bir su kapağı kullanıldığı günde, gerçek zamanlı olarak çekilmiştir. Ayrıca mekanın değişen görsel dokusu, sesleri, kıyafetlerin değişimi ve atılan tarihler bize geçen zamanı da gösterir. Sadece toplayıcının elleri ile yaptığı tarih atma, bantları yapıştırma ve bir alana yapıştırma sürecinin görüntülediği çekimlerde kamera, kimi zaman üstte kimi zaman altta konumlandırılarak farklı açılar yaratılıp, değişik psikolojik etkiler uyandırılmaya çalışılmıştır.

Geçmişte toplanmış nesnelere ise uzun, beyaz bir düzleme yerleştirilerek, tarihsel bir sıralama göz önünde tutularak kameraya çekilmiştir. Burada da mekanın kendi ışığı olan doğal günışığı kullanılmış ve o esnada oluşan sesler de kayıt edilmiştir. Kuş tüyünden yapraklara, metro biletinden kartpostallara, deniz kabuğundan çakıl taşlarına, kopçalardan parfüm şişelerine uzanan objelerin düzenlenmeleri beş saat sürmüştür ve bu hazırlık iki defa yapılarak, değişik zamanlarda iki ayrı çekim gerçekleştirilmiştir. Bunların içinden uygun olan görüntüler seçilip filmde kullanılmıştır.

Alüminyum kapakların temizlik görevlileri tarafından toplanış sahnesi, tamamen spontane bir çekim ile gerçekleştirilmiştir. Hiç bir senaryo ve replik hazırlığı olmadan, görevlilerin kendi aralarında geçen doğal konuşmalarıyla birlikte kayıt edilmiştir. Filmde görülen yanık ise toplayıcının kendi elinde bir kaza sonucu oluşmuş ve iyileşme süreci kameraya gene toplayıcının kendisi tarafından kameraya alınmıştır.

### 3.4.2. Yapım Süreci ve Kurgu

7'39 sn.lik bir film olan "Harici Zihin" amatör bir kamera olan NV-GS280 (3CCD) Panasonic ile çekilmiştir. Yalın ve doğal bir anlatım üretebilmek için aktüel kamera kullanımı ile gerçekleştiren film, montaj aşamasında da bunu devam ettirmek için basit, efektlerden ve abartılı teknik çözümlerden uzak, sakın kurgu anlayışı uygulanmıştır.

Filmin bazı bölümlerinde basit, hızlı bir geçiş olan kesmeler kullanılarak, kısa süreli görüntüler arasındaki simgesel bağlantının etkisi arttırılmaya ve görüntü boyutundaki uzamın değişimi sağlanmaya çalışılmıştır. Bu geçişlerden oluşan sahneler nesnel ve öznel zamanı belirlediğinden konunun ritmini de ortaya koymaktadır. Devam eden, objelerin geçiş sahnesinde ise görüntüler arasındaki geçiş, kararma ve açılmalarla birleştirilmiştir. Ayrıca bu objelerin çekimi sırasında mekanın doğal sesi de kayıt edilmiş fakat kurgu esnasında bu değiştirilmiş, yerine hızlandırılarak ve aynı zamanda ters çevrilerek birleştirilmiş ezan, rüzgar uğultusu v.b. soyut ses kayıtları eklenmiştir.

Tekrarlanan gün değişimini ve zaman akışını göstermek adına çekilmiş olan alüminyum su kapaklarının yapıştırılma ritüeli ise gene, hareketin tekrarlanışını anlatmak üzere kesmelerle birleştirilmiş, devamında ise sadece yapıştırma hareketinin sürekliliğini vermek adına ardarda, çok kısa görüntülür halinde eklenmiştir.

Sonuç olarak kayıt edilmiş tüm görüntüler ve sesler, soyut kavramlara atıflar yapan göstergeler olarak kurgulanmaya çalışılmıştır.

