

# VIDEO TEORİSİNİ TEKNOLOJİK BELİRLENİMCİLİKTE KURTARMAK

## PREVENTING TECHNOLOGICAL DETERMINISM FALLACY IN VIDEO THEORY

Dr. Öğr. Üyesi Erdem İlic

Başkent Üniversitesi, İletişim Fakültesi,

İletişim ve Tasarım Bölümü

ilicerdem@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-1737-0254

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 1 Temmuz 2024 • YAYIMA KABUL TARİHİ: 28 Ağustos 2024

### Öz

Yerküre düzeyinde üretim dağıtım ve tüketim alanlarındaki paradigmların enformatikleşmesi, imgenin üretiminde teknik gelişmeler, bir iktidar mekanizması olarak gözetlemenin kapatma kurumlarının dışına çıkması, yeni medyaların yaygınlaşması, geleneksel medyanın yeni medya ile etkileşimindeki artış, videonun sanatsal ifade biçimi olarak konumunu genişletmesi gibi nedenlerle, video imgesinin üretimi ve dolaşımında dikkat çekici bir artış görülmektedir. Niceliksel artışın da ötesinde videonun yarattığı etki ve gündem dikkat çekici boyutlara ulaşmaktadır. Bu gelişmelerin, beraberinde video teorilerinin de geliştirilmesine sebebiyet verdiğini görüyoruz. Bu çalışma literatürde teknolojik belirlenimcilik olarak adlandırılan ve teknolojinin içsel rasyonelitesinin iktidar ilişkilerinden bağımsız olduğunu öne süren yaklaşımın video teorilerindeki görünümü üzerine. Bu bağlamda teknolojik belirlenimciliğin eleştirisi üzerinde durulmuş video teorisinin bu yaklaşımdan korunması gerekliliği fikri gerekçelendirilmiş ve video teorisine dair birbirinden ayrılan yaklaşımlar tartışma konusu edilmiştir.

### Abstract

There is a remarkable increase in the production and circulation of the video image due to reasons such as the informatization of many paradigms at the global level, technical developments in the production of the image, surveillance as a mechanism of power going beyond the institutions of confinement, the proliferation of new media, the increase in the interaction of traditional media with new media, and the expansion of the position of video as a form of artistic expression. Beyond this quantitative rise, the influence and prominence of video have reached notable levels. These developments have led to the development of video theories. This study examines how the concept of technological determinism, which posits that the inherent rationality of technology is independent of power relations, manifests in video theories. In this context, the critique of technological determinism is highlighted, the necessity of shielding video theory from this approach is argued, and various perspectives on video theory are explored.

**Anahtar Kelimeler:** Video teorisi, teknolojik belirlenimcilik, videografi, zaman-imege

**Key Words:** Video theory, technological determinism, videography, time-image

## GİRİŞ

1970'lerden itibaren sanat, aktivizm, bilim gibi alanlarda kullanılmaya başlanmış olan video teknolojileri, kullanım alanlarını her geçen gün genişleterek, yirmi birinci yüzyıla damgasını vuracak derecede önemli bir fenomen olmayı başarmıştır. Video yalnızca sanatçıların ya da politik aktivizmin elinde bir araç olarak değil, aynı zamanda bir gözetleme teknolojisi, kitle iletişimin hizmetine sokulmuş bir aparat ve yeni medyanın gözde oyuncuğu olarak da biyoiktidar teknolojilerinin bileşenlerinden biri haline gelmiştir. Bu bağlamda video teknolojileri ve kullanımları aynı zamanda bir çatışma, direniş ve mücadelenin merkezlerinden biri olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bir taraftan video imgesinin hakikat meselesi ile ilişkisi sorunsallaştırılmakta, diğer taraftan bu imge üzerinde çeşitli iktidar mücadeleleri gerçekleşmektedir. Gündelik hayatın imgeleri bir süredir fotoğraftan videoya taşınmış gibidir, ancak videonun kullanım alanı tıptan sanata, adli bilimlerden siyasete son derece geniştir ve giderek genişlemektedir.

Bütün bu gelişmeler gerek kuramsal gerekse görgül alanlarda video üzerine yapılan akademik çalışmaların artmasına sebep olmuştur. Teorik çalışma burada kritik derecede önemlidir, çünkü takip edilmesi olanaksız bir hızla yaygınlaşan video aygıtı bir kuramsal aygıtta da ihtiyaç duyar. Gilles Deleuze'ün deyişi ile kuram, bir alet çantası olarak iş görmelidir (2002, s. 115). Videoyu anlamaya ve dönüştürmeye yönelik hiçbir girişim bu türden bir alet çantası işe koşulmadan amacına ulaşamayacaktır. Video imgesini kavramsal düzeyde tanımlamaya, video teknolojilerini eleştirel bir yaklaşımla ele almaya ihtiyacımız vardır. Buna karşın bu ihtiyaç doğrultusunda yürütülen çalışmaların teknolojik belirlenimcilik (ya da yaygın olarak kullanılan diğer ifadesi ile teknolojik determinizm) tuzağına düşme riski bulunmaktadır. Ancak bu tuzağa sıklıkla düşüldüğünü görmekteyiz, sebebine dair ilk yorumumuzu ise Raymond Williams'ın önemli tespitinden yararlanarak yapabiliriz "Her yeni teknoloji zihinlere teknolojik determinizm bulaştırır" (Williams, 1989, s. 125). Teknolojik belirlenimcilik bir tuzaktır, çünkü bu çalışmanın ilgili bölümünde de ayrıntılı olarak görüleceği gibi, bu yaklaşım toplumsal uzam üzerindeki belirleyici iktidar ilişkilerini görünmez kılar. Bunun yanında teknolojik belirlenimcilik her türden teknolojik gelişmenin sosyal kültürel politik alanlarda da de facto değişime sebep olacağı varsayımını sorgusuz benimser. Oysa bu varsayımın radikal biçimde sorgulanması gerekmektedir. Aynı zamanda egemen paradigmlar tarafından benimsenen bir yaklaşım olduğu için teknolojik belirlenimciliğin argümanları yaygın olarak söylemsel dolaşıma girmekte, bu nedenle birçok çalışmanın teorik çerçevesi tarafından benimsenmektedir.

Bu çalışma teknolojik belirlenimcilik üzerine yapılan tartışmaları video teorisi ile ilişkilendirme çabasıdır. Bu nedenle öncelikle teknolojik belirlenimciliğe

dair genel ve güncel argümanlara ve eleştirilere yer verilecek, ardından video üzerine yürütülen tartışmaların teknolojik belirlenimcilik ile ilişkisi anlaşılmalı çalışılacaktır. Ancak bu bağlam belirli güçlükler de içermektedir. Öncelikle teknolojik belirlenimcilik eleştirisi teknolojinin etkilerini görmezden gelme gibi bir risk içerir. Teknolojik belirlenimcilik eleştirisi teknolojinin sonuçlarını reddetmek anlamına gelmemelidir. İkinci zorluk video ve teknoloji arasındaki bağlantıya dairdir. Teknoloji ve sonuçları ile içkin bir düzlemde bulunan video imgesi teknolojinin uygulamalarından ve sonuçlarından bağımsız düşünülemez birçok niteliğe sahiptir. Bunun yanında ağ ve iletişim teknolojileri ile video imgesinin bağı bu düzlemlere yenilerini eklemektedir ancak video imgesini de bir şekilde teknolojiye ve onun gelişimine sabitlemek de bu imgenin özgül yanlarını anlamaya bir o kadar engeldir. Bu nedenlerden dolayı, literatür ile ilgili bölümde de gerekçeleri ile tartışılacağı gibi, bu çalışma ağırlıklı olarak Maurizio Lazzarato'nun, Gilles Deleuze'ün ve Ulus Baker'in kavramsal yaklaşımları üzerinden bir teorik tartışma yürütecektir.

