

Video Sanatında Zaman ve Mekân Kullanımı Üzerine

Lale Yılmaz¹

ÖZ

Sanatta zaman ve mekân algısının kullanımı erken dönem sanat eserlerinden başlayarak izlenebilir. Resim sanatında öyküleyici konularda üretilen sanat yapıtlarında zaman etkeni önemli yer tutmaktadır. Bu öyküleyici sanat yapıtlarında olaylar birbiri ardına aynı düzlemde resmedilmektedir. 20. yüzyıla gelindiğinde ise 1960'lı yıllardan sonra sanat alanında yaygın biçimde kullanılmaya başlayan video sanatı zaman ve mekân dönüştürebilme özelliği ile diğer sanat üretim biçimlerinden ayrı bir yere sahiptir. Hareketli görüntünün güncel sanat alanında kullanılması teknolojinin getirdiği yeni olanaklar ile birlikte gerçekleşmiştir. Sanatçıya yeni anlatım olanakları açan video sanatı, sanat izleyicisinin algısını yönlendirebilme olanağına da sahip olmuştur. İstanbul Bienallerinden seçilen örnekler doğrultusunda video sanatının zaman ve mekân üzerine gerçekleştirdiği sanatsal etki açığa çıkarılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Video Sanatı, Bienal, Zaman, Mekân.

On the Use of Time and Space in Video Art

ABSTRACT

The perception of time and space can be traced in art starting from the use of early periods of visual art. The time factor in painting occupies a very important place in works of narrative art productions. The narrative art events were painted on the same plane one after the other. In 20th century, after the 1960s, video art started to be widely used in the field of art. These productions differ from other art formats with the ability to transform time and space. The technology of the moving image to be used in the field of contemporary art brought new possibilities. The video art which creates new ways of expression for the artist, has also caught the possibility of directing the perception of the art audience. In accordance with the Istanbul biennial, selected examples of the artistic impact of video art performed over time and space are examined in this article.

Keywords: Video Art, Biennale, Time, Space.

¹Dr. Öğr. Üyesi, Mersin Üniversitesi, Turizm Fakültesi, laleyil@gmail.com



Resim 1. Müneccim Krallar ve Herodes, Mozaik, 14. yüzyıl, Kariye Müzesi.

GİRİŞ

Sanatın, Hıristiyanlığın açıklayıcı görevine getirilmesiyle birlikte dinsel yapılarda yer alan fresk, mozaik ikonalarında, elyazmalarında yer alan minyatürlerde, öyküleyici anlatım kaygısına bağlı olarak kutsal kitaplardan alınan olaylar betimlenmeye başlandı. Bu durum beraberinde, yapıtlarda yansıtılması ve izleyici tarafından kurgulanması zorunlu bir zaman ögesini getirdi. Belirgin örneklerini kiliselerin resimsel betimlemelerindeki çeşitli sahnelerde bulabildiğimiz (Resim 1), sınırlandırılmış bir yüzey üzerinde aynı olayın 'öncesi ve sonrası' temalarıyla kurgulanarak sunulması, zaman kavramının anlatımsal yani, öyküleyici ve aynı zamanda öğretici kaygılarla plastik sanatlarda yer aldığını gösterir. Bir olayın geçmiş ve gelecek durumu bir arada betimlenmektedir. Bu durum izleyicinin algısında eşzamanlılık yaratmaktadır. Video sanatının teknik anlamda gerçekleştirdiği olgunun ilk örnekleri, tarihte öyküleyici resimsel betimlemelerde bulunabilir.

Massaccio'nun Floransa'da Santa Maria della Carmine Brancacci şapelinde bulunan "Vergi Parası" konulu freski (Resim 2), zaman akışını belirtilen özelliklerde vermesi açısından ele alınabilecek diğer bir örnektir. Burada, zaman kavramı olayın gelişim çizgisine bireşim olarak katılır. Durağan üç sahnenin bir panoda betimlenmiş olması izleyicinin bilinen olayı

aynı anda belleğinde tüm aşamalarıyla canlandırmasını sağlayarak, oluşum, süreklilik ve sonuçlanma örgüsünü kapsayan zaman kavramını geliştirmesine neden olur.

Zamanın öyküleyici (narrative) resimlemelerle betim içinde anlamlandırılması yönünde bir eser, 11. yüzyıla ait "Bayeux Halısı"dır (Resim 3). İngiltere'nin Normanlar tarafından fethini anlatan yapıtta olaylar, bordürlerin içerisinde bir film şeridi biçiminde ilerler. Zamanın, yine izleyenin algısında soyut olarak belirmesine izin verilir.

Öyküleyici resimlerin geç dönem Batı resmindeki örnekleri 18. yüzyılda William Hogarth'ın eserlerinde görülür. Bu İngiliz ressamın yapıtları, birden fazla tablodan oluşan dizilerdir ve toplumsal yergi içeren birer öyküyü anlatır. Sanatçının yapıtları, dizi halinde bütünsel açıdan ele alındığında 'an'lardan oluşan bir süreci tamamlayıcı bir nitelik taşır. Toepffer'in tanımı şöyledir: "Öyküler, iki türlü yazılabilir. Bölümler, tümceler ve sözcüklerle yazılana edebiyat denir; ya da resimler dizisi olarak kaleme alınabilir ki, biz bunu resimli öykü diye adlandırıyoruz." Toepffer, Hogarth'ın "Marriage a la Mode" adlı kısa dizisinin (Resim 4) iki kalın roman kadar değerli olduğunu belirttiikten sonra, resimli öyküyü, yazılı anlatımdan daha etkili gördüğü bir konuma yerleştirir (Gombrich, 1992: 326).



Resim 2. Massaccio, Vergi Parası, 1427, Santa Maria della Carmine Brancacci.

Resimli öykü, yazılı veya sözel anlatım ile benzeş olayların akışına bağlı zaman kavramını kullanır. Teknolojik olanakların gelişmesiyle 'an'ın durağanlaştırıldığı fotoğrafın ardından 'anlar'ın kayıt edildiği film tekniği, Toepffer'in incelediği 'resimli öyküyü' geliştirdi.

Geleneksel öyküleyici betimlemeler türünde ardışık gelen sahnelerin kullanıldığı yapıtlar, izleyicinin bilişsel olarak tamamlama/bütünleştirme yeteneğini öngördüğünden görsel okumayı gerektirir. Bu durum, zaman dizinsel süre kavrayışına bağlı zaman tasarımı ile sonuçlanır.

Batı sanatının önemli akımlarından biri olan Fütürizmin resimsel betimleme mantığında ise süreklilik kurgusu, bir tek olayın hareketinin tuval üzerinde betimlenebilme kaygısı yönünde ele alınır. Giacomo Balla'nın "Tasmalı Köpeğin Dinamizmi" (Resim 5) adlı yapıtı, devinimi, hızı, dolayısıyla zaman kavramını görselleştirmeye çalışan bu anlayışa ilişkin önemli bir örnektir. Ancak, yine de durağan resimsel yüzeyde oluşturulmaya çalışılan çizgisel hareket, izleyicinin kavrayışı ile var olur.

Film teknolojisinde hareket, kayıt tekniğinin kullanılmasıyla birlikte, filmin her gösterilişinde üretilen yeni bir şey (Armes, 1995: 17-32) olduğundan, kaynağını sözlü anlatımdan alan süreklilik anıştırması yoluyla, şimdiki zamanda geçmiş zamanın aktarımıyla sağladığı yeni bir zaman boyutunu yaratır. Öyküleyici anlatımın desteklediği bu yeni zaman boyutu, aracın (video ekranının) kendi varlığını ortaya koyarken, geçici / çizgisel zaman boyutunu yok etmesi / iptal etmesi veya belirlenmiş bir süre boyunca ortadan kaldırmasıyla oluşur.

Film tekniğinden önce, fotoğraf tekniği yakalanmış 'an'ları kayıt ediyordu. Hareketli görüntülerin kayıt edilmeye başlanmasıyla fotoğrafın durağan zaman gerçekliğine karşın akıcı zamanın gerçekliğine geçilmiştir. Fotoğrafta yer alan zaman daima geçmişe işaret



Resim 3. Bayeux Halısı, dokuma, 11. yüzyıl, Musée de la Tapisserie, Bayeux, Fransa

ederken film, gösterimi açısından sunulduğu anda olma önermesine dayanır. Böylelikle, gerçek/şimdiki zamanda göz önüne getirilen geçmiş zamanın görüntüleri sunuldukları zamana eklenir. Bu durum, görüntüsel içeriğin ait olması gereken hazırlanmış bir zaman boyutunun varlığını zorunlu kılar.

Berger, fotoğraf makinesiyle anlık görüntülerin birbirinden ayrılması sonucu, imgelerin zamana bağlı olmadıkları düşüncesinin ortadan kalktığını, başka bir deyişle makinenin geçen zaman kavramında (yağlıboya resim dışında) görünen şeylerin algılanışından ayrılamayacağını gösterdiğini belirtir (Berger, 1995: 18; Germaner, 1997: 53).

Bu çalışmanın amacı, söz edilen geleneksel sanat yapıtlarının ardından video sanatında gerçekleştirilen zaman ve mekân kullanımının sanat algısına getirdiği yeni anlam ve anlatım özelliklerini göstermektir. Video sanatının ikinci dönem örnekleri sayılabilecek ve İstanbul Bienalleri'nde sergilendiğinden İstanbul izleyicisi için yeni sanatsal algıları sunan yapıtlar seçilmiştir. Bu yapıtlar, video tekniğinde sanatsal anlatımın zaman-mekân boyutuyla, diğer bir deyişle farklı uzamlar yaratma yetileriyle diğer video yapıtları arasından seçilmiştir.



Resim 4. W. Hogarth, Marriage a la Mode: II, tuval üzerine yağlıboya, 69.9x90.8 cm, 1743, National Gallery, Londra

Video Sanatında Zaman

Zaman, insan algısında ardışık, çizgisel veya birbiri ardına gelişen nitelikler taşır. Zaman, ileriye dönük yaşanır ve insan doğasında geçmişle bağı, bellek yoluyla gerçekleşir. Zaman algısı sanatın farklı alanlarında farklı anlatımlar bulabilmiştir. Yazınsal anlamda birbirini izleyen tümceler olay örgüsünü ve öyküleyici anlatımı oluşturur ki bu durum hâlihazırda yaşanan zamana en yakın betimlemeye işaret eder. Şiirsel betimleme metaforlar üzerinden oluşturulduğu için aşkın gerçekliği ve zamanın saydamlığı niteliğine sahiptir. Resimsel betimlemede ise açıklandığı üzere öyküleyici görsellik egemendir.

Videonun kayıt edebilme özelliği ve kayıtlarının saklanılabilmesi ile görüntülerin istenilen herhangi bir zamanda izlenebilmesi, video sanatına biçimsel açıdan görsel sanatların zaman dışılığına sahip olmasına veya zamana yayılma niteliğine yeni bir yorum katar. Geleneksel sanat yapıtlarında geçerli olan anlık bütünsel kavrayıştan çok, art arda gelen görüntülerden oluşan zaman dilimine ait bütünselleştirilmeyi / tamamlanmayı bekleyen ardışık bölümler söz konusudur. Video sanatında zamanın kayıt edilebilme yoluyla ön plana geçişi, yapıtta genelleştirilmiş ve kalıcılaştırılmış bir bellek oluşturulmasına işaret

eder. Hareketli görüntünün önceki zamana ait olana ilişkin eşit sunumuyla bir tür zaman denetiminin ele geçirilmesi sonucu, video sanatına özgü yeni anlatım olanakları sağlanır. Görüntülerin arşivlenmesi ve yinelenmesi, sanatsal ortama taşındığında sanat yapıtında zaman sorununu gözle görülür bir biçimde açığa çıkarır. Teknolojik ortamdaki dönüştürülen zaman içinde tekrarlanabilen sınırlandırılmış süre çerçevesi, sanat yapıtı için yeni bir algılama mantığını da beraberinde getirir. Video sanatının ortaya çıkışını ve gelişimini sağlayan ilk örnekleri sunan sanatçılar arasında Vito Acconci, Bruce Naumann, Nam June Paik, Bill Viola gibi isimler sayılabilir.

Sanat alanında videonun kullanım koşullarını hazırlayan 20. yüzyıl sanat eğilimleri arasında yer alan Process Art (süreç sanatı), yapım süreci ve yapıtın oluşumu sırasında geçen evreleri göstermeye yönelik çalışmalar için geliştirilmiştir. Zamanın akıcılığını duyarlı kılmak, çoğu kez bir dönüşümü ve bir süreci görselleştirmeyi akla getirmektedir (Germaner, 1997: 53). Artık sanat yapıtında somutlaştırılmış, gereç olarak kullanılan zaman unsurundan söz edilebilir. Zaman kavramının yapıtın içeriği açısından ele alındığı diğer bir yönelim ise,



Resim 5. G. Balla, Tasmalı Köpeğin Dinamizmi, tuval üzerine yağlıboya, 1912, Albright-Knox Art Gallery, 95.57x115.57 cm

Happening'lerdir. En önemli temsilcilerinden Kaprow'a göre, gerçek zaman, daima bir şeyler yapmakla ilgi kurulandır. Bir tür olaylar dizisidir; bu nedenle nesnelere ve mekânlara bağlıdır. Sanat ve yaşam arasındaki çizgi ise akışkan, belki de belirsiz tutulmalıdır (Kaprow, 1995: 703-709; Germaner, 1997: 23). Bu eğilimler, sanatın yaşamla bütünleştirilmesiyle kavramsal açıdan naturalist bir geri dönüşü bildirir. Happening, Kaprow'un görüşlerinin ışığında, mekânda taşınamaz ve zamanda yeniden üretilemez niteliği taşır (Germaner, 1997: 23). Böylelikle sanat yapıtı kalıcılığına karşı koyarken, zamanın sürekliliğini ve geçiciliğini ön plana çıkarır.

Video sanatında görüntü kaydı, arşivleme ve yeniden gösterim aşamalarıyla ortaya çıkan ve biçimlendirilebilme olanağına sahip olan zaman kavramı, performans sanatında kullanımı için uygun niteliktedir. Performansların videoda kayıt edilmesi, etkinliklerin anı/bellek oluşturularak belge-yapıtların ortaya çıkarılmasını sağlar. Soo-ja Kim'in 5. Uluslararası İstanbul Bienali'nde sergilenen yapıtı "Dikişi Yürümeye Dönüştürmek", sanatçının bir vadiye yayılmış yatak örtülerini topladığı performansının kaydıdır (Resim 6). Bu video yapıtı, bir performansın arşivlenmesi dışında sergilenmesi sırasında, yukarıda belirtilen zamansal bir taşınma (geçmiş bir yaşantıyı şimdiki zamanda oluyormuşçasına aktarma) sonucunu getirir.

Gidal, video kayıtlarının gösterimi ve izlenmesi durumunu şöyle açıklar: "Orada makine ile birlikte oturuyorsunuz ve makineden ne çok ne de az, siz de sürecin bir parçasısınız. Çünkü işleme tarzı gerekli olsa da, bir etki yaratmaz. Bu olgu, resim sanatından oldukça farklıdır" (Armes, 1995; 44-63). Hareketli ardışık görüntülerin desteklediği video yapıtı, teknik özellikleri doğrultusunda izleyiciden gelenekselden farklı bir algısal katılımı gereksinir. Video bandının önceden belirlenmiş kayıt süresiyle oluşturulmuş varlığına yönelen bir ilgi durumu söz konusudur. Ancak, bu ilgi diğer görsel sanatlara göre daha yoğunlaştırılmış olsa da



Resim 6. Soo-ja Kim, Dikişi Yürümeye Dönüştürmek (5. Uluslararası İstanbul Bienali Katalogu, 1995)

video bandının kapasitesine sıkıştırılması, görüntülerin sürekliliğine karşıt durağan bir yapıt ortaya koyarken, yapıtın izlenmesine ilişkin belirgin bir zamansal denetimi zorunlu kılar.

Gerçek anlamda bir eşzamanlılığın sanatsal ortama taşındığı elektronik görüntü yerleştirmesi örneği olan Denis Pordruel'in "Oda/Gar Holü"nde (Resim 7) Arniens metrosundan sabit bir kamera ile çekilen sürekli ve gerçek zamanlı canlı görüntüler, İstanbul'daki bir sanat galerisine (Dulcinea Sanat Galerisi) internet yoluyla yansıtılır. Yayın mekânı ile alıcı mekân arasında bağlantı kurulan eşzamanlık, görüntülerin o anda gerçekleşmesiyle birlikte sanat yapıtında gerçekliğin aktarımını sorgular.

Zaman konusuna sanat yapıtının içeriği ve sanatçının eğilimleri açısından bakıldığında Krauss'un belirttiği üzere, metin istersabitlenmiş bir sahne düzenlemesi, bir yazılı senaryo, bir müzikal partiyon, doğaçlama notlardan oluşmuş bir taslak olsun, tüm sanatçılar, böyle bir metni oynarlar ve yorumlarlar. O ilişkinin gerçeği sayesinde oyun kendi kendini verilen andakinden önce var olan bir şeyin gerçeğine bağlar. Bu özel metin ve verilen bir türün tüm metinleri tarafından kurulmuş olan tarih arasında genel tarihsel bir ilişkiye neden olur. Şimdiki zamanla kurulan hareketin serbestliği,



Resim 7. Denis Pondruel, *Oda/Gar Holü*
(*Dulcinea Sanat Galerisi*, 29.04-01.07.2000)

bu geniş tarih için anlamın kaynağıdır (Krauss:1995, 119-129).

Video sanatı bağlamında canlandırma, tarihsel süreç içinde varlığını daima şimdiki zamanda gösterirken kayıt tekniği olanağıyla bir anlamda gelecekte var olacak şimdiki zamana işaret eder. Video yapıtında metinsellik bağlantısı ise, sanatçıların sinema anlatımını yeğlediklerinde kurulur.

Francesco Vezzoli'nin 6. Uluslararası İstanbul Bienali'nde sergilenen "Nakışlı Üçleme" adlı video yapıtı (Resim 8), kurgulanmış, sinemasal bir anlatan ile ortaya çıkar. Rush'ın bu konuda dikkat çektiği konu, yerleştirmede kullanılan artırılmış ekran veya artırılmış-nesne kavramına karşı çıkıştır. Aslında yerleştirme olarak adlandırılan video alanlarının kullanıldığı duvar boyu boyutundaki yapımların kullanımı aracılığıyla büyük boyutlu sinema perdesinin izleyici deneyimi ile benzerlik kurmaya çalışan sanatçıların, video yapımının sinemayla yakın bağlantılarına ulaşmalarıdır (Rush, 1999: 164). Vezzoli, adı geçen yapıtında, "bir imza avcısı kararlılığıyla yıldızların peşinden koşuyor ancak, onlardan imza yerine bir gösteri yapmalarını istiyor, ama yalnızca kendisi için bir gösteri. İşlerinin her birinde ünlü, fakat artık demode olmuş bir diva, oyunculuk yapar ve sanatçının üçüncü gözü olarak ideal seyirci konumunda olup bitenleri izleyen tanınmış bir yönetmen, kendi bireysel tarzına uygun olarak sahneyi

filme aktarır. Vezzoli'nin kendisi, - sessiz ve esrarlı varlığıyla- bu görüntülerin bir yerinde hep ortaya çıkıyor, böylece bunların tek bir uzun anlatımın epizotları olduğunu vurguluyor: bunlarda başrolde olan apaçık ki sanatçının kendisi, düşleri, anıları, saplantıları..." (Perella, 1999: 226). Perella'nın bu yorumuna, video sanatçısı sinemasal anlatımları kullandığında bile, sinemanın toplumun her kesiminde geçerli, genel geçer anlaşılabilirlik ilgisi kurması gereklidir. Bu yoruma başına buyruk kişiselleştirmelerle hareket ederek bireysel biçimini yaratma kaygısında olduğu eklenebilir.



Resim 8. F. Vezzoli, *Nakışlı Üçleme* (6. Uluslararası İstanbul Bienali Katalogu, 1999)

P. Rist'in 6. Uluslararası İstanbul Bienali'nde sergilenen video yapıtı "Seninle Tamamen Hemfikirim" (Resim 9), aynı anlamda ele alınabilecek bir örnektir. Düşsel anlatımların zaman-dışılığı desteklemesi ve böylelikle süreyle sınırlandırılmış zamanın dönüştürülmesi gerçekleştirilmiştir. Düş ve gerçeğin aynı görüntü içinde verilmesi, soyut ve somut arasında eşzamanlılığa dayalı bir tasarıya işaret eder.

Video sanatı, 'geçmiş' ve 'şimdiki' zaman kiplerinin kesinleştirilmiş yerlerini değiştirerek/sorgulayarak, zamanın tümel kavram oluşuyla ilgilenir. Bununla beraber, bant kaydının saklanabilir oluşu ile belirsiz bir gelecek zamanı da varlığına katar. Bu durum, Bergson düşünündeki geçmiş ve şimdinin birbirlerinin zamandaşı oluşuyla birinin diğerini öncelemesi önermesine benzer (Bozkurt, 1995: 191).

Zaman kavramının yorumlandığı video yapıtlarından C. Floyer'in 4. Uluslararası İstanbul Bienali'nde sergilenen "Bitmemiş" adlı yapıtı (Resim 10), zamanın sürekliliği ve döngüsel oluşumları üzerine geliştirilmiştir. Floyer'in başparmakların çevrilmesini gösteren videosu, film süresinin doğrudan yansması olarak görülür ve film sürekli bir halka gibi sonsuza dek sürer. Sanat işi ise, bir yandan parmaklarını



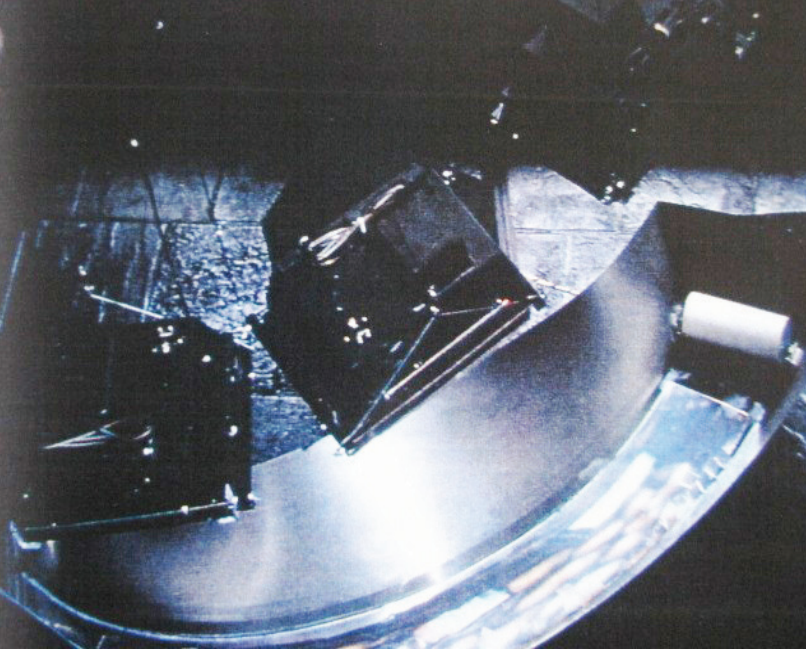
Resim 9. P. Rist, *Seninle Tamamen Hemfikirim* (6. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, 1999)

çevirerek geçmişin olmasını / geçmişin tekrarını bekler (4. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, 1995: 128). Bu yapıtta, döngüsellik hareketi, bilinen tüm zaman kiplerini yapısında toplayarak belirsizleştirir. Döngüsellüğün yol açtığı bu durum, var olan zamanla birlikte mekânın da bir tür geçicileştirmesine neden olur. Sanat yapıtının alışılmış durağanlığına gönderme yapacak biçimde belirli görüntü tekrarlanır.



Resim 10. C. Floyer, *Bitmemiş* (4. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, 1995)

Shigeko Kubota'nın 4. Uluslararası İstanbul Bienali'nde sergilenen video yerleşmesi "Niagara Çağlayanı" (Resim 11), sanatçının kendi açıklamasıyla şu amacı taşımaktadır: "Suyun doğadaki rolü, yaşamımızdaki videonun işleviyle karşılaştırılabilir. Bir ırmak, videodaki fiziksel/geçici özellikleri ve bilgi taşıyıcı, yansıtıcı ayna nitelikleriyle kopya edilir. Endüstri öncesi dönemlerde ırmaklar, birbirinden uzaktaki toplulukları birbirine bağlardı; bilgiyi, başka her türlü araçtan daha çabuk yayardı. Bugün, mesajlarımızı elektronik sinyaller hızlandırıyor ve bizi küresel olarak uzaya bağlıyor. Yüklü elektronik alıcı ekranlarımızda su damlaları gibi yüzyüyor, geçmiş bir zamandan (yıllara da birkaç saniye öncesinden) ve uzaydan taşıdığı bilgiyle yüklü... ırmağın yukarisından." (4. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, 1995; 184). Shigeko



Resim 11. S. Kubota, Niagara Çağlayanı, (4.Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, 1995)

Kubota, videonun sanatsal kullanımında zamanın geçiciliği ve anlık aktarımlarının akışını teknolojik ortam ve doğal ortam arasında bir bağ, bir benzerlik kurarak sorgulamıştır.

Sanal zaman ise video sanatı yoluyla yanılısamalı bir biçimde sanat ortamına taşınır. Zamansal ayrımların kesin sayılamayacağı sanat yapıtına özgü süregelen sanal zaman sergilenir. Rush'ın açıkladığı gibi, gerçek zamanda kaydedilmiş yapıtlardan oluşan video sanatı, zaman temelli bir araç olarak, zaman deneyiminin çok yönlü denetimini olanaklı kılar (Rush, 1999: 124).

Video sanatçılarının yönetiminde, diğer sanatsal anlatım öğeleriyle birlikte, video kayıt süresi ve hareketli görüntü yoluyla edinilerek sanat yapıtının içeriğine katılan zaman öğesinin kullanımı bağlamında, sıklıkla bellek kavramına yönelik temasal kaygılar, videonun dönüm noktası sayılabilecek, kendinden ve anında oluş kavramlarını oluşturur (Rush, 1999: 81-83).

Video sanatında, verilen örnekler doğrultusunda genel bir sonuca varılmaya çalışıldığında, resim sanatından farklı olarak, video bandının süresine bağlı olarak beliren zorunlu izleme denetiminin, izleyenin var olduğu veya var olduğunu sandığı zamanı kendi olanakları sınırında geçici bir süre askıya alması temel ilke olarak belirir. Böylelikle, gösterim süresince

kendine ait zaman kavramının görüntüsel etkisiyle izleyiciye benimsetilmesi amaçlanır. Bir başka deyişle, video işinin içsel zamanı, süre çerçevesinde (hareketin büyük ölçüde etkisiyle) dışsallaştırılır ve/ancak izleyici tarafından içselleştirilir. Yapıtların süreyle sınırlandırılmış olması, sanat yapıtını başlangıcı ve sonu olan bir süreç durumuna getirmiştir. Video sanatında temel bir nitelik olarak yer alan zamanın dönüştürülmesi, izleyici üzerinde güçlü bir etki taşır. Bu etki, görüntünün kapsadığı hareket, ses, renk gibi fiziksel uyarımlarla sağlanan bir yanılısamayı oluşturur.

Video Sanatında Mekân

Görsel sanatların tümü, mekân içinde bir konumlandırma düzeneğini içerir. Görme deneyimi, eşzamanlı olarak nesneye ve onun bulunduğu yere ilişkin bir varsayımı öne sürer (Gombrich, 1992: 291). Nesne olarak sanat yapıtının bulunduğu mekân ile birlikte algılanmasının yanı sıra, bulunulan mekânın sanatsal dönüştürme (transformasyon) etkinliğine katılması da söz konusu olabilir.

Resimsel betimlemede, çerçeve sınırları içinde, ışık, renk, perspektif gibi teknik çözümlerle içsel mekânın oluşturulmaya çalışıldığı gