

VIDEO SANATINDA SERGİLEME SORUNU VE ÇÖZÜM ARAYIŞLARI¹**EXHIBITION METHODS OF VIDEO ART IN THE CONTEXT OF PRODUCTION REFERENCES****Mehmet Emin Kahraman²****İsmail Erim Gülaçtı³****ÖZ**

Deneyisel bir özgürlük alanı sunan video sanatı, temsil bağlamında sergileme problemini bünyesinde barındırmaktadır. Çünkü video sanatının, diğer sanat alanlarıyla etkileşim içerisinde olması, aslında salt olarak, bağımsız olamayacağı anlamına gelmektedir. Resmin temsil nesnesi tuval, heykelin temsil nesnesi şekil verilebilen her tür materyal, fotoğrafın temsil nesnesi basılabilir her türlü düz alan, sinemanın temsil nesnesi ise karanlık oda bağlamında beyaz perdedir. Hem içeriğini oluşturduğu özü itibariyle hem de anlatım biçimlerinde kullandığı materyaller itibariyle temsil nesnesini diğer sanat dalları üzerinden oluşturması, video sanatı ile temsil nesnesi arasında, diğer sanat dallarındaki gibi bütünlük bir ilişkiye sahip olamayacağı anlamına gelmektedir. Bu yüzden video eserinin sergilenmesinde, eserin konusuna uygun bir yöntem belirlemek gerekmektedir. Diğer sanat disiplinlerinin mekan içi/meکان dışı başarılı sergileme yöntemlerinin bilinmesine ve uygulanabilmesine rağmen video sanatında esere uygun sergileme yönteminin bilinmemesi, bu konuda çalışma yapılması ihtiyacını doğurmuştur. Araştırmada farklı sergilerde yer alan video çalışmalarının sergileme yöntemleri incelenmiş ve çözüm önerileri belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kamera, Sanat, Video, Sergi, Sanat Yönetimi.

ABSTRACT

Video art, which has opportunities for experimental freedom, also inherently presents the challenges with respect to the mode of representation as the fact that video art is in constant interaction with other kinds of art only means that it cannot be independent. The means of representation for painting is canvass, for sculpture any kind of material that has plasticity, for photography any surface that can be printed on and for cinema it is the silver screen. However, the means of representation for video art cannot be restricted to TV, also known as the black box. Even though effective indoors and outdoors techniques of exhibition are known and applied in other kinds of art, this is not the case for video art, for which little is known regarding the method of exhibition appropriate to the work, which demonstrates the need to look into this situation. With this in mind, the current study examines the exhibition display methods of videos in different exhibitions.

Keywords: Video Camera, Art, Video, Exhibition, Art Management.

¹ Başvuru tarihi:03.02.2016 - Kabul tarihi:08.06.2016

*Bu araştırma Yıldız Teknik Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinatörlüğü'nce desteklenmiştir. Proje No:2014-08-02-GEP04

² Yrd. Doç. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü, mek@yildiz.edu.tr

³ Öğr. Gör., İstanbul Teknik Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, gulacti@gmail.com

1. GİRİŞ

Nesnenin temsil değeri son yüzyılın temel sorunu olmuştur. Günümüze kadar geçen süreçte sanatın anlamı, kapsamı ve yorumlanması değişiklik göstermiştir. “Sergilenen her nesne sanat eseri midir?” sorusu ise cevaplanamayan ve sürekli büyüyen bir sorunun temelini oluşturmuştur. Peki, sergilenen her nesne, sanat değeri kazanabilmek için doğru yöntemle sergilenebilmiş midir?

Nesneye sanatsal değer katılarak başlayan sürecin temelinde beğeni yer almaktadır. İnsanoğlu, beğenisini nesneye yükleyerek onu anlamlandırmış, kendi haz ve duyguları ile onu sanatsal bir esere dönüştürmüştür. Sanatsal hazzın aslında insanlığın başlangıcıyla var olduğu söylenebilir ve bu da mağara resimleriyle ispat edilebilir. Çünkü sanat, temel olarak, kendine özgü üreten olmakla beraber toplumun bir düşüncesidir (Sanat Ansiklopedisi, 1991:346). Aslında sanat genel anlamda, belirlenen bir eylem olduğu için, diğer bütün kurumlar gibi nihai olarak toplumsaldır ya da daha doğrusu tarihseldir” (Çağan, 2006:13). Sanat farklı şekillerde tanımlansa da modern döneme kadar insanoğlu sahip olduğu her nesneyi şekillendirerek ona anlam yüklemiş ve onu ötekilerden üstün tutmuştur. Bu nesnelere bazen bir süsleme aracı olarak görülürken, kimi zamanda tapınılan bir tanrıyı simgelemiştir. İnsanın yüklediği anlamla değerlendirilen nesne ise; bazen sadece onu şekillendiren kişi için sanat eseri olarak görülmüş, bazen de toplum tarafından aynı anlam ve önemle değer görmüştür.

