

VIDEO SANATINDA YAPIÇÖZÜMÜ: ARAÇ VE MESAJ OLARAK VIDEO

D. Alper Altunay*

ÖZET

Sanat yapıtları aynı zamanda birer iletişim ortamlarıdır. McLuhan, araç mesajdır derken, kitle iletişim araçlarının önemini vurgular. Aynı olgu hem bir kitle iletişim aracı, hem de bir sanat ortamı olan video için de geçerli olabilir mi? Video, fotoğraf ve filme göre sanatın ortamına daha geç girmesine rağmen, daha etkin bir kullanım alanı bulmuştur. Ortaya çıkış koşullarından dolayı muhalif bir araç olarak görülen video, kendine özgü özelliklerinden dolayı diğer sanat ortamlarından farklı bir konuma sahiptir. Video görüntüsü uzam ve zamanı parçalayarak yeni ve farklı bir uzam ve zaman yaratır. Derrida'nın yapıçözümü kuramıyla örtüşen bu özellik, videoyu iletileri bozan ve yeniden kuran bir araç olarak tanımlamamızı sağlar. Bir bakıma, McLuhan'ın deyişyle sadece bir araç olmaktan çok, iletinin içeriğine müdahale eden bir fenomen halini alır.

Anahtar sözcükler: Video sanatı, gerilla video, yapıçözümü, videoda zaman, videoda uzam

DECONSTRUCTION IN VIDEO ART: VIDEO AS THE MEDIUM AND THE MESSAGE

ABSTRACT

Art works are also communication media. While McLuhan says the medium is the message, he emphasizes the importance of the medium. Can the same fact be valid for video which is already a mass communication and an artistic medium? Although video emerged as an art later than photography and film, it has more effective application areas than the others. Because of its formation, which is seen as a medium of criticism, video art has a different significance to other arts. Video image fragments the real time and real space and creates a new time and space of its own. These characteristics of video which overlaps with the theory of deconstruction of Derrida, defines video, as a medium that deconstructs and constructs messages. In McLuhan's terms, video has become a phenomenon which interference with the content of the message more than any a mass media.

Keywords: Video art, guerilla video, deconstruction, video time, video space

GİRİŞ

Araç mesajdır der McLuhan ve bu öngörünün kitle iletişim kuramlarında hatırı sayılır bir yeri vardır. Kitle iletişim sürecinde seçilen iletişim ortamının önemini vurgular ve seçilen aracın aslında sadece bir araç olmadığını, bir bakıma mesajın içeriğini de yönlendirdiğini betimler. Peki, aynı bakış açısı sanat yapıtları için de gerçekli olamaz mı? Yani seçilen malzeme, sanatçı için yapıtın içeriğini belirleyici bir öğesi olarak kullanılamaz mı? Seçilen malzeme sanat yapıtına özgü farklılıklar kazandırmaz mı? McLuhan bu savını televizyonu öncelik alarak geliştirmiş. O halde televizyonun kullandığı video teknolojisi, sanatın ortamında aynı işlevselliği gösterebilir mi? Bir başka deyişle, video aygıtı sanatsal olarak ürettiği metinlere aygıtın kendine özgü formlarını da

ekleyerek, iletilerin içeriklerini biçimlendirir mi?

SANAT VE İLETİŞİM

Sanatı bir iletişim ortamı olarak kabul ettiğimizde; ki bu tartışılmaz bir gerçektir, aynı bakış açısını sanat yapıtları için de geliştirmek mümkündür. Tıpkı kitle iletişiminde olduğu gibi sanat yapıtının gerek üretim gerekse izleyicisiyle buluşması süreçlerinde kendine özgü bir iletisi, kodlayıcı ve kodaçanı vardır. Her sanat yapıtı kendi iletisini üzerinde taşır ve izleyicisi tarafından bu iletinin açılanmasını bekler. Bu yüzdendir ki, 30.000 yıl öncesine dayandığı söylenen Altamira mağarasındaki bizon resimleri, birçok sanat tarihi kitabının ilk paragraflarına konu olur. Bu mağara resimleri ise sanatın ilk örnekleri olmasıyla birlikte, aynı zamanda görsel iletişim örnekleri olarak da önem taşır.