## **VIDEO TEORİSİ VE TEKNOLOJİ ÜZERİNDEN İLGİLİ LİTERATÜR**

Video teorisi özelinde ilgili literatür tarandığında karşımıza çıkan en kapsamlı çalışmaların başında Maurizio Lazzarato'nun Videofelsefe (2017) adlı kitabı gelmektedir. Teknolojik belirlenimcilik sorunu ile ilişkileri nedeniyle Lazzarato'nun görüşleri bu çalışma tarafından ayrıntılı olarak incelenecektir. Lazzarato'nun düşüncesi ile yakından ilişkili olarak karşımıza çıkan ve Ayşe Uslu tarafından kaleme alınmış olan "Videofelsefe Manifestosu" (2020) adlı makale ise söz merkezli yönetime karşı video ile felsefe yapma önerisinde bulunur. Ancak Uslu'nun video üzerine ele aldığı görüşlerin Maurizio Lazzarato'nun savlarını aynı terimlerle yinediğini belirtmek gerekir. Bunun yanında Ulus Baker'in Beyin Ekran (2011) adlı kitabında video üzerine görüşleri de literatürün önemli kaynaklarından biridir. "Bir Armağan Sanatı Olarak Video: Ulus Baker'in Notlarıyla Video Sanatı" adlı metni ile Ebru Yetişkin (2017), Ulus Baker'in video sanatı üzerine perspektifini inceler. Yetişkin bu çalışmasında görme edimine dayalı bir belge olarak tanımladığı videonun ilişkisel estetiğe sahip olduğunu öne sürer (2017, s.198). Bir diğer çalışma ise Andreas Treske'nin Video Theory: Online Video Aesthetics or the Afterlife of Video (2015) adlı kitabıdır. "Eski medya teorilerinin videonun potansiyelini ifade etmemize yardımcı olamayacağını" (Nas, 2017, s.57) savunan Treske, bu çalışmasında video estetiği üzerinden bir kuramsal yaklaşım geliştirmeye çalışır. Fredrich Jameson'un Postmodernizm (2018) adlı kitabında karşımıza çıkan video üzerine düşüncelerini de literatüre eklemekte yarar vardır. Videonun zamansal bir sanat olduğunu aktaran Jameson, "kapitalizmin ileri aşaması olarak tanımladığı postmodern dönemin yapısal özelliklerini ve iç dinamiklerini sunabilecek bir sanat formu olarak videoyu önermektedir" (Yılmaz, 2014, s.143).

## TEKNOLOJİK BELİRLENİMCİLİK: GÜNCEL GÖRÜNÜMLERİ VE ELEŞTİRİLER

Teknolojik belirlenimciliğin anaakım paradigmaların temel argümanlarından biri olduğunu öncelikle hatırlatmak gerekir. Bu düşüncenin teknolojiye yönelik bakışını genel hatlarıyla anlamak için bir alıntıdan, James Beniger'in sözlerinden yararlanabiliriz:

Buradaki teknoloji terimi pratik ve uygulamalı bilimin dar anlamında değil bir doğal sürecin maksatlı olarak genişletilmesi, başka bir deyişle, tüm canlı sistemleri karakterize eden madde, enerji ve enformasyonun işlenmesi anlamındadır. Örneğin solunum bütünüyle doğal yaşam fonksiyonudur, böylece bir teknoloji değildir; buna karşın insanın su altında nefes alma yeteneği bir miktar teknolojik gelişme anlamına gelir. Benzer biçimde, oylama, toplumsal yığınların kontrolünde kolektif kararlara ulaşmak için kullanılan genel bir teknolojidir; Avustralya oy pusulası, bu teknolojiye özel bir yeniliktir. Bu nedenle teknoloji, yalnızca yaşayan sistemlerde doğal olarak meydana gelen yetenekler hariç tutularak, yapılabilecek olana kabaca eşdeğer kabul edilebilir (Beniger, 1986, s.9).

Beniger buradan sonra daha da ileri giderek alet kullanımı ile etkileşim içinde geliştiği savı ile beynin kendisinin de insan teknolojilerine dahil edilebileceğini düşünür (1986, s.9). Böylece Beniger'e göre teknoloji bir toplumun yapabileceklerinin sınırını belirlediği için büyük itici güçtür. Teknolojik belirlenimcilik tüm bir tarihsel perspektife de sirayet ettiği için insanlık tarihinin büyük dönüşüm ve devrimleri de teknolojik gelişim üzerinden okunacaktır. Neolitik devrim taş aletlerin rafine edilmesi ile bitki ve hayvanların evcilleştirilmesine, ticaret devrimi denizcilik ile seyir teçhizatındaki gelişmelere, sanayi devrimi ise kömür, buhar gücü ile tekstil makinelerinin gelişimine bağlı olacaktır (Beniger, 1986, s.9).

Bu noktada James Beniger'in seçilmiş olmasının başlıca sebebi teknolojik belirlenimciliğe dair argümanların daha da önemlisi bir bakış açısının yazarın ifadelerinde özetlenmiş olmasıdır. Esasen ana akım literatürün teknolojiye dair yaklaşımı yaygın olarak otonom teknoloji ve teknolojik belirlenimcilik olarak ayırt edilir. Buna karşın, bu iki başlık arasında keskin bir ayırım yoktur. Daha çok bu iki başlık birbirlerinin argümanlarını içerir ve çeşitli kesişimler mevcuttur. Otonom teknoloji yaklaşımı teknolojiyi bağımsız bir alanda tanımlayarak insan denetiminin dışına atar. Böylece bu yaklaşıma göre teknoloji siyasetten, toplumsal dönüşümlerden, kültürden, ekonomi-politikten ayrılmış olarak "kendi içsel mantığı ve itici gücü" (Timisi, 2003, s.34) ile işler. Dahası bir içsel gelişme ve yeniliğin diğerini tetiklemesi ile gerçekleşen teknolojik ilerlemeler, bağımsız

olduğu alan ve disiplinler üzerinde de çeşitli etkilere sahiptir. Otonom teknolojik yaklaşıma göre teknoloji insanın eyleminden bağımsız hareket ederek kendiliğinden gelişim öngören, kendisine özgü bir rasyonalliteye sahiptir (Timisi, 2003). Teknolojik belirlenimci yaklaşım ise otonom teknolojik yaklaşıma oldukça benzer bir biçimde teknolojinin toplum üzerinde belirleyici etkilere sebep olduğunu öne sürer, ek olarak bu yaklaşım değişimin ortamını ve koşullarını belirlediğini de düşünür: “Teknolojik determinizm, teknolojiyi diğer tarihsel-toplumsal dinamiklerden bağımsız biçimde tarihsel-toplumsal seyre yön veren belirleyici güç olarak tanımlar” (Karakaya, 2023, s.136).