### 3.5. Filmin Künyesi

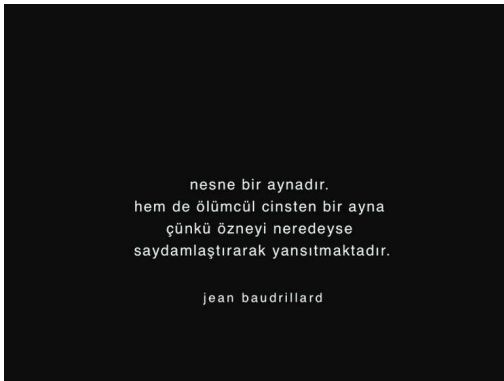
**Yönetmen :** Gaye Kalavlı

**Kamera:** Gaye Kalavlı, Evrim Kavcar

**Kurgu:** Gaye Kalavlı

**Danışman:** Doç. Burak Buyan

### 3.6. Filmden Kareler





londra\_1995



londra\_1995



istanbul\_2004



istanbul\_asos\_2007-2008

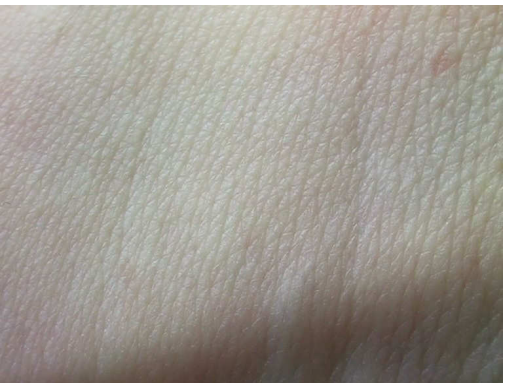
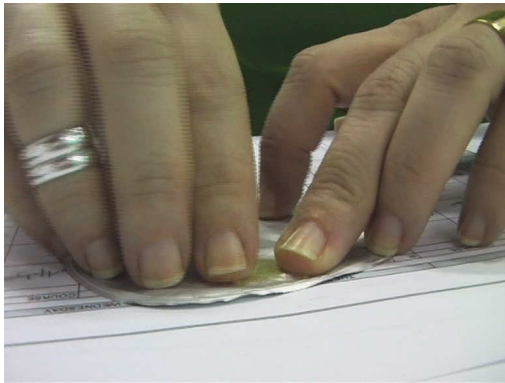


ayazağa\_2008

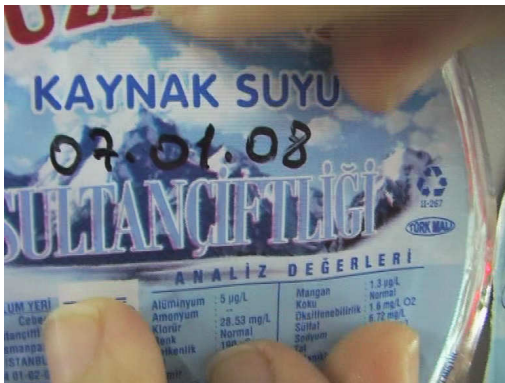


ayazağa\_2008

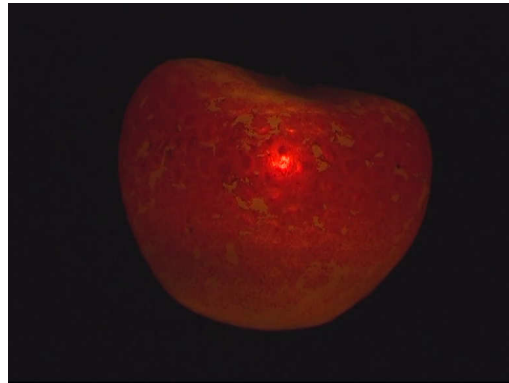
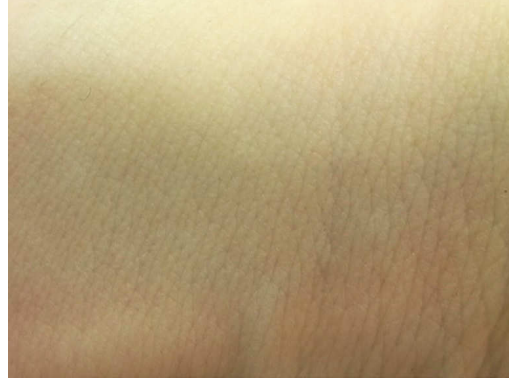












yönetmen  
g a y e k a l a v l ı

kurgu  
g a y e k a l a v l ı

### 3.7. Çekim Fotoğrafları













## SONUÇ

Bu projeye ilgili ulaşılabilecek sonuçlar başlıca iki ana bölüm altında özetlenebilir: İlki bu çalışmanın, farklı anlatım biçimlerini olanaklı kılabilcek, verimli ve yeni bir yaratım platformu olan video aracılığıyla yapılmış olması üzerinedir. Levent Kılıç 'a göre "... video ekranı, sanatçının düşünce ve yaşantılarının görsel olarak şekillendiği, boş bir yüzeydir".<sup>57</sup> Bu yüzey aynı zamanda onun yaratıcılığını kullandığı özgürlük alanıdır. Bunun en önemli nedenlerinden biri; video üretim yollarının sinemaya kıyasla daha pratik ve avantajlı olması, dolayısıyla da sanatçının tek başına çalışarak oldukça uygun maliyetlerde özgün bir eser meydana getirebilmesine olanak vermesidir. Doğal olarak bu kazanımlar sanatçının içerikle ilgili de özgür seçimler yapabilme olanağını da arttırır.