* Yrd. Doç. Dr., Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi

Sanatla ilgili birçok farklı soru gündeme getirilebilir. Sanatın işlevleri, sanat dallarının gelişimleri ve benzeri konularda farklı farklı sorular geliştirilebilir. Fakat sanatın kendisi ile ilgili bir soru vardır ki, cevabı doğrudan felsefenin tam göbeğine oturur. Bu soru ise “sanat nedir?” sorusudur. Sanat felsefesi, bu sorunun yanıtlarını arayan, farklı farklı bakış açılarıyla sanatın ne olduğunu açıklamaya çalışan felsefe dalı olarak bilinir ve sanat felsefesine özdeş bir kavram olan estetik ise, yine bu felsefenin kurucularından olan Baumgarten (1758) tarafından duyusal bilginin bilimi olarak tanımlanır (Tunalı 1989: 14). Gerek duyu, gerekse bilgi kavramları aynı zamanda iletişim süreci üzerine kurulu kavramlardır. Dış dünya üzerine bilgilerimizi oluştururken faydalandığımız temel bilgi edinme araçlarımız duyularımız değil midir? Bir felsefi fenomen haline gelmiş ünlü Platon’un mağara metaforunda, Sokrates felsefi bilginin, epistememin kaynağı olarak güneşi gösterirken, duyularımızdan da öte bilgi becerimize atıf yapar. Yüzlerini mağara duvarına dönenlerin gerçek görmeden çok sanılar dünyasında yaşadığını betimler ve epistemeye ulaşabilmesi için mağarasından çıkıp dış dünyayı görebilmesinin önemini vurgular (Eflatun 1962: 313). İşte Altamira mağarasına bu çizimleri yapan Paleolitik Çağ insanları, mağaralarından çıkıp dış dünyayı algılayabilmiş ve bizon resimleriyle bizlere bunu aktarabilmeyi becerebilmiş insanlardır.

Mağaradan çıkarak yüzünü güneşe dönen insanoğlunun becerebildikleri, av çizimleriyle sınırlı değildir elbet. Tuvalden kilise duvarlarına, çamurdan mermere, fotoğraftan filme ve elektronik görüntüye kadar süregelen bu tarihsel süreçte, sanat yapıtları sadece birer yapıt olmamakla birlikte, aynı zamanda birer iletişim ortamı olarak da varlıklarını sürdürmüşlerdir. Birçoğu tarihe tanıklık ederek bizlere birer belge olarak bilgiler sunmuş, üretildikleri dönemden günümüze dek kendine özgü iletilerini üzerlerinde barındırmışlardır.

İLETİŞİM ARACINDAN SANAT ORTAMINA

Burada dikkati çeken gelişme ise kimi sanat ortamlarının öncelikle iletişim aracı olarak kullanılmasından sonra, bazı öncü sanatçıların çalışmaları sayesinde birer sanat ortamına dönüşmesidir. Özellikle fotoğraf, film ve video gibi çoğaltım araçlarındaki bu gelişme oldukça

dikkat çekmektedir. Örneğin, fotoğraf teknolojisi Joseph Nicéphore Niépce tarafından 1800’lü yılların başlarında geliştirilmiş ve bu konudaki ilk patent Alexander Wolcott tarafından 1841 yılında alınmış olmasına rağmen (Cavalier 2004: 147), 1850’li yıllarda Paris’teki atölyesinde dönemin aristokratlarının fotoğraflarını çeken Félix Nadar, ilk fotoğraf sanatçısı olarak kabul edilir (Kılıç 2002: 26).