Buradaki belirlenim toplumu, tarih ve ilerleme üzerinedir: “Teknolojinin, doğrudan ya da dolaylı, önceden tahmin edilebilir ya da edilemez tüm sonuçları tarihin anlamı gibidir. Buhar makinesi, otomobil, televizyon, atom bombası hepsi de modern insanı ve koşulları oluşturmuştur” (Williams, 2003, s.12). Böylece teknolojik belirlenimci görüş, yaygın olarak çizgisel-ilerlemeci tarih anlayışına eklenerek ilkel atalarımızdan, uzay ve enformasyon çağına insanlığın gelişiminin belirleyicisi ve koşullandırıcısı olarak teknolojiyi tanımlar. Buna karşın yine çizgisel ancak ilerlemeci olmayan, distopik teknofobik bir yaklaşım da sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Ancak insanlığın başına bela olacak korkunç bir teknolojinin kaçınılmaz yükselişi mitine dayandığı için bu yaklaşımın da teknolojik belirlenimci bir perspektife sahip olduğunu belirtmek gerekir. Her durumda indirgemeci ve soyutlayıcı bir yaklaşım göze çarpar:

Otonom teknoloji ve teknolojik belirlenimcilik yaklaşımı, teknolojiyi birey ya da grupların belli bir etkinliği yerine getirmek için kullandıkları tek tek alet ya da makineler olarak tanımlamaktadır. Bu yaklaşım içinde teknolojinin maddi boyutu, bunların toplumsal kullanım biçimleri arasındaki ilişkiler alanından soyutlanabileceğine ilişkin bir anlamlandırma içinde ön plana çıkarılmaktadır: Teknolojik olanın toplumsal olandan ayırt edilebilirliği (Timisi, 2003, s.38).

Böylece bu yaklaşım doğrudan ya da dolaylı ifadelerle teknolojinin tarafsızlığı vurgusunu yaparak toplumdaki diğer gelişmelerden bağımsız bir gelişim süreci içinde olduğunu iddia eder. Ayrıca bu yaklaşımlara göre teknolojinin bu bağımsız gelişimi ve bu gelişimin tarihsel süreçler üzerindeki etkileri kaçınılmazdır.

Teknolojik belirlenimci düşüncenin açık savunucuları aynı zamanda argümanlarını bilim ve teknoloji ilişkisi üzerinden kurarak teknolojik gelişimi pozitif bilimlerde üretilen bilimsel bilginin kaçınılmaz sonucu olarak tanımlar. Ali Karakaya, teknolojik belirlenimcilik üzerine gerçekleştirdiği ayrıntılı çalışmasında bu argümanların temel kaynağının bilimsel gelişmeyi “yararlılık” üzerinden değerlendiren Francis Bacon’ın yeni bilim idealinden beslendiğini belirtir: “Bu, bilim

ve teknoloji rehberliğinde refah, verimlilik, istikrar ve güç merkezli bir toplumsallık idealidir” (Karakaya, 2023, s. 133). Başka bir deyişle pozitif bilimlerin ürettiği bilginin tarafsızlığı ve nesnellığı argümanının arkasında hiç de tarafsız olmayan bir ideal ve bir ethos mevcuttur:

Farklı bağlamlarda teknoloji tarafından sarıp sarmalandığı kabul edilen bu dünya, Baconcu modern epistemolojiden itibaren doğrudan güç ile özdeşleştirilmesi bağlamında teknolojinin, tüm diğer toplumsal dinamiklerden bağımsız görülmesine dayanan ve böylelikle hakikat arayışından güç ve yarar arayışına geçmeyi tercih eden bir zihinsel ve toplumsallığın dünyasıdır (Karakaya, 2023, s.131).

Buradan hareketle genişletilmiş bir perspektiften ele alındığında teknolojik belirlenimcilik, teknolojik gelişmelerin yalnızca toplumsal uzam üzerinde değil aynı zamanda fenomenler üzerinde ve insanın fenomenleri kavrama biçimi üzerinde dolaysız biçimde belirleyici olduğu görüşündedir. Göreceğimiz gibi Lazzarato'nun zaman gibi bir fenomen hakkında video bağlamındaki görüşleri bu türden bir yaklaşıma sahiptir.

## **TEKNOLOJİK BELİRLENİMCİLİK VE VIDEO TEORİSİNDE GÖRÜNÜMLERİ**

Postmodernizm, hakikat-sonrası gibi kavramların yoğun tartışma konusu olduğu, meta anlatıların tam da meta oluşlarının sorguya çekildiği bir dönemde yekpare bir video teorisinin arayışına girmek anlamlı değildir. Buna karşın literatür taramasının karşımıza çıkardığı kavramlaştırma çalışmaları parçalı ve dağınık bir kuramlar kümesini önümüze çıkarır. Teknolojik belirlenimcilik ve video teorisi bağlamında dikkat çekici çalışmalardan biri Maurizio Lazzarato'nun *Videofelsefe* adlı kitabıdır. Öncelikle Lazzarato'nun Bergson'dan Nietzsche'ye, Marx'tan Deleuze ve Guattari'ye kadar son derece geniş bir alanda son derece zengin bir kavram kümesi ile argümanlarını tartıştığını ve video teorisi literatürüne derinlikli ve benzersiz bir katkıda bulunduğunu önemle vurgulamak gerekir. Ancak bu çalışma Lazzarato'nun, video ontolojisi hakkında, özellikle sinematografi ile farkları bağlamında teknolojik belirlenimciliğin tuzağına düştüğünü; buna karşın, belki de ironik bir biçimde, bu tuzaktan çıkışın yolunun yine Lazzarato tarafından görüldüğünü öne sürecektir.

Lazzarato, bu çalışmasında Bergson'un “süre” kavramından hareketle bir video teorisi geliştirir: “Aslında video, oluşumu Madde ve Bellek'te çizilmiş olan, imaj akışlarının genel bir kod çözümüne tekabül eden ilk teknolojidir” (Lazzarato, 2017, s.26). Lazzarato'nun bu bağlantıyı kurarken gerekçesi Bergson'un imge üretimi hakkında oluşturduğu kuramın optik değil, zamansal oluşudur (2017,

s.42). Video makinesinin işleyişi “ışık ya da ısının oluşturduğu, sonsuzca tekrar eden sarsıntıların sıkışması şeklindeki bir algı anlayışı” (Lazzarato, 2017, s.34) nedeniyle Bergsoncu “saf algı” oluşumuna denk düşer. Bu nedenle Lazzarato, video makinesini saf algının varyasyon içindeki akışlarını kapıp kristalleştirerek zaman-imgeye dalan bir beden olarak tanımlar (2017, s.36). Böylece video teknolojisi ile algı, bellek ve zihinsel emek taklit edilir; bu teknolojiler bedensel algıyı, zihinsel sentezleri simüle eder. Yalnızca videoyu değil fotoğraf ve sinemayı da zamanı sıkıştırma ve yoğunlaştırmanın birer aracı olarak gören Lazzarato, bu noktada modülasyon kavramına başvurduğunu belirtir:

Video kamera, sıkıştırma ve gevşetme dispozitifleri aracılığıyla elektromanyetik dalga akışlarını modüle eder. Video imajları, gerçekliğin “kopyaları”, yeniden üretimi değil, ışığın sıkışma ve gevşemeleri, “titreşimleri ve sarsıntıları”dır. Video kamera çekimi, zaman-maddenin, alışıldık kodlama teknolojileri mekanizmalarının mümkün kıldığı bir kristalleşmesidir. Bir kamerayı hiçbir şey kaydetmeden çalıştırmak ve akışları doğrudan işlemek mümkündür. Söz konusu olan, asla ışığın bir taşıyıcı üzerindeki izi değil, kristalleşme ve modülasyondur (Lazzarato, 2017, s.55).