Yukarıda sözü edilen bu avantajların, uzun bir çekim rutinine sahip olan "Harici Zihin" projesinin de üretim süreçlerini olumlu bir şekilde etkilediği gözlenmiştir, örneğin sekiz ay boyunca hergün, gündelik yaşam kesitlerini görüntüye alırken ya da bir yaranın iyileşme süreci gibi aşamalı takipler gerektiren çekimler yapılırken, zaman ve mekanla ilgili oluşan zorlukların minimumda yaşanması gibi. Ayrıca amatör video kamera kullanımı olanaklarıyla yapılan, gerçek zamanlı ve spontane çekimler sayesinde seyircinin içerikle özdeşleşen değil, anlatılan gerçekliği izleyen konumunda olabilmesi de sağlanmıştır.

Sonuç bağlamında ele alınabilecek diğer bir husus projenin içeriği ile ilgilidir. "Harici Zihin" adlı çalışmayı deneysel kılan unsur ; projenin üretim süreci ile yaşam sürecinin eş zamanlı oluşudur. Bir yandan "Neden biriktiririz?" sorusunun cevabı aranırken bir yandan da bazı nesnelerin biriktirilmesine devam edilmiş, geçmişte toplanmış olan nesnelerin tarihi sınıflandırılması yapılmak üzere saklandıkları yerden çıkartılmış, bir yaranın oluşması beklenmiş, tüm bunlarla birlikte sesler ve soyut imgelerin toplanması da gerçekleştirilmiştir. Projenin üretim süreci aynı zamanda sorunu cevabının bulunuş süreci olmuş ve toplayıcı artık nesnelere olan ilişkisini tekrar gözden geçirmeye karar vermiştir.

---

<sup>57</sup> Levent, K., **Görüntü Estetiği**, İnkılap Yayınevi, İstanbul, 2003, s. 39.

Belki de toplama nedenlerini sorgulamak ve onları anlamaya çalışmak, gelecekteki toplama eylemlerinin sonu olabilir. Bu projenin toplayıcısı da nesnelere toplamak yerine bu projeye farkına vardığı harici zihnini, elektronik görüntü ortamında oluşturacağı yeni sanat projeleriyle beslemeye karar vermiştir .

## KAYNAKÇA

- BENJAMİN, Walter, **Çocuklar, Gençlik ve Eğitim Üzerine**, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara, 2001.
- BOZKURT, Muammer, **Video Sanatı**, Bileşim Yayınevi, İstanbul, 2005.
- BOZKURT, Muammer, "Sanat üretim Ortamı Olarak Video", **Sanat Dünyamız** Dergisi, sayı: 104, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Güz 2007.
- ELDEN, Müge, ULUKÖK, Özkan, YEYGEL, Sinem, **Şimdi Reklamlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.
- ERICH, Fromm, **Sahip Olmak Ya Da Olmak**, Arıtan Yayınevi, İstanbul, 1994.
- KALİÇ, Sabri, **Deneysel Sinemanın Kısa Tarihi**, Hil Yayın, İstanbul, 1992.
- KILIÇ, Levent, **Görüntü Estetiği**, İnkılap Yayınevi, İstanbul, 2003.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey, **Dünya Sinema Tarihi**, İstanbul, 2003.
- OSKAY, Ünsal, **Estetize Edilmiş Yaşam**, Derin Yayınları, İstanbul, 2007.
- ÖZÖN, Nijat, Sinema Televizyon Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000.
- RİFAT, M., **Göstergebilimin ABC'si**, Simavi Yayınları, İstanbul, 1992.

## ÖZGEÇMİŞ

1969 yılında İstanbul'da doğdu. 1992'de Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Grafik Tasarım Bölümü'nden mezun oldu. 1992 – 2003 yılları arasında reklam ajanslarında ve tasarım atölyelerinde sanat yönetmeni olarak çalıştı. 2003 yılından beri Beykent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır. Mekan düzenlemesinden resme çeşitlilik gösteren ürünler ile 2003 yılından bu yana birçok sanat ve tasarım sergisine katılmaktadır.

**Aday:** Arzu Gaye Kalavlı