Benzer gelişme filmin bulunuşu ve sanatın ortamına girişi için de geçerlidir. Thomas Edison ve Lumiere Kardeşler 1895 yılında birbirlerine yakın zamanlarda film teknolojisinin keşfini dünyaya duyurmuştur. Oysa, 1902 yılında gerçekleştirdiği *Aya Seyahat* adlı filmiyle, film sanatının öncüsü olarak onurlandırılacak kişi ise Georges Méliès’dir (Barbier ve Lavenir 2001: 184-187).

Bu makalenin temel konusunu oluşturan video ise bir sanat aracı olarak kullanılmayı uzun süre bekleyen üretim tekniği olmuştur. Sürecin bu denli uzun olmasının nedeni, video teknolojisinin öncelikle bir kitle iletişim aracı olarak tasarlanmasında yatar. Oysa fotoğraf ve filmin gelişimi videodan oldukça farklıdır. Fotoğraf ve film üreticileri bir yandan profesyonel kullanımlar için özel ürünler üretirken, diğer yandansa doğrudan halka pazarlayabilecekleri ucuz ürünler tasarlama yolunu tercih etmişlerdir. Bu noktada, 1888 yılında kurulan Kodak firmasının 1900’lü yılların başından itibaren yaptığı ciddi atılımların büyük önemi vardır. Fotoğraf teknolojisini herkesin kullanabileceği düzeyde basitleştirmeyi beceren Kodak, bir yandan büyük ticari başarılar kazanırken, diğer yandan da fotoğrafın gelişimine gözardı edilemeyecek katkılar sağlamıştır. Her sanat dalında olduğu gibi, sanat malzemesinin sanatçılar tarafından satın alınabilecek şekilde piyasaya sunulması işlevini, fotoğraf sanatı için bir bakıma Kodak firması hazırlar. Fotoğrafla neredeyse aynı malzemeyi kullanan film sektörünün gelişiminde ise, yine aynı ismi görürüz; George Eastman ve onun şirketi olan Kodak.

Oysa video için durum oldukça farklıdır. 2000’li yıllarda artık herkesin rahatlıkla kullanabileceği kadar basit ve ortalama gelir seviyesinde bir ailenin edinebileceği kadar ucuz bir sistem haline gelen video, aslında uzun ve zorlu bir süreçten geçerek günümüze ulaşmış-

tır. Videonun dayandığı temel sistem olan elektronik görüntü, 1800'lü yılların sonlarına doğru bilim adamlarının çalışmalarına konu olmuş, 1970'le 1920 yılları arasında farklı bilim adamlarınca neredeyse eşzamanlı olarak ilk keşifler yapılmış ve ilk televizyon yayını ise 1928 yılında Londra'da gerçekleştirilmiştir (Cavalier, 2004: 237). Fakat, videonun sanatın ortamına girmesi için fotoğraf ve filmde daha uzun süre beklemesi gerekecektir. Video sanatının en önemli ismi olarak kabul edilen Kore asıllı Nam Jun Paik'in, Sony şirketinin piyasaya sürdüğü ilk taşınabilir video kamerayı satın aldığımda ise yıl 1965'tir. Bu tarih genel olarak çağdaş sanat kuramcıları tarafından video sanatının başlangıcı olarak görülecektir. (Marshall 1995: 33). Bu gecikme, Paik ve onun gibi avangart sanatçıların videoyu keşfedememesinden değil, video teknolojisinin herkesin kullanımına sunulacak şekilde pazarlanmaya ancak 1960'lı yıllarda başlamasından kaynaklanır. Çünkü dönemin avangart akımı halihazırda daha önce alışık olunmadık nesnelere sanatın ortamına sokmuştur bile.

Videonun, sanatın ortamına girmesindeki gecikmenin bir diğer nedeni ise elektronik olarak oluşturulan görüntülerin kayıt olanağının daha sonraki yıllarda gerçekleştirilebilmesinde ve farklı ülkelerde gerçekleştirilen yayın çalışmalarının farklı formatlarda sürdürülmesinde yatmaktadır. Örneğin, 1927 yılında İngiltere'de James Bird *phonoscope* adını verdiği sistemi geliştirmeye çalışırken, Amerikalı Paul L. Clark ve Fransız Leon Thrum, ancak 1930'lu yılların başlarında kayıt patentlerini almışlardır (Kesim 1988: 30). Günümüze gelene dek keşfedilen, kullanılan ve daha sonra çöpe atılan birçok format, videonun kaydı konusundaki önemli gelişmeleri işaret etmekle birlikte, sürekli değişen standartların yaşattığı karmaşayı da gözler önüne sermektedir. PAL, SECAM, NTCS ve son olarak HDTV gibi yayın formatlarındaki farklılıklar ve bu farklılıkların doğurduğu sorunlar ise 2000'li yılların küresel kapitalist çekişmeleri de içine alarak günümüzde bile devam etmektedir.

SANAT ORTAMI OLARAK VİDEO

Tüm bu çekişmelerin yanısıra, video ve internet teknolojisinde yaşanan gelişmelerle, yeryüzünde bir nesnenin görüntüsünü yeniden ürete-

bilmek ve bu görüntüleri defalarca çoğaltarak hayal edilemeyecek uzaklıklara aktarabilmek hiç bu kadar kolay olmamıştır. Video teknolojisinin ortaya çıkışı ve sanatın ortamına girişinde uzun ve zahmetli bir süreç yaşansa da, günümüz video teknolojisi hem profesyoneller hem de amatör olarak adlandırılan ev kullanıcıları için vazgeçilmez bir araç haline almıştır. Artık yüksek kültür ürünü sanat eserlerinin kaydedilmesinden, yeni doğan çocukların görüntülerinin evlerde anı olarak saklanmasına kadar uzanan geniş bir yelpazede video kameralar kullanılmaktadır.

Bu denli geniş kullanım alanının içinde dikkat çeken bir diğer alan ise videonun sanatsal kullanımınıdır. Özellikle bienallerde karşımıza çıkan teknolojiye dayalı sanat eserleri ve bu durumlarda genelde sorguladığımız temel konudur teknoloji ve sanat ilişkisi. Neden video? Bunca araç varken bazı sanatçılar neden videoyu seçerler? Araç olarak videoyu seçmek bu sanat eserlerine bir şeyler kazandırıyor olmalı, o halde nedir videonun bu yapıtlara etkisi?

Öncelikle, video sanatının televizyonun yaygınlaşmaya başladığı, etkilerinin yavaş yavaş ortaya çıktığı ve henüz sosyal devlet ilkesinin tam yerleşmeden kapitalizmin acımasız dönemlerinin yaşandığı yıllarda, televizyona karşı bir duruş olarak ortaya çıktığının bilinmesi gerekir. Dönemin muhalif video sanatçıları için televizyon, toplumsal adaletsizliğin kaynağı ve kapitalizmin en tehlikeli silahı olarak görülmüş, bu duruma karşı videoyla mücadele etmenin yolları aranmıştır (Battcack 1978: 1). Jameson bunun nedenini, videonun tüm geleneksel sınırlamalardan özgürleşmiş olmasına ve videonun deneyselci yaklaşımı sayesinde medyayla ilgili olanakları ve gizil güçleri gözlemleyebilmemize bağlar (Jameson 1994: 112). Bu bağlamda gerek ortaya çıkış felsefesine, gerekse dönemin yapıtlarına bakılarak video sanatının muhalif bir sanat olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bir başka bakış açısıyla, videonun bir sanat ortamı olarak seçilmesindeki temel bağlam, aynı ortamın bir kitle iletişim aracı olarak kullanıldığı televizyon yayıncılığına başkaldırmasında yatar. Dönemsel olarak bakıldığında videoyu bir sanat ortamı olarak seçmek, bu başkaldırının simgesi olarak kabul edilebilir.