Buraya kadar Lazzarato'nun çalışması, kısmen Gilles Deleuze'ün Sinema I: Hareket-İmge ve Sinema II: Zaman-İmge kitaplarında izlediği yoldan giderken, kısmen de zaman-imge ve kristal-imge gibi Deleuzeyen kavramlardan yararlanır. Ayrıştığı alan ise video imgesinin sinematografik imgeden farklılıklarına yönelik çalışmasıdır. Deleuze, Bergson'un sinema imgesinin hareket yanılmasıyla kurtulamadığı yönündeki görüşünün hatalı olduğunu çünkü bu yanılmanın gösterimde düzeltildiğini belirtir. Lazzarato'nun burada Bergson'un düşüncesini tekrar ettiğini göreceğiz. Bu noktada Lazzarato'nun bir dipnotla yorumladığı şu ifadeleri önemlidir: “Fotogramı ortaya çıkaran sinema ‘hareket yanılması’ (Bergson’un tanımına göre) yaratır” (2017, s.73). Söz konusu dipnotunda ise Bergson’un sinema hakkında hareket yanılması eleştirisi ile yetindiği için ondaki zamanı kristalleştirme gücünü göremediğini belirten Lazzarato, sinemanın oluşumsal ögesini fotogram, videonunki ise zaman olarak tanımlar. Burada fotogram ile kastedilen Deleuze'ün (2014) hareketsiz kesit adını verdiği, art arda oluşturulmuş fotografik imgelerdir. Bu imgeler frame rate adlı parametreyi oluşturur. Başka bir deyişle sinematograf makinesi belli bir zaman aralığında seri fotoğraflar çekerek hareket-imgeyi oluşturur. Göreceğimiz gibi video imgesinin hareket ve zaman bağlamındaki oluşumu da farklı değildir.

Lazzarato için video imgesinin temel epistemolojisi zamandır. Buna gerekçe olarak elektronik imgeyi gösteren Lazzarato, aynı zamanda elektronik sensörlerin ve mikroışlemcilerin ışık titreşimlerinden doğan imge ile, insanın

göz-beyin-sinir-sisteminin işleme biçimi arasında analogi kurar. Buna göre sinema imgesi, Bergson'un da belirttiği gibi, bir hareket yanılması üretirken, video harekete ve zamana dolaysız biçimde ulaşır. Bunun sebebi ise sinema imgesinin, hareketsiz kesitlerden oluşurken, videonun “imaj=hareket=ışık=-madde=zaman” eşitliğine uygun biçimde mikroçiplerin milyarlarca ışık titreşimleri ile işlemesidir. “Video-imaj, mekanik bir düzenleme yoluyla harekete geçirilen hareketsiz bir fotogram değil, elektronik bir fırçayla çizilen sürekli oluşum halindeki bir profildir. Video-imaj kendi hareketini doğrudan maddenin dalgalanmasından alır, bu dalgalanmanın kendisidir” (Lazzarato, 2017, s.73). Dolayısıyla Lazzarato için dijital imge dijital oluşu nedeniyle zamana dolaysız ulaşabilirken analog imge bu türden bir ontolojik olanağa sahip değildir.

Bu noktada Fredric Jameson'un da (2022, s.102) videoyu “zamansal sanat” olarak tanımladığını hatırlayabiliriz. Buna karşın Jameson, video ve zaman ilişkisini tamamen farklı bir yönünden ele alır. Beyaz perdedeki zaman algısının video ile farkına vurgu yapan Jameson bu farkın “film anlatısının çeşitli tekniklerinin artık kodlanmış gizemleri sayesinde” (2022, s.102) gerçekleştiğini belirtir. Burada Jameson'ın çeşitli teknikler ile kastettiği kurgusal hale getirilmiş zamandır. Ana akım sinemada zaman, kurgusal sahneler içinde filmsel kurgu ile parçalanıp kısaltılarak oluşturulur. Jameson, deneysel videoyu da bu fark üzerinden tanımlamak ister: “bu durumda kişinin doğrulamak isteyeceği şey, deneysel videonun bu anlamda kurgusal olmadığı, kurgusal zamanı yansıtmadığı ve (anlatı yapılarıyla pekâlâ çalışabilmesine karşın) kurgu ya da kurgularla çalışmadığıdır” (2022, s.103).

Lazzarato ise bu yaklaşımı ile biri teknik diğeri kavramsal olmak üzere iki hata yapar. Birincisi dijital imge tıpkı analog imgede olduğu gibi hareketsiz kesitler ile oluşur. Bunun diğer adı teknik terminolojide saniyedeki kare sayısı anlamına gelen *frame per second (fps)* dir. Bu ifadenin yaygın olarak kullanılan diğer adı ise *frame rate* tir ve bu nitelik örneğin çözünürlük gibi tüm videoların oluşturucu parametrelerinden biridir. Başka bir deyişle Lumiere Kardeşler'in geliştirdiği sinematograf makinesi kısa sürede çoklu fotoğraf çekerek üretimini yaparken, video-kamera üreticilerinin geliştirdiği kameralar bu bağlamda farklı şekilde çalışmaz. Örneğin dijital fotoğraf makinesi olarak üretilmiş cihazların yalnızca bir yazılım güncellemesi ile video kaydı yapabilecek duruma getirilebilmesinin sebebi de budur. Fark, durağan kesitlerin, yani fotogramların, film ya da sensör, hangi yüzeyde oluşturulacağı; analog yada dijital, hangi mecraya kaydedileceği konusundadır.

İkinci hata daha önemlidir, çünkü örneğin olası bir gelecekte *frame rate* ile üretimi ortadan kaldıran olası bir teknoloji, “zaman bağlamında” yeni bir imge üretmeyecektir. Bunun temel sebebi çağdaş sinemanın, montajla dolaylı kılın-



miş zamana, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından saf optik ve sessel durumlar ile beden kazandırmış olmasıdır. Burası Deleuze'un Bergson'dan ayrıldığı, Lazarato'nun ise Bergson'u takip ettiği düşünsel alandır. Çünkü Bergson sinema imgesinin hareket yanılması ürettiğini düşünürken, Deleuze (2014) bu yanılmanın gösterim esnasında "düzeltildiğini" öne sürer. Bu düzeltme teknik olarak gösterim araçlarındaki örtücülerle (*obtüratör*) gerçekleşir. Bu düzeltme ile durağan kesitler arasındaki geçişte kesinti ve atlamalar ortadan kaldırılır. Sinematografik imge bize hareket ediyor gibi görünen değil, dolaysız hareket eden bir imge verir: "Kısaca, sinema bize hareket eklediği bir imge vermez, dolaysız olarak bir hareket-imge verir. Bize bir kesit vermektedir elbette, ama bu, hareketsiz bir kesit + soyut hareket değil, hareketli bir kesittir" (Deleuze, 2014, s.13). Lumiere Kardeşlerin 1895 tarihli *Trenin Gara Girişi* filminin gösteriminde seyircilerin korkup kaçışmasının temel sebebi budur. Fotoğrafa ve bu tür imgenin yeniden üretimine aşına olan Paris'li modern izleyicinin gördüğü şey, siyah beyaz, iki boyutlu, sessiz olmasına karşın, dolaysız olarak hareket eden bir imge, Deleuze'un kavramı ile konuşursak bir hareket-imgedir. Hareket-imagayı sinemanın kavramsal miladı olarak ele almalı ve Deleuze'un de sıklıkla vurguladığı gibi yanılmanın ortadan kalktığı, hareketi dolaysız üretebilen bir imge tipi olarak anlamalıyız. Zaman-imageye gelecek olursak, esasen bu imge tipi daha geç bir dönemde doğmamıştır. Çünkü hareket, tanımı gereği zaman parametresinden ayrılmaz. Tarkovski'nin *Trenin Gara Girişi*'nde (1895) gördüğü şeyin zamanın kaydedilmiş, kendi sözleri ile mühürlenmiş olmasının sebebi de budur: "Bir planında zaman akışını sezemediğimiz bir film asla düşünülemez. Daha önce de sözünü ettiğim Lumiere Kardeşler'in *Tren Geliyor* adlı filmi böyle bir filmi" (2008, s.101).

Ancak yine Deleuze'un gösterdiği gibi montaj ekollerinin doğması ve sinemada hakimiyet kurması ile zaman, uzun süre dolaylı halde karşımıza çıkmıştır. Ana akım sinema, ilk geliştirilen ekol olan Griffithçi paralel montaj ekolünü halen sürdürdüğü için zamanın bu dolaylı imgesini vermeye devam etmektedir. Deleuze (2014) sinemada montajın hareket-imgelerin kompozisyonu ile üretildiğini, bu işlemin sonucunda ise bütünü yani İdeayı oluşturduğunu söyler. Amerikan sinemasının paralel montaj ekolü, iyi-kötü, hırsız-polis gibi farklılaşmış öğeleri biri diğerini takip edecek şekilde çapraz kurgularken, Genç Sovyet Sineması bu öğeleri diyalektik bir çatışma sürecine sokar. Fransız niceliksel ekolü, hareketi parçalarına ayırıp maksimum hareket etkisi ile mekanik kompozisyon oluştururken, Dışavurumcu Alman sineması ışığın karanlığı ve aydınlığının ve bunların derecelerinin kompozisyonu ile kendi montaj ekolünü geliştirir (Deleuze, 2014). Her durumda işlem, hareket imgelerin kompozisyonu ile gerçekleşir ve zaman dolaylı kılınır. Sinemada dolaylı zaman, teknolojik gelişime değil, iktidar dispozitiflerine içkindir. Çünkü montajın egemenliği kapitalist makinenin, sanayi dönemindeki işleme biçiminden ayırt edilemez. Bu noktada

Ulus Baker'in tespiti önemlidir: "Ancak Melies sonrasında 'montaj' devreye girince sinemanın devrin en etkili aracı olacağı ortaya çıktı. Çünkü modern toplum endüstrisinden edebiyatına, sanatından mimarisine, devletinden ekonomisine bir 'montajdı'" (2015, s.18).

Hareket-imgenin kompozisyonları ile yapılan montaj sinemasından sonra Deleuze, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından tarihsel olarak yeni bir sinemanın doğuşuna işaret eder. Hareket-imge sinemasının krizi, savaşın ardından bıraktığı yıkım, dünyayı değiştirme hayallerinin, dolayısıyla İdeanın sona ermesi bu doğuşun sebepleri arasındadır. Avrupa'daki yeni yönetmen nesli, atraksiyonlarla, montajla, propagandayla bir düşünceyi aktarmaya çalışacak durumda değildir ve bu gelenekten gelmemiştir. Bu yönetmenler etkiye karşı tepki vererek eyleme geçen karakterler yerine karakterle birlikte çevrelere bakarlar. Söz konusu yönetmenleri Deleuze'ün "saf görenler" olarak nitelemesinin sebebi de budur. Bu bakış, duyu-motor şemanın yerini, saf optik ve sessel durumlara bırakmasına sebep olur. Böylece montajla dolaylı kılınmış olan zaman doğrudan deneyimlenmeye başlar:

Gerçek şu ki, Avrupa'da savaş-sonrası dönem nasıl tepki vereceğimizi bilemediğimiz uzamlar içinde, nasıl tanımlayacağımızı bilemediğimiz durumları büyük miktarda arttırdı. Bunlar herhangi-mekanlardı (any-spaces-whatever), ıssız ama ikamet edilen yerler, kullanılmayan depolar, virane alanlar, yıkım veya inşa halindeki şehirler. Ve bu herhangi-mekanlar içinde bir çeşit mutant olan yeni bir karakterler nesli canlanıyordu: eylemekten ziyade gördüler, onlar görenlerdi (Deleuze, 2000, s.10).

Aslında Deleuze, dolaysız zaman-imgenin daha önce Orson Welles ve Yasujirô Ozu tarafından üretildiğini belirtir. Ancak Welles ve Ozu ilk ve erken örneklerdir. Deleuze'ün çağdaş sinema olarak tanımladığı, savaş sonrası Avrupa'da Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga gibi akımlarla kurulmuş olan sinema belirgin olarak zamanın dolaysız imgesine beden kazandırır. Tasarlamış mekanların yerine herhangi mekanlar, ayrıcalıklı anların yerine dolaysız zaman geçer. Bu nedenle Deleuze, Bazin'den farklı olarak, İtalyan Sinemasının asli özelliğini gerçekçiliğin düzeylerinde değil, zamana dair yaklaşımında bulur (2021, s.9). Dolaysız zaman, planların uzun tutulmasına indirgenmemelidir; daha çok, planlar arası geçişler bir montaj ekolünü takip etmek yerine, zamanın kesintisizliği gözeterek yapılır. Özellikle kurmaca yapımlar söz konusu olunca zaman geçişleri şüphesiz kaçınılmazdır. Burada önemli olan sekansların içsel zamanının artık saf optik ve sessel durumlar ile dolaysız deneyimlenmesidir. Deleuze bu nedenle *Umberto D.* (1952) filmindeki mutfak sekansını örnek verir. Genç hizmetçi mutfağa girer ve gündelik işlerini yapar, pencereden dışarı bakar, düşüncelere dalar. Bu sekansın temel özelliği tüm bu olup bitenlerin dolaysız zaman-imge biçiminde

deneyimleniyor oluşudur: “İşte böyle günlük ve sıradan bir durumda önemsiz görünen ama basit duyu-motor şemalara itaat eden jestler boyunca birdenbire ortaya çıkan şey, küçük hizmetçi kızın yanıt veya tepki veremediği bir saf optik durumdur” (2021, s.10). Buradan hareketle Michael Haneke’nin *Amour* (2012) filminde yine mutfakta geçen bir sekansı ele alabiliriz. Yaşlı çift Georges ve Anne mutfaklarında kahvaltı yaparken Anne katatonik bir kilitlenme yaşar, George Anne’i uyandırmaya çalışır ancak başaramaz ve yardım çağırmak üzere harekete geçer. Bu sekansın temel özelliği de tüm bu olup bitenleri seyircinin de dolaysız zaman-imge biçiminde deneyimliyor oluşudur. Her iki filmde de planlar arası geçiş, başka bir deyişle kesmeler yapılır, ancak korunan nitelik zamanın akışıdır. Yaklaşımlar aynı iken bu iki yapımın sinema ya da video, analog ya da dijital olarak çekilmesi neyi değiştirir?

Esasen Lazzarato, sinemanın zaman-imge döneminden tamamen habersiz değil gibidir. Sinemanın kendi gelişimi içinde doğrudan deneyimleyebildiği zaman-imgesine vardığını ama bunun yalnızca estetik süreçler aracılığı ile gerçekleştiğini söyler (Lazzarato, 2017, s.85). Konu video olduğunda ise “artık bu deneyimin doğrudan onun kendi teknolojisine ve işleyişine kazılı olduğunu söylememiz gerekir. Videonun en önemli kavramı zamandır (hareket değil). Videonun esasını oluşturan öge, etimolojik kökeninin ima ettiği gibi görüntü değil zamandır.” (2017, s.85). Videonun oluşumsal ögesinin zaman olduğunu vurgulayan ve bunun sinemadan ayrıldığı ilk özellik olarak tanımlayan Lazzarato’nun göz ardı ettiği şey, sinemanın, teknolojik gelişmelerle değil, dünyanın yaşadığı tarihsel, politik ekonomik gelişmelerin karmaşık etkisi ile dolaysız zaman-imgeye, videodan önce halihazırda ulaşmış olmasıdır.

## **TEKNOLOJİK BELİRLENİMCİ OLMAYAN VİDEO TEORİSİNİN OLANAKLARI**

Teknolojik belirlenimciliğin dışında bu görüşe karşı eleştirel bir yaklaşımın nasıl geliştirilebileceği sorusu elbette belirli zorluklar içerir. Öncelikle eleştirel bir yaklaşım geliştirmek şüphesiz teknolojinin mevcut ve olası etkilerini görmezden gelmek anlamına gelmez. Burada teknolojinin etkilerinin sınırlarının, ayrıca kültürel, toplumsal, tarihsel ve ekonomi-politik bağlamlardan doğan karmaşık ilişkiler ağının belirlenimlerinin göz önünde bulundurulması gerekir.

Hareket-imgeyi dolaysız bir şekilde üretebilen, bunu yaptığı da dolaysız zaman-imgeyi üretme kapasitesine *de facto* ulaşmış olan, ancak montaj sineması ile uzun bir süre zamanın dolaylı imgesini oluşturmuş olan sinemanın söz konusu kapasitesini göremeyip teknolojik belirlenimciliğin tuzağına düşmüş olan Lazzarato, aynı eserinde buradan çıkışın yolunu da görmüş gibidir. Söz konusu çıkış Lazzarato’nun Vertov üzerinde düşüncelerinde görülürken, aynı doğrultuda Ulus Baker’in Vertov ve video üzerine fikirleri teknolojik belirle-

nimci olmayan bir video teorisine olanak sağlar. Vertov'un amacının sine-göz kavramı ve uygulaması ile "görmek" olduğunu vurgulayan Lazzarato, buradaki sine-gözlemci olanağının sinema tarafından terk edildiğini ve bu çabanın video sanatçılarının çalışmalarında rastlandığını düşünür (2017, s.227-228). Bu noktada Lazzarato Vertov'u bir öncü olarak görür: "Sinemanın teknolojik düzenlenmesi aslında Vertov tarafından videonun bir öngörüsü gibi kullanılır" (Lazzarato, 2017, s.233). Videoyu sıklıkla zamanı kristalleştirme makinesi olarak tanımlayan Lazzarato için Vertov'un öncülüğündeki kinoki hareketi "zamanı kristalleştirme makinelerini düzenleme yönündeki tek girişimdir" (2017, s.236).

Sine-gözü video ile ilişkilendiren yalnızca Lazzarato değildir. "Kameranın sokağa çıkma gayretini, kişiselleşmesini, ana ve olaya bağlı kılınmasını, bakış açılarının çoğulluğunu beslemeye yönelik bir gayreti videoya ait bir çaba" (2015, s.19) olarak gören Ulus Baker de Vertov'u videonun ilk büyük ustası olarak tanımlar. Baker'e göre video teknik bir yenilik olarak televizyona hareket kazandırma amacıyla geliştirilmişti, ancak videoya ait bir çaba olarak nitelediği eğilim, Amerikan Bağımsız sinemacıların savaşı kaydetmek için geliştirilmiş el kameralarını günlük hayatın içine atarak sivilleştirilmesi ve İtalyan sinemacıların kamerayı sokağa çıkarma konusundaki cüretkarlığı ile ilişkiliydi. Video sanatı ise feminist performans sanatçılarının kişisel kameralar dolayımı ile kendi bedenlerine bakmaya başlaması ile doğdu: "Video onlar için sonunda 'görüyorum' demekti: kadın vücudunu, kendi vücudumu başka, kişisel bir bakışla 'görüyorum'" (2015, s.20). Bu kişisel bakış, kültür endüstrilerinin normatif alanının, feminist film teorisinin hep vurguladığı gözetleyici bakışın dışıdır. "Video'nun özünde demek ki 'kadın' yatıyor. Çünkü kendi vücudunu reklamcılığın ya da Hollywood sinematografik sisteminin resmettiği tarzdan farklı bir biçimde görmek, kavramak istiyor" (Baker, 2015, s.20).

Baker, benzer şekilde Vertov'un da görüyorum ediminin peşinde olduğunu belirtir. Her şeyden önce dijital imgenin henüz fikri dahi yokken en önemli filmlerini 1920 ve 1940'lı yıllarda yapmış olan bir yönetmenin işlerini video ile birlikte düşünmek, teknik araca içkin bakışın dışına çıkmaktır. Baker bu noktada teknolojik gelişimi öncelikli olarak düşünmek yerine onu ele alış biçimine odaklanarak kavramsal yaklaşımını geliştirir. Baker'e (2015, s.24) göre sinemanın konvansiyonlarında "gösteriyorum" edimi varken, video bir "görüyorum" edimi üretir. Burada gösteriyorum edimi ifadesi ile kastedilen, anlatı, mizansen, dekapaj ve montajla tasarlanıp kurgulanmış olan sinema imgesi ve onun propagandist yaklaşımı ile ilişkisidir. Bu konvansiyonlardan uzaklaşmak ise çağdaş sinemanın önce kamerayı sokağa çıkarması, ardından kişinin bedenini kişisel bir bakışla görmesi ile mümkün olmuştur. Sokak, sahnenin, mizansenin, dekorasyonun, oyuncu performansının, setin başka bir deyişle göstermek adına

tasarlanmış olanın dışıdır. Ulus Baker'e göre sinemanın ilk yıllarında kamerayı sokağa çıkarmak başlı başına bir sorun olmuştur. Vertov'un önemi de buradan ileri gelir. En önemli yapıımı Kameralı Adam'da (1929) bir gün boyunca Moskova sokaklarında bir görüyorum edimi üretir. Bu nedenle Vertov'un ünlü sine-gözü Baker için bir video gözdür.

Sinematografinin zaman-imge ve hareket-imegyi halihazırda üretmiş olması kuşkusuz videonun dijital imgesinin farklılaşan özellikleri olmadığı anlamına gelmez. Burada Walter Benjamin'in (2014) fotoğrafik imgenin çoğaltılabilir özelliğine vurgu yaptığı ünlü makalesini hatırlamakta yarar vardır. Elbette sonsuz çoğaltılabilirlik sinema için de geçerlidir, ancak video tarafından üretilen dijital imgenin, bağlı olduğu ağ içinde oluşmaktayken çoğalabilme olanağı vardır. Bu da yerküreyi sarmış olan internet ağının egemen imgesini video kılar. Bu durumun çoğul sonuçları olmuştur. Bu durum, bir taraftan Vertov'un projesine çok büyük benzerlikler içerirken, diğer taraftan Foucault'nun (2000) tarihsel analizinde bulguladığı meşhur panoptik aygıt ve türevlerinin işlerlik kazandığı koşulları üretir. Burası süreklilik halindeki bir biyoiktidar ve direniş pratiklerinin genişlemekte olan savaş alanıdır. Jean Luc Godard, videonun işçi sınıfının elinde bir mücadele aracına dönüşebileceğini düşünüyordu (2014, s.165). Diğer taraftan günümüzün birçok demokratik hükümetinin örneğin polis şiddetinin teşhirine karşı ya da olağanüstü hal uygulamaları gerekçesi ile video imgesinin üretimine sınırlama ve yasaklar getirdiğine tanık oluyoruz.

Robert Stam ve Ella Habiba Shohat (2000), bir araç olarak sinemanın gizemli bir şekilde başlangıcını hatırlattığını öne sürer. Stam ve Shohat pre-sinema ve post-sinemanın birbirine benzediği görüşündedir. Kurmaca öncesi atraksiyonlar döneminde sinema, gündelik olaylar, vodvil gösterileri, açılışlar, olimpiyatlar, spor müsabakaları gibi ilginç ve önemli olabilecek imgelerin gösterim mecrası olarak yaygınlaşmıştı. Sosyal medya mecralarında kısa videoların üretim ve dolaşımındaki yaygınlaşma göz önünde alındığında sinemanın ilk yıllarına asıl benzerliğin videonun bu kullanımında olduğunu görmek gerekir. Ancak kişisel video üretimini eğlence ve türevlerine indirgemenin hata olacağını kısa sürede gördük. Vietnam savaşının imgeleri televizyonda belirmiş, Körfez Savaşı ise canlı yayınlanmıştı. Rusya Ukrayna savaşı ise aralarında The New Yorker, France 24, Global Policy gibi önemli ajanslar tarafından birçok manşette Tiktok Savaşı olarak tanımlandı. Bu tür manşetlerin atılmasının sebebi örneğin bombalanan binalar ya da propagandist çekimler gibi imgelerin Tiktok gibi sosyal medya uygulamalarında paylaşılıp yoğun etkileşim alması oldu. Yalnızca savaşlar değil depremler, seller, kazalar, çevre felaketleri de bir süredir video dolaşımı ile anlık görünürlük kazanıyor. Lazzarato, Deleuze ve Guattari'nin kavramını ödünç alarak videonun imegyi yersizyurtsuzlaştırdığını<sup>1</sup> iddia ediyordu.

<sup>1</sup> yersizyurtsuzlaşma: (deterritorialisation) Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin ürettiği, bağlardan, bağlantılardan kopma biçiminde yorumlanabilecek kavram.

İlk yıllarında sinematograf, hem kayıt yapan kamerayı hem de aynı makinenin projektöre dönerek toplu gösterimin yapıldığı bütünsel bir süreci kapsayan bir adlandırmaydı. Videografi ise ekranı kişiselleştirip mobilize ederek her şeyden önce gösterimi yersizyurtsuzlaştırır. Tüm bu süreçlerin sonucunda ise video, yerküre düzeyinde, gerçek olduğu kadar sahte ve dezenformatif imgelerin de dahil olduğu, bir aşırı görünürlük hali oluşturur.

Video teorisi, şüphesiz video sanatını, ya da daha genel anlamda sanatın video ile kurduğu ilişkiyi içermelidir. Gördüğümüz gibi, bu ilişkiyi feminist kadın sanatçılar üzerinden kuran Ulus Baker, aynı zamanda sinemanın büyük ustalarının onun görüyorum edimi üretme kapasitesi nedeniyle videoyu beklediğini öne sürer (2015, s.24). Francis Ford Coppola (1991), küçük video kaydedicilerle normalde film yapamayan insanların bu imkana kavuşacağını düşünüyor, babasının küçük video kamerasıyla yeni Mozart olarak güzel bir film yapacak olan bir genç kızın hayalini kuruyordu. Böylelikle Coppola'ya göre filmler sözde profesyonellikten kurtulup gerçekten bir sanat formuna dönecekti. Tüm bunlardan şu sonucu çıkarabiliriz: auteur videoya daha yakındır çünkü video kişisel olana daha yakındır. Bunların yanında Passolini'nin şiir sineması üzerine fikirleri de bu bağlama taşınabilir. Çünkü Passolini (1976) kameranın öznel ve nesnel arasındaki bölgeyi genişletmesini şiirsel bir forma yaklaşma olarak düşünüyordu. Passolini'nin görüşlerini yorumlayan Deleuze (2014) bu durumu kameranın varlığını hissettiren özel bir sinema olarak tanımlar. Video ise kameranın öznel ve nesnel algısal konumlarının arasına, Passolini'nin (1976) "serbest dolaylı öznel" adını verdiği aralığa ontolojik olarak çok daha uygundur. Bu da görüntü estetiği içinde video imgesini şiirsel forma daha yakın kılar.

## SONUÇ

Oluşu gereği teknoloji ile iç içe olan video aygıtı, onun ürettiği imge ve bu imgenin dolaşımı üzerine teoriler ancak teknolojiye yönelik eleştirel yaklaşımdan yararlandığı ölçüde kapsam ve derinlik kazanabilir. Bunun temel sebebi eleştirel yaklaşımın hem teknolojinin hem de bizzat bilimsel bilginin yansız bir doğasının olamayacağı, teknolojinin ve bilimin karmaşık bir egemenlik ilişkileri içinden üretildiğini vurguluyor olmasıdır. Siyasal rasyonaliteden kopuk bir teknolojik-bilimsel rasyonalite yoktur. Egemen ideoloji teknolojinin tarafsızlığı mitini söylemsel dolaşıma sokar. Bu mit kapitalist sermayenin ve onun egemen rasyonalitesinin her bir etkinliğini bir yenilik olarak pazarlayarak, doğrusal bir ilerleme sürecinin kaçınılmaz sonuçları olarak gösteren güç ilişkilerine hizmet eder. Bu bağlamda video teknolojileri de gözetleyici pratikler üzerinden denetim toplumları inşasının bir aparatı, kültür endüstrisinin yeni mecrası, politik muhalefet ile aktivist hareketlerin elinde bir direniş aracı, çağdaş sanatçıların elinde bir plastik malzeme olarak çok yönlü bir süreç içinde yaygınlaşmaktadır.

Video imgesini zaman ile ilişkilendirmek, videoyu zamansal bir sanat olarak tanımlamak şüphesiz hatalı bir fikir değildir. Bilakis önce dolaysız hareketi ardından dolaysız zamanı üretebilmesi bir plastik sanat olarak sinemanın son derece önemli iki ayırt edici niteliği olmuştur. Video da bu nitelikleri devralmış, ardından imgeyi kültür endüstrisinin boyunduruğundan kurtararak bağımsız sanatçının ve muhalif aktivistin bir aracı olmasının önünü açmıştır. Video imgesinin bağlantılarını teknolojiden önce estetikte gören Deleuze “elektronik imgeler başka bir sanat istencine, ya da zaman-imgenin henüz bilinmeyen yönlerine dayanacaktır” (2000, s.266) der. İmgenin teknolojik olarak üretimine odaklanıp tekil kareler ve elektronik titreşimler gibi farklar öne sürerek oluşumsal öge olarak zamanı sinema imgesinden ayırt etmek, sinemanın da dolaysız bir zaman-imgeyi montaj sinemasından uzaklaşıp saf optik ve sessel durumlar ile ürettiğini görememek demektir. Sinematografide ve videografide araç tarafından sağlanan bir olanak olan zaman-imge, formel bir yaklaşımla, başka bir deyişle estetik-politik bir tercihle dolaysız ya da dolaylı kılınabilir. Bu nedenle videografiyi sinematografiden ayrılan özellikleri üzerinden tanımlayacaksa sadece araca içkin özellikler hem eksik bir perspektife neden olur hem de bizi yanılgıya götürebilir. Tam da bu noktada Baker’in vurguladığı gibi “görüyorum” ve “gösteryorum” edimleri arasındaki farktan hareket etmek yararlıdır. Videografik imge, özellikle sıkı ekonomi-politik belirleyenlerin içinde anlatsal uzlaşılarla kurgulanıp tasarlanmış bir aksiyon, mizansen ve montaj ürünü olmaktan kurtulma olanağı bulduğu ölçüde sinema imgesinden ayrılarak özgün boyutlarını inşa edebilir. Henüz dijital imgenin icat edilmediği bir dönemde Vertov’u bir videograf olarak tanımlamak bu nedenle isabetlidir. Ayrıca dünyanın çeşitli bölgelerinden insanların çekimlerinin bir kolajı ile bir günün imgelerinden oluşmuş olan *Life In A Day* (Kevin Macdonald, 2010) ve *Life In A Day* (Kevin Macdonald, 2020) adlı işlerin, Moskova’da bir günün imgelerinden oluşmuş olan *Kameralı Adam* (1929) ile derin benzerliği buradan gelir. Bunun yanında Lazzarato’nun savının aksine Vertov’un kinokları hiçbir zaman tek girişim olmamıştır. Örneğin Walter Ruttmann’ın *Berlin - Symphony of a Metropolis*’i (1927), Andy Warhol’un işleri, Jean Rouch ve Edgar Morin’in etnografik filmi *Bir Yazın Güncesi* (1961), Chris Marker’ın ünlü deneme-film *Sans Soleil* (1983) ya da *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1982) ile başlayan üçleme de videografinin önemli yapıtları arasında değerlendirilmelidir<sup>2</sup>.

Andre Astruc’un ünlü “Yeni Avangard’ın Doğuşu, Kamera Kalem” adlı makalesi de bu bağlamda yeniden hatırlanmalıdır. 1948’de kaleme aldığı makalesinde Astruc, panayır eğlencesinden doğup, bu kökeninden kurtulamamış olan kamerayı koşulsuz biçimde yönetmene teslim ederek yeniden tanımlar: Sanatçının ne kadar soyut olursa olsun düşüncelerini, ya da bir deneme ve roman yazarı gibi takıntılarını aktarabileceği bir biçim. Bu nedenle Astruc, kamera-ka-

2 Üçlemenin diğer filmleri Powaqqatsi (1988) ve Naqoqqatsi (2002) dir.

lem metaforunun kesin bir anlamı olduğunu düşünür: “Bununla, sinemanın görsel olanın tiranlığından, kendi başına görüntüden, anlatının anlık ve somut taleplerinden yavaş yavaş kurtulacağını, yazılı dil kadar esnek ve incelikli bir yazma aracı haline geleceğini kastediyorum” (1943, s.19). Burada Astruc’un yazıdan kastının kameranın üreteceği biçimden doğacak olan tamamen imgesel bir semantik olduğunu önemle vurgulamak gerekir. Bu nedenle kamera-kalem önerisi tam olarak videoyu tanımlar: sanatçının düşüncelerini, takıntılarını aktardığı bir biçimin aracı olarak video-kalem.



## KAYNAKÇA

- Astruc, A. (1948). The birth of a new avant-garde: La caméra-stylo. The new wave, (144), 17-23.
- Baker, U. (2015). Beyin Ekran (3.Baskı). Birikim.
- Beniger, R. J. (1986). The Control Revolution (1.Baskı). Harvard University Press.
- Beniger, R. J. (2011). Kontrol Devrimi, D. Crowley, (Ed.), İletişim Tarihi ve Teknoloji-Kültür-Toplum, (1.Baskı, 442- 456). Siyasal Kitabevi.
- Benjamin, W. (2014). Pasajlar (11.Baskı). (A. Cemal, Çev.).Yapı Kredi Yayınları.
- Deleuze, G. (2000). Cinema 2 – The Time Image (5.Baskı). (H. Tomlinson, R. Galeta, Çev.). Athlone.
- Deleuze, G. (2014). Sinema 1 – Hareket-İmge (1.Baskı). (S. Özdemir, Çev. ). Norgunk.
- Deleuze, G. (2021). Sinema 2 – Zaman-İmge (1.Baskı). (B. Yalım, E. Koyuncu, Çev.). İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G. & Foucault, M. (2002). Entelektüeller ve güç. C. Akaş, (Ed.), Kavramlar ve bağlamlar arasında (1.Baskı, 112- 122). YKY.
- Godard, J. (2014). Godard Godard'ı Anlatıyor (3.Baskı). (A. Derman, Çev.).Metis.
- Jameson, F. (2022). Postmodernizm ya da geç kapitalizmin kültürel mantığı (1.Baskı). (C. Gönenç, Çev.). Alfa.
- Karakaya, A. (2023). Bir bilme biçimi olarak tekniğin eleştirisi: teknolojik determinist kuramlar bağlamında iletişim teknolojilerinin bugününü okumak (81 | 995). [Doktora tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Ana Bilim Dalı]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Ulusal Tez Merkezi.
- Lazzarato, M, (2016). Videofelsefe (1.Baskı). (Ş. Ç. Solmaz, Çev). Otonom Yayıncılık.
- Nas, D. (2017). Video theory. Journal of Film and Video, (69), 56-58
- Passolini, P.P. (1976). The Cinema of Poetry, B. Nichols (Ed.), Movies and Methods, (1.Baskı, 542-558). University of California Press.
- Stam, R. & Shohat, E. H. (2000). Film Theory and Spectatorship in the Age of the 'Posts', C. Gledhill ve L. Williams (Ed.), Reinventing Film Studies. (1.Baskı, 381-401). Arnold.
- Tarkovski, A. (2008). Mühürlenmiş zaman (3.Baskı). (F. Ant, Çev.). Agora.

- Timisi, N. (2003). Yeni iletişim teknolojileri ve demokrasi (1.Baskı). Dost .
- Treske, A. (2015). Video theory: online video aesthetics or the afterlife of video (1.Baskı). Transcript Media Studies
- Uslu, A. (2020). Videofelsefe manifestosu. SineFilozofi, 5(9), 414-434.
- Williams, R. (1989). İkibin'e doğru (1.Baskı). (E. Tarım, Çev.). Ayrıntı.
- Williams, R. (2003). Televizyon, teknoloji ve kültürel biçim (1.Baskı). (A. U. Türkbağ, Çev.). Dost.
- Yetişkin, E. B. (2017). Bir armağan sanatı olarak video: ulus baker'in notlarıyla video sanatı. N. Ç. Bikiç ve F. Özgür (Ed.), Kısa Film, Belgesel, Video Sanatı (1.Baskı, 197-222). Doruk Yayınları.
- Yılmaz, B. (2014). Postmodernizm bağlamında Fredric Jameson'da geç kapitalizmin kültürel mantığı ve video kuramı. Sanat ve Tasarım Dergisi , (14), 131-144.
- Zaloom, G. (Yapımcı), & Mayfield, L. (Yapımcı), Bahr, F. (Yönetmen), & Hickenlooper, G. (Yönetmen). (1991). Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse [Film]. Zaloom Mayfield Productions.