Çağan'a göre “Sanat çevresi aynı zamanda benzer bütün sanatsal içerikli faaliyetlerin içinde vuku bulduğu alanı; kurumları, kişileri, eserleri ve bunlar arasındaki eş zamanlı ilişkileri ve sanatın kendi özgün tarihini de kapsar” (Çağan, 2006:13). Ayrıca üretildikçe canlılığını koruyan sanat, devamlılığın sağlanabilmesi için genç sanatçıların yetiştirilmesiyle olacaktır. Bu ihtiyaca cevap verebilmek için usta-çırak yöntemi gelişmiş ve yakın geçmişe kadar kullanılmıştır.

Sanat nesnesinin evlerde, dini mabetlerde ya da topluma açık mekanlarda sergilenmesi ise eleştiriye uğramasına neden olmuştur. Eleştiri nesnenin önemini etkilemiş ve sanatta gelişmelere neden olmuştur. Stallabrass'a göre sanatın korunaklı kalesinin güvenliği, daha kurulduğu andan itibaren sanatçıların meydan okumalarına hedef olmuştur. Tuvallerin üzerine

gazete kupürleri yapıştırmak, üzerine imza ve tarih düşülmüş pisuarları galerilerde sergilemeye çalışmak, ya da -daha radikal olarak- sanatı kitle üretiminin hizmetine koşturmak... bunların hepsinde, o kaleye saldırma niyeti vardı (Stallabrass, 2010:87). Modern sanat anlayışıyla sanat eserinin doğal malzemesine yeni dokunuşlar ve yorumlar katılması, farklı malzemelerle birleştirilmesi ile temsil nesnesi konumunu temelden sarsmıştı. Artık yağlı boya tuval üzerine yapılan bir resim sergilendiği duvardan alınıp yırtılarak farklı bir forma dönüştürülüp tekrar sergilenenmekteydi. Sanatçı, esere bir kaç kez dokunabilme cesaretini kazanabilmişti.

Sanat nesnesi farklı yöntemler ve düşüncelerle yoğrulurken; izleyici ise sanatçının gözünden nesneyi yorumlamaktaydı. Teknolojik gelişmelerin ardından nesne çeşitliliği ve farklı sergileme yöntemleri ile izleyici özgür anlam yükleme kimliğine kavuştu. Özellikle fotoğraf sanatının ardından hızla sanat ortamında yer edinen video sanatı ve simülasyon yöntemi farklı eleştirilerin odağı olmuştur.

Postmodern kuramların büyük bir bölümünün ısrarla savunduğu iddia şuydu: Simülasyon, dünyayı ve düşünceyi o kadar doldurmuştu ki, temsilin bitip gerçekliğin başladığı noktayı belirlemek mümkün değildi (Stallabrass, 2010:75).

Kavramsal Sanat, sanatın nesneye olan gereksinimini sorgularken, Performans, Happening, Enstalasyon, Arazi Sanatı gibi yeni sanatsal formlar ile izleyiciyi estetik algıdan önce zihinsel bir algı sürecine yöneltmiştir. Sanat nesnesinin meta değerine, yani piyasa olgusuna bir eleştiri ortaya koymuştur. Tekil nesne yerine düşünceyi ön plana çıkarıp, belge, fotoğraf, harita, video gibi medyumları kullanmış, geleneksel biçimi sorgulamıştır. Lawrence Weiner “nesnelere derdim yok, ama ben nesne yapmak istemiyorum” (Antmen, 2008:199) ya da Douglas Huebler “Dünya az yada çok bir sürü nesneyle dolu; ben dünyaya yeni nesnelere eklemek istemiyorum” (Antmen, 2008:200) diyerek, kavramsal sanatın, nesne üzerinden, bakış açısını da tanımlamışlardır. Robert Rauschenberg’in 1953 yılında, ressam Williem De Kooning in desenini 40 silgi ile silip sergilediği “Silinmiş De Kooning Deseni” ya da Yves Klein 1958 yılında in Iris Clert Galerisi de açmış olduğu “Boşluk” sergisi, Sanat ve Nesne ilişkisi üzerinden benzer kavramsal eleştirileri barındırmaktadır.

2. VİDEO SANATI

Fotoğraf sanatının ardından modern sanat pratiği olarak yer edinen video sanatı, disiplinler arası sanat söylemini de alevlendirmiştir. İlk olarak Nam June Paik'ın video kamera alıp 1965'te başladığı zamandan şimdiye kadar geçen 50 yıllık sürede, video sanatı; yenilikçi, deneysel bir araç olmanın ötesinde sanatın önemli üretim biçimlerinden biri haline gelmiştir.

Videonun temelini oluşturan fotoğraf, biçimsel dinamiklerini görsel sanatlardan, yani resim ve heykelden alarak kendi dilini oluşturmuştur. Bu sanat dallarından farklı olarak fotoğraf, 19. yy. ortalarından itibaren imaj kavramı üzerinden zihinsel bir sürecin oluşmasında etkin bir faktör olmuştur. Videonun nesneye dönüşmesi ise resim, heykel, fotoğraf gibi diğer sanat dallarıyla iletişimi ve etkileşimi ile mümkün olabilmektedir. Yani video sanatının görüntüyü üretme yöntemi fotoğraf ve sinema ile, görüntüyü gösterme ile resim, heykel, performans sanatı, tiyatro ve dansı kullanmaktadır.

Burada video sanatının, nesneyle olan ilişkisini de göz önüne alırsak, sergi mekânlarını beyaz aydınlık olandan, siyah karanlık olana çevirdiğini ve sergi mekânına gelen izleyicinin de davranış biçimini değiştirdiğini söylemek mümkün. Video sanatı, mekânı nesnelleştiren bir tavırla sanat, tarihsel süreçle de bağlantı içindedir. Video sanatını, salt görüntü olarak değerlendirdiğimizde, temsil nesnesinden yoksun olduğunu söylemek mümkündür. Fakat video sanatı, Vito Acconci'nin 1970'te yaptığı aylar boyunca her gün belli saatlerde sandalyeye inip çıktığını gösteren "Basamak İş'i" çalışmasında, temsil nesnesinin kendisi olurken (Performans Videosu), Nam June Paik'in, 1971 de televizyonu ilk defa sanat nesnesi olarak kullandığı "TV Cello" çalışmasında ise temsil nesnesine ihtiyaç duymuştur (Video Enstalasyon). Buradan da şu sonuca varmak mümkün; video sanatı, diğer sanat dallarını da içine alacak şekilde kendi anlatım biçimini geliştirmiştir.

3. SERGİLEME YÖNTEMLERİNDE VİDEO SORUNSALI

Deneysel bir özgürlük alanı sunan video sanatı, temsil bağlamında birçok problemi de bünyesinde barındırmaktadır. Çünkü video sanatının, diğer sanat alanlarıyla etkileşim içerisinde olması, aslında bağımsız olamayacağı anlamına gelmektedir.

Sergileme yöntemlerinin temellerinin atıldığı Salon Sergileri, günümüzde kullanılan yöntemlerin ilkel tekniklerini barındırmaktaydı. Crow, galericiliğin temellerinin atıldığı Paris Salon sergileri için “Halk, müzisyen ve oyuncularını amfi tiyatrolarda görebilmesine karşın ressam ve heykeltıraşları ise yüzyıllarca göremediler. Sadece eserlerinin yer aldığı kilise ve katedraller sanatçılarla halkın buluşma noktaları olabiliyordu. Paris Salon sergilerinin 1737 yılında halka açık hale gelmesiyle artık sanatçılar da halkın beğenisini ve ilgisini çekmeyi başarabildi” (Crow, 1987:35) şeklinde açıklamaktadır. Ayrıca; bir sanat galerisindeki harici gösterge sistemleri, açılış zamanlarının duyurulması; duvarlarda resimlerin ya da kaidelerin üzerinde heykellerin sunulması; odaların ve koridorların dizilişleri ve iplerle diğer sınırlayıcı araçların düzenlenişlerinden oluşur (Barnard, 2002:176).

Modern sanat kurumlarının gelişmesi ile yeni yöntem ve tekniklerin geliştirilmesine de imkân sağlamıştır. Kurumlar birbirinden farklı yöntemler kullanarak izleyiciyi daha çok etkilemeye çalışmaktadır. Özellikle disiplinler arası sanat kuramlarının (performans, enstalasyon, video) sergilenebilmesi arayışı yeni metotların geliştirilmesini sağladı. Örneğin, New York'ta Third Avenue'da Bon Marche adlı bir mağaza vardır. Birçok ürünün yanı sıra Mies van der Rohe, Marcel Breuer ve Le Corbusier gibileri tarafından tasarlanan sandalyeler de satılır. Bu mağaza, birçok modern tasarım müzesinden, sadece ufak farklarla ayırt edilebilir. Mağaza, ödemeyi Visa ve Mastercard olarak alabileceğini ve şehir dışındaki bayisinin şehir merkezinkinden farklı saatlerde çalıştığını belirtir. Kredi kartı ödemelerinin varlığı, buranın bir müze değil, bir mağaza olduğunu açıkça gösterir (Barnard, 2002:176). Barnard müze ile mağaza arasındaki farkı kısa bir örnekle açıklaması sadece müze-mağaza ikilemi için geçerli sayılabilir. Çünkü galeri-mağaza ikileminde böyle bir farktan söz etmek mümkün değildir. Artık bir mağaza mantığıyla işleyen galeride sanat nesnesi kredi kartı ile satılabilmekte, hatta taksit ve kampanya gibi mağazalara özel söylemlerinde yer aldığı görülmektedir.

Sanat izleyicisi, müşteri olarak anlamlandırılarak; galeri içerisinde sanat nesnesi izlemekten öte bir mağazada gezinen müşteri olarak düşünülmektedir.

Sylvie Fleury, yüksek sosyete butiklerinden aldığı malları galeri zeminine yaydı; ya da beğenilen, son moda ürünleri (gerçekten) heykel kaidelerine yerleştirdi. Başka bir işinde, tüketici

etkinliğinin farklı düzeylerini incelemek için, süper marketteki alışveriş arabalarını yıldızlayarak en sade ve en faydalı olanı gösterişli tüketimle birleştirdi (Stallabrass, 2010:77).

Tüketiciler üretim hakkında ne kadar az düşünürse o kadar iyidir: Kimin, ne kadar ücret karşılığında, hangi koşullar altında, hangi riskleri göze alarak, ne tür baskılara maruz kalarak ürettiği ve bu üretimin çevre üzerinde ne gibi etkileri olduğu sorulmamalıdır (Stallabrass, 2010:91). Tüketici olarak betimlenen izleyici, sergileme yöntemlerinde yaşanan gelişmeleri yakından takip ederek yeni yöntemlerin kullanılmasını desteklediği, kurumların yaptırdığı araştırma sonuçlarından anlaşılmaktadır. Her yeni yöntem kurumun vizyonunu daha ileri götürebilmektedir.

Disiplinler arası yöntem ve tekniklerin gelişmesi sergileme yöntemlerine yansımaya rağmen klasik tabir edilebilecek yöntemlerinde ihtiyaca cevap verebildiği için kullanılmaya devam ettiği görülmektedir. Çünkü günümüzde de resmin temsil nesnesi tuval, heykelin temsil nesnesi şekil verilebilen her tür materyal, fotoğrafın temsil nesnesi basılabilir her türlü düz alan, sinemanın temsil nesnesi ise karanlık oda bağlamında beyaz perdedir. Genel anlamda bu sanat alanlarının, temsil nesnesiyle bütünleşik olduğunu söylemek mümkündür.

Resmin tuval yüzeyi dışında duvara da yapılabilir olması veya heykelin, Jeff Koons' 12 metre yüksekliğindeki çiçeklerden oluşan köpek heykeli "Puppy" (2004) gibi, farklı materyaller ile yapılması, sanat tarihsel süreç içerisinde heykelin ve resmin temsil nesnesi algısını değiştirmemiştir, sadece genişletmiştir. Bir sinema filmi tabii ki de televizyonda izlemek mümkün; fakat televizyonun, sinema salonunun verdiği etki bağlamında bir algıyı yaratmadığı apaçık bir gerçektir. Çünkü sinema, temsil alanıyla, izleyiciyi içine alabilmektedir. Televizyonda izlediğimiz bir film ile her zaman aramızda mesafe olacaktır. Buradan yola çıkarak ne yazık ki video sanatının temsil nesnesini siyah kutu (black box) diye tabir edebileceğimiz televizyonla sınırlayamıyoruz. Hem içeriğini oluşturduğu özü itibarıyla hem de anlatım biçimlerinde kullandığı materyaller itibarıyla temsil nesnesini diğer sanat dalları üzerinden oluşturması, video sanatı ile temsil nesnesi arasında, diğer sanat dallarındaki gibi bütünleşik bir ilişkiye sahip olamayacağı anlamına gelmektedir.

Video sanatının bu zayıf tarafı, aslında onu deneysel, özgür bir alan açması bakımından güçlü kılan şeydir. Sanatçıların, sanatsal ifade biçimlerini çoğaltması bakımından önemli olan bu özelliği, sanatçının bu dili kullanımdaki gücüne bağlı olarak kendi ifadesini bulabilir. Bu bağlamda sanatçının olasılıklar çokluğunda, video sanatının dilini nasıl kullandığı önemli olmaktadır. Bu yüzden de videonun diliyle sanatsal ifade ilişkisini, temsil nesnesi üzerinden kurmak hayli zor bir sorunsalı da beraberinde getirmektedir. Yani sanatçı bu noktada video sanatıyla ilgili bir üretimde bulunmak için salt üretimden öte, kullandığı görselliğin, kullanım biçimini ve devamlılık alanlarını da kurgulamak ve belirlemek zorundadır. Burada yapılması gereken, diğer sanat alanları ile etkileşim içerisinde bulunarak, benzer biçimsel ve anlamsal yöntemlerin ne ölçüde kullanılacağına karar vermektir.

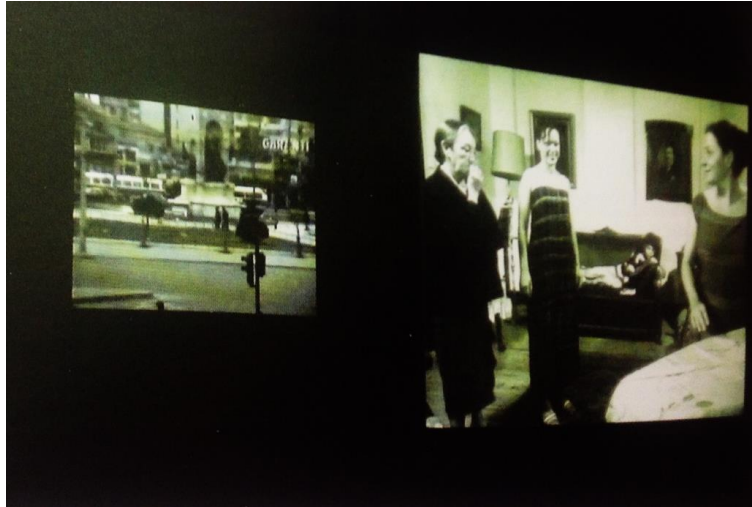
Örneğin; resim yüzeyinin matematiksel anlamda bir sınırı vardır ve resim bu matematiksel sınırıyla birlikte bir anlatım biçimi oluşturmaktadır. Video üretimi sırasında da benzer bir matematiksel boyut alanını belirlemek gerekebilir. Resmin yüzeyindeki ya da heykelin kapladığı alandaki kadar katı olmasa da, en küçük ve en büyük boyut oranları, üretim aşamasında dikkate alınmalı ve anlatıma etkisi olup olmadığı gözlemlenmelidir. Anlatım biçimini etkileyen bir diğer etken de kullanılan materyalin ne olduğu ile ilgilidir.

Örneğin; televizyon ekranı ile projeksiyon ekranı aynı algı biçimini sağlamamaktadır. Çünkü televizyon mekan içerisinde hiyerarşik bir etkiye projeksiyon kadar hakim değildir. Duvara yansıtılmış bir görüntü için, sinemaya ait bir gösterim biçimi olan karanlık alan gerekmektedir. Bunun yanı sıra televizyon kullanımı gerektiğinde ise heykel bağlamında kaide kullanılmasının ya da resim bağlamında asılabilir olmasının, video sanatının anlatım diline etkisi düşünülmelidir. Televizyon yapı itibarıyla (LCD, plazma veya tüplü vb. gibi) heykel referanslı bir problematiği içerisinde barındırmaktadır. İzleyici algısı ve çalışmanın anlatım bütünlüğü açısından, bunun da dikkate alınması gerekir. Burada söz konusu olan şey, sinemada olduğu gibi, belirli teknik kurallar ortaya koymaktan ziyade, anlatımı etkileyebilecek etkenlere, sanatçının hâkim olabilmesiyle ilgilidir. Yapılan video çalışmalarının kurgusu, kullanılan materyallerin ve gösterim tekniklerinin etkisiyle, anlatım açısından bir değişkenlik göstermemelidir. Sanatçının üretimi, bilinçli bir şekilde gerçekleştirmesi gerekmektedir. Yani her video çalışması asılabilir bir temsil nesnesiyle

gösterilemeyebilir. Eğer asılabilir bir materyalle gösteriliyorsa ya bu anlatımı güçlendirmesi için yapılmalı ya da anlatımı etkilememelidir.

4. BULGULAR ve YORUM

Gülsün Karamustafa'nın 10 Eylül 2013'te, SALT Beyoğlu'nda açmış olduğu "Vadedilmiş Bir Sergi" başlıklı sergisinden iki video çalışması ile konuyu örneklendirebiliriz. Bu video çalışmalarından biri "Meydanın Belleği" adlı 2005 yapımı çift ekran video film projesi ve diğeri ise "Muhacir" adlı 2003 yapımı çift ekran video enstalasyon projesidir. Barbara Heinrich "Meydanın Belleği" adlı çalışmayı şöyle anlatmaktadır: "Çift projeksiyondan oluşan yapıt iki ayrı anlatı düzlemine sahip: bir tarafta bir ailenin ev içindeki gündelik yaşamından alınmış, üç kuşağını takip eden on bir bölüm yer alıyor... Diğer tarafta İstanbul'un kalbinde yer alan Taksim Meydanı'nın otuzlu yıllardan seksenlerin sonlarına kadar uzanan tarihine, bu meydanda yaşayan toplumsal ve siyasal olaylara dair belgesel malzemeler (fotoğraflar ve kısa filmler) gösteriliyor. Aile yaşamını görüntüleyen sahneler sürekli sabit kamerayla çekilmişken, belgesel görüntülerin kullanımda odaklama, karartma, üst üste bindirme gibi dinamik teknikler kullanılıyor. İki film birbirinden bağımsız olarak izlendiğinde, sanki hiç alakaları yokmuş gibi görünüyor ama yan yana geldiklerinde ailenin hikayesini belgesel görüntülerle ilişkilendirmek olası hale geliyor (Barbara, 2007:112).



Görüntü 1. Karamustafa, Gülsün., *Meydanın Belleği*, 2005, Çift Ekran Video Film Projesi

Barbara Heinrich çalışmanın içeriğini anlatırken ve Gülsün Karamustafa'nın çift görüntü üzerinden iki farklı uzamı müzikle birleştirip, tarihsel bir bellek bağlamında, izleyiciyi zihinsel bir sürece sokarak çalışmanın yapısını şekillendirdiğini söylemekte. Buradan yola çıkarak iki farklı görüntünün ses bağlantısında izleyiciyi içine alan bir bütünlük oluşturduğunu görmekteyiz. Dikkat edeceğimiz husus aslında bunu karanlık bir odada çift kanallı bir projeksiyonla yaptığı ve sergi mekânında, video çalışmasının kendine ait bir alana sahip olmasıdır. Hâlbuki bu çalışma SALT Beyoğlu'nda açılan "Vadedilmiş Bir Sergi" adlı sergide iki kaide üzerinde iki kutu şeklinde tüplü televizyondan gösterilmişti. Peki, bu iki farklı sergileme şekli video çalışmasının anlamına etkide bulunmuş mudur? Kişisel olarak fikrim video çalışmasının anlatım gücünü azalttığı yönündedir; çünkü iki ayrı kaide üzerinde iki ayrı televizyonla çalışma, izleyici ile arasına bir mesafe koymuştur ve aydınlık bir alanda gösterilmesi izleyicinin çalışmaya odaklanmasını zorlaştırmış ve çalışmanın izleyicideki zihinsel süreçle olan bağıını koparmıştır.



Görüntü 2. Karamustafa, *Gülsün Meydanın Belleği*, 2005Çift Ekran Video Film Projesi
(Vadedilmiş Bir Sergi)



Görüntü 3. Karamustafa, *Gülsün*, *Mucahir*, 2003, Çift Ekran Video Enstalasyon Projesi

Gülsün Karamustafa “Vadedilmiş Bir Sergi” adlı sergideki “Meydanın Belleği” adlı çalışmasına nazaran, aynı sergideki “Muhacir” adlı çalışmasında kullandığı iki farklı televizyonla, video çalışmasının anlatımını bozmamakta, aksine güçlendirmektedir; çünkü televizyonun izleyici ile kurduğu mesafeli ilişkide, hem çalışmanın anlatımını korumuş oluyor, hem de izleyicinin çalışmanın vermek istediği empatiyi kurmasını sağlayabiliyor. Karanlık bir odada iki projeksiyon üzerinden gösterilseydi eğer, çalışmanın anlamını olumsuz yönde etkilemiş olacaktı; çünkü izleyici ile arasındaki mesafe ortadan kalkacak ve iki farklı kadının iki farklı mekana geçişinde, televizyonun vermiş olduğu sınır kavramı da ortadan kalktığı için, farklılıklar üzerinden geliştirilen anlatımın etkisi de azalmış olacaktı. Bu iki örnekten de anlaşılacağı gibi videonun görüntünün ötesinde, mekân ve izleyicinin zihinsel süreciyle ilgili kullandığı materyaller bağlamında, etkiye açık bir yapısı var. Sanatçının bu etkileri en aza indirgeyecek şekilde, video çalışmalarını, üretme aşamasından başlayarak kurgulaması gerekmektedir.



Görüntü 4. Brambilla, Marco., *Megaplex Üçlemesi* , 2014, 3d Video

Marco Brambilla'nın Borusan Contemporary'nin sergi salonunda açtığı "Megaplex Üçlemesi" adlı sergide "Creation" (Megaplex) video çalışması ülkemizde düzenlenmiş video içerikli sergilerden ilk olarak 3d formatta hazırlanmış çalışmadır. İzleyicinin eseri izleyebilmesi için galeri mekânının diğer video sergilemelerinde olduğu gibi karanlık ortamda sunulmasının yanı sıra, sinema salonlarına girişte olduğu gibi izleyiciye 3d izleyebilme gözlüğü de dağıtılmıştır. Çünkü Brambilla sergideki eserlerinin tamamını 3d özellikle hazırlamıştır. Bu eserler yeni çekimlerden ziyade sinemadan seçilmiş 400 filmin bilinen karelerinin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştu. Brambilla'nın ifadesiyle, "[İşler] kendi dönemlerinin ortak bilincini temsil etmektedir, bir cins bilinçaltı ile algılanan film hafızasının popüler halidir. Daha kışkırtıcı görüntüleri bulmak için birçok yabancı film izledim ve her şey, aklınıza gelebilecek bütün türler burada temsil edilmektedir" (Brambilla, 2014).



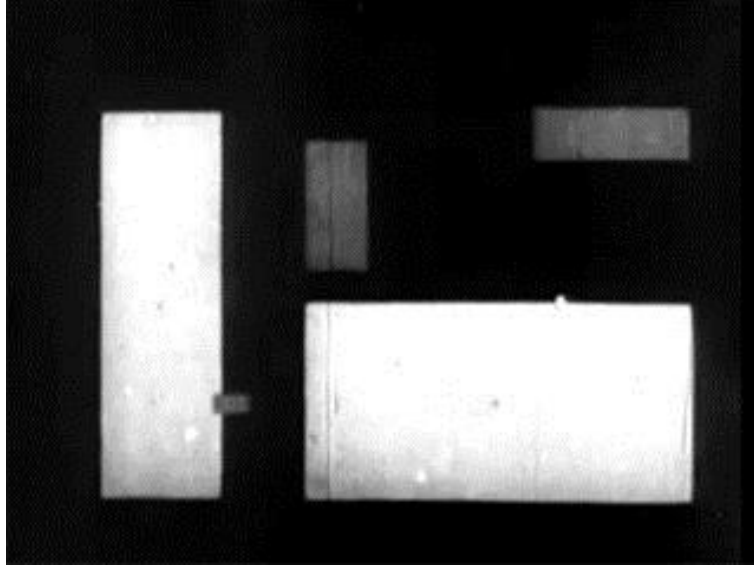
Görüntü 4. Viola, Bill,. Fire Woman, 2005, Video

Bill Viola, 2005 yılında yaptığı “Fire Woman” ve “Tristan’s Ascension” isimli video çalışmalarını kilisenin içinde sergilemiştir. Videolarında dini konuları ele alan Viola’nın, çalışmaları kilisede sergilemesinin etkisi vurgulanmalıdır. Sinema perdesi görüntüsünü kullanmayarak alışılmışın dışında boyuna uzun olan dikdörtgen bir perdeye projeksiyonla yansıtma tekniğiyle eserlerini sergilemiştir. Videonun içeriğinde yer alan ateşten sahneler ve ardından su görüntüsü yüzeyin neden dikine dikdörtgen kullanıldığını çok açık göstermiştir. Göğe yükselmenin hissedildiği videoda dini ritüellerin ardından izleyicide ruhani duyguları çağrıştıracak etki yaratılmıştır.



Görüntü 5. Öğüt, Mehmet,. Kendi, 2014, 5 farklı Video

Mehmet Öğüt'ün 2014 yılında Galeri Zilberman'da düzenlenen "Genç Yeni Farklı-5" isimli sergide yer verdiği "Kendi" isimli video serisinde 5 farklı video çalışmasını bir arada sergilenmişti. Bahar Dalları, Birlik, Elma Şekeri, Boşluk ve Tomurcuk isimli video çalışmalarında fotoğrafı referans alarak 5 farklı kişinin hayatından bir fotoğraf karesini alarak onları elektronik fotoğraf çerçevelerinde sergileyerek video sergileme yöntemlerine bir yenisini katmıştır. İzleyicinin ilk etapta evlerinde kullandıkları bu elektronik çerçevelerde gördükleri fotoğrafları incelerken görüntüdeki figürün çok yavaş bir şekilde hareket ettiğini fark ettiklerinde yaşadıkları şaşkınlık sayesinde izleyici ile eser arasında bir iletişim sağlanabilmektedir. Bu video çalışmaları farklı şekilde sergilenmesi durumunda izleyicide aynı etkiyi yaratamazdı.



Görüntü 6. Richter, Hans,. Rhythmus 21, 1920, Video

Hans Richter'in 1920'de hazırladığı "Rhythmus 21" isimli video çalışması 1920 yılında hazırlanmış ve video sanatının ilk çalışması olarak kabul edilmektedir. Televizyonun bile daha icat edilmediği bir dönemde beyaz perde imkânıyla izleyiciye sunulan video çalışmasının günümüzde arşivinde bulunan müzede modern yöntemlerle sergilenmesi eleştiriye mahal vermektedir. İlkel yöntemlerle hazırlanan bir çalışmanın günümüzde izleyiciye aynı tadı verebilmesi için geçmişteki imkânların tekrarlandığı bir salonda ve aynı teknolojilerle sergilenmesi daha doğru olabilirdi. İzleyiciyi kendi iç dünyasına çekmeyi başarabilecek bir çalışmayı modern yöntemlerle sergilemek, eserin saflığını ve zorlu başarısını basitleştirmiştir. Eski bir sinema salonu ortamı oluşturularak sergilenseydi daha başarılı bir etki elde edilirdi.

5. SONUÇ ve ÖNERİLER

Araştırmada incelenen beş sanatçının toplam 11 video çalışması sırayla;

- Gülsün Karamustafa'nın "Vadedilmiş Bir Sergi" isimli sergisindeki "Meydanın Belleği" ve "Muhacir" isimli eserleri,
- Marco Brambilla'nın Borusan Contemporary'nin sergi salonunda açtığı "Megaplex Üçlemesi" adlı sergide "Creation" (Megaplex) 3d video çalışması,

- Bill Viola'nın 2005 yılında yaptığı "Fire Woman" ve "Tristan's Ascension" isimli video çalışmaları,
- Mehmet Öğüt'ün 2014 yılında "Genç Yeni Farklı-5" isimli sergide yer verdiği "Kendi" isimli serisi,
- Hans Richter'in 1920'de hazırladığı "Rhythmus 21" isimli video çalışmasıdır.

Videonun görünür başarısını tetikleyen aşamalardan biri videonun doğru sergilenişidir. Videonun sergileniş şekli videonun önemini ve değerini daha fazla artırabilmektedir. Sergileme yöntemlerinin eserin mantıksal çerçevesi ve hazırlık süreci kadar önemli bir süreç olduğu anlaşılmaktadır.

Eserin izleyicide bırakacağı izlerin ve bilgilerin sağlıklı iletilebilmesi için doğru yöntemin kullanılması gerekmektedir. Özellikle disiplinlerarası özelliğe sahip video sanatının sergileme yöntemi önemlidir. Yeni yöntemlerle hazırlanan videoya aynı teknolojik alt yapıya sahip yöntemin seçilmesi uygun olacaktır. Örneğin 3d özelliğe sahip bir videoyu izleyiciye 3d özelliğe sahip gözlük imkânı sağlanmadığı sürece izleyici videonun içeriğini anlayamayacaktır. Bu yüzden nesne ve kitle arasında kopukluk yaşanır.

Sergileme tekniklerinde dikkat edilmesi gereken önemli hususlardan biri de sergi alanının uygun ışıklandırılması ve çalışmanın doğru yöntemle yansıtılması ya da izletilmesidir. Eserin çekim tekniğine ve kalitesine uygun büyüklükte yüzeye yansıtılması planlanmalı, ışığın görüntüye vuruş derecesi ve şiddeti ayarlanmalı, duvar ya da mekân görüntüyü ön plana çıkaracak renge göre boyanmalıdır.

Ayrıca teknolojiden faydalanan video sanatında tüm teknolojik gelişmeler takip edilmeli ve sergileme yöntemlerinde; TV, yansıtım cihazı gibi genel kullanılan aygıtlar dışında dizüstü bilgisayar, tablet, LCD ekran, hologram, şeffaf ekran, kara kutu gibi malzemeler de kullanılmalıdır.

KAYNAKÇA

- Antmen, A., (2008). **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayınları, İstanbul.
- Antmen, A., (2010). **Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânının İdeolojisi**, Sel Yayınları, İstanbul.
- Barnard, M., (2002). **Sanat Tasarım Ve Görsel Kültür**, Ütopya Yayınevi, İstanbul.
- Crow, T., (1987). **Painters And Public Life İn 18th Century Paris**, Yale Üniversitesi Yayınları, Connecticut.
- Çağan, K., (2006). "Sanat Sosyolojisinin İmkânına Ve İnşasına Dair", **İstanbul Bilgi Yayınları**, s.13, İstanbul.
- Heinrich, B., (2007). **Gülsün Karamustafa: Güllerim Tahayyüllerim**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Meigh-Andrews, C., (2007). **A History Of Video Art: The Development Of Form And Function**, Londra.
- Rush, M., (2007). **Video Art**, Thames & Hudson Yayınları, Londra.
- Martin, S., (2006). **Video Art**, Taschen Yayınları, Berlin.
- Brambilla, (2014). [Http://www.borusancontemporary.com/Sergiler/37/Megaplex-Uclemesi.aspx](http://www.borusancontemporary.com/Sergiler/37/Megaplex-Uclemesi.aspx) (Erişim tarihi: 15.02.2015).