Günümüz ticari televizyon yayıncılığının yapılanmasına başladığı dönemlerde ortaya çıkan *alternatif televizyon* arayışlarının temelinde de aynı bakış açısı yatmaktadır. Sonraları daha sert bir tutum sergileyerek *gerilla video* olarak adlandırılacak bu akımda, video kamera genel yayım ilkelerine aykırı olarak kullanılmış ve bu ilkelere saldırılmıştır. Habersiz çekimler, insanların hazırlıksız yakalandığı zoraki röportajlar, normal televizyon yayını görüntülerinin bozulup yeniden yapılandırılarak yeni ve farklı metinlere dönüştürüldüğü eleştirel uygulamalar, bu dönemin en çarpıcı örneklerini oluşturur. Gerilla video, moda olduğu ilk dönemden sonra sanatçılar tarafından ihmal edilmesine rağmen, 1980'li yılların sonlarında ve 1990'lı yıllarda sanatçıların dikkatini yeniden çekmiştir (Popper 1993: 55). 2000'li yıllarda ise hala etkin olan ve bir alternatif bağımsız medya ağını kurmayı amaçlayan Video Aktivist'lerin (www.videoactivism.org) çalışmaları, 1960'lı yılların sonlarında ortaya çıkan gerilla video temeline dayanır.

Sanatçıların neden bir araç olarak videoyu seçtiklerinin bir başka yanıtı ise, video aygıtının eşzamanlı görüntü üretebilmesi özelliğinde aranabilir. Video görüntüsü, nesnesi ile eşzamanlı olarak oluşur ve bu diğer görüntü üretme sistemlerinin hiç birinde olmayan bir özellik olarak videoya önemli avantajlar kazandırır. Jameson'un şu sözleri, videonun bu özelliğinin ne derecede önem taşıdığını gözler önüne sermektedir:

“...video, uzam ve zaman arasındaki nihai temelin, formun tam olarak bulunduğu yerde konumlandığı tek sanat ya da medyumdur; zira makinesi eşine rastlanmayan bir şekilde aynı anda hem nesneyi, hem de özneyi kendi başına alır ve makineyi özne ve nesnenin video görünümü ya da akışın makine zamanını kaydeden yarı-özdeksel bir cihaza dönüştürür.” (Jameson 1994: 117)

Yani sanatçı sanat ortamı olarak videoyu seçerek, diğer ortamlarda elde edemeyeceği bir uzam ve zamansal özgürlük kazanır. Eğer, McLuhan'ın bakışıyla seçilen araç iletinin formunu etkileyebiliyorsa, video bu bakış açısı

sının sanata en etkin biçimde yansıdığı ortam olarak kabul edilebilir.

VİDEO VE YAPIÇÖZÜMÜ

Videonun uzam ve zaman üzerindeki bu denli güçlü hâkimiyeti neredeyse Derrida'nın yapıçözümü kuramıyla özdeştir. Yapıçözümü ikili karşıtlıklar gibi söz merkezli paradigmaları ortaya çıkarmaya çalışır. Varlığın olanaklılığının herhangi bir bağlamsal dil içinde sabit bir oyunda olduğunu ve öznenin/nesnenin bir iz bırakarak sürekli başka bir şeye dönüştüğünü gösterir. Bu tanım neredeyse videonun zaman ve uzamı üretip, yeniden üretip sonsuz ve sınırsız kez dönüştürebilmesini ifade etmektedir. Video görüntüsünün temelinde Benjamin'e nazire yaparcasına halihazırda sonsuz sayıda yeniden üretilebilmesi yatar. Gerek video görüntüsünün ilk kez üretiminde, gerekse her yeniden üretim aşamasında video metni sınırsız biçimde müdahalelere açıktır. Zaten yeniden üretilme de, Jameson'un da ifade ettiği gibi ilk üretiminde bile video tek başına kendi zaman ve uzamını oluşturma yeteneğine sahip nadir bir sanat ortamıdır (Jameson : 1994: 117).

Derrida'nın merkezi düşünceler ya da tezler üzerinde değil, bir çok yorumcunun gözardı ettiği marjinal metaforlar ve retoriksel aygıtlar üzerinde durduğu bilinmektedir. Metni okumayı mümkün kılmak yerine, okumayı olanaksız kılmak ister ve bir metnin retoriksel aygıtlara sahip olduğu sürece, bu aygıtların metnin kendisine ne derecede etkide bulunduğunu ortaya çıkarır (Skinner 1991: 44). Video hem görsel hem de işitsel bir ortamdır. İletilerini görüntü, ses ve yazılı metinler üzerine kurar ve bunların bir arada kullanımıyla yeni bir metin oluşturur. Derrida'nın özellikle vurguladığı retoriksel aygıt, videonun işlevleriyle şaşırtıcı bir şekilde örtüşmektedir. Video kendinden önce gelen tüm iletişim formatlarını ve sanat dallarının anlatım dillerini kullanır. Özellikle televizyonun kendine özgü yapısını da zaman zaman konu alarak, bu konuları içiştirir. Kendinden önceki tüm formları anlamlı ya da anlamsız bir metin oluşturabilecek şekilde bir araya getirecek, kendine özgü bir kolaj yaratır. Aslında ortaya çıkan yeni yapı kolajdan çok diğer metinlerden bağımsız farklı ve yeni bir metindir. Bu metin içeriğiyle artık video aygıtının izlerini taşır.

Bununla birlikte, video görüntüsünün yapım ve yapım sonrası işlenmesiyle ilgili yaşanan çığgın teknolojik yarış, her çıkan aygıtın daha fazla işlevsel, görüntüleri daha fazla sentezleyen ve daha karmaşık görsel efektler içeren aygıtların üretilmesine yönelmiştir. Hatta video görüntüsünü en karmaşık şekilde bozan ve yeniden üretebilen aygıtlar neredeyse en işlevselliği olarak kabul edilir ve en yüksek fiyatlardan alıcı bulur. Yaşanan bu çığgın teknolojik yarış, video aygıtlarını Derrida'nın kuramına daha da yakınlaştırır. Video görüntüleri yeniden ve yeniden işlendiği sürece, görüntülediği nesnenin gerçeğinden uzaklaşır. Zaten ilk görüntüleme bile video alıcısının varlığı Derrida'nın kuramını pekiştirmek için yeterlidir. Oysa video bunun üzerine de gerçekleştirdiği görsel ve işitsel etkilerle her yeni işlemde yepyeni bir metin ortaya çıkarır.

2002 yılında Kirby Dick & Amy Ziering Kofman tarafından gerçekleştirilen Derrida belgeseli, videonun yapıçözümüne gösterilebilecek en güzel örneklerden biridir. Derrida'nın kendi adını taşıyan ve video estetiğine dayalı bu belgesel, ünlü kuramcının video kameralarla kuşatılmış bir biyografi çalışmasını içerir. Hemen hemen her görüntüde Derrida, videonun yarattığı yapay uzam ve zaman konusunda izleyiciyi sürekli uyarır ve kendisini görüntüleyen video kameraların da yine birer görüntü nesnesi olarak belgeselde yer almasıyla, bir oyuncu olarak tüm yapıyı yeniden bozar ve yeniden kurgular (www.bianet.org).

Derrida'nın kendi video biyografisine yaptığı müdahaleler, izleyicinin her an bunun bir video kaydı olduğunun farkına varmasını amaçlar ve bir bakıma video kameraların varlığını betimleyerek bu kaydın onun gerçek biyografisinden ne kadar uzaklaştığını gözler önüne serer.

İşte video sanatçıları da kimi zaman farklı anlatım biçimleriyle Derrida'nın yaklaşımına benzer bir yol izlerler. Ortalama bir televizyon izleyicisinin yaşadığı yapıçözümünün farkına varabilmesi için, sadece iletilerin içeriklerini bozmakla kalmaz, aynı zamanda görüntü ve seslere de müdahale ederler. Böylelikle kimi zaman izleyicisini sıkır, kimi zaman boşluğa düşürür, kimi zamansa sorgulamaya yöneltirler. Televizyonun anlatım biçimlerine ya da sinematografinin sihirli büyüsüne alışık olan izle-

yiciyi, bu tür iletilere maruz bırakarak şok etmeyi amaçlarlar.

Video sanatının öncü sanatçılarından Woody Vasulka videoyu şöyle tanımlar, "Elektronik görüntünün eşsiz olan belirli bir tavrı vardır... Elektronik görüntü akıcıdır, şekillendirilebilen bir kildir, bir sanat ortamıdır ve sanat malzemesidir... bağımsız olarak yaşar" (Popper 1993: 62) Vasulka'nın 1970'li yıllarda video sanatına getirdiği bu tanım, bir sanatçı olarak geleceği ne derece iyi görebildiğine işaret etmektedir. Videoyu şekillendirilebilir bir kil ve bağımsız olarak yaşayan bir sanat malzemesi olarak tanımlarken, neredeyse Derrida'nın post-yapısalcı kuramının video aygıtına karşılık gelecek açıklamasını yapmıştır.

SONUÇ

Videonun tüm bu şahsına münhasır özellikleri dikkate alındığında, bir sanatçı için videoyu seçmek, yapıtında işleyeceği konuyu seçmek kadar önemlidir. Çünkü video sanatçıya muhalif bir kimlik kazandırmakla birlikte, aynı zamanda iletileri üretirken ya da yeniden ve yeniden üretirken (*re-reproduction*) bu iletileri yapıçözümüne uğratar, yeniden şekillendirir ve yeniden yorumlar. Video kendi zaman ve uzamını yine kendi yaratarak, izleyiciye özne ve nesnesinden bağımsız farklı bir zaman ve uzam sunar. Bu bağlamda videoyu seçmek, sanatçı için mesajı biçimlendirmek kadar önem taşır.

Özellikle bir yandan medya sektöründe yaşanan teknolojik gelişmeler, diğer yandan internet ve uydu iletişimi gibi süper veriyollarının gelişmesiyle birlikte, video iletileri sınırsız bir şekilde çoğaltılmakta ve inanılmaz mesafelere hızlı bir şekilde iletilmektedir. Televizyon hangi olanağa sahipse, neredeyse video da aynı olanaklara sahiptir. Bu yüzden ki her yönüyle diğer araç ve sanatların anlatım biçimlerinin müdahalesine açık olan video, Jameson'un değişimiyle yaşanan kültürel hegemonyaya karşı durabilecek, geleceğin en etkili aracı olacaktır.

KAYNAKLAR

Battcock G (1978) New Artists Video, Dutton Paperback, New York.

Barbier F ve Lavenir C B (2001) Diderot'dan İnternete Medya Tarihi, Kerem Eksen (çev), Okuyan Yayınları, İstanbul.

Cavalier J J (2004) Medya ve İletişim Teknolojileri, Mete Çamdereli (çev), Salyangoz Yayınları, İstanbul.

Eflatun (1962) Devlet, İsmail Tunalı (çev), Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.

<http://www.videoactivism.org/why.html>

<http://www.bianet.org/2003/05/13/18691.htm>

Jameson F (1994) Postmodernizm Ya Da Geç Kapitalizmin Mantığı, Nuri Plümer (çev), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Kesim M (1988) Televizyonda Görüntü Alma ve Saklama Sistemleri, İletişim Teknolojisindeki Yeri ve Önemi, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.

Kılıç L (2002) Fotoğrafa Başlarken, Dost Yayınevi Yayınları, İstanbul.

Marshall S (1995) Video: Teknoloji ve Uygulama, Alper Altunay (çev), Levend Kılıç (der), Video Sanatı: Eleştirel Bir Bakış, Hil Yayınları, İstanbul.

Popper F (1993) Art of the Electronic Age, Thames and Hudson Ltd, London.

Skinner Q (1991) Çağdaş Temel Kuramlar, Vadi Yayınları, İstanbul.

Tunalı, İsmail (1989) Estetik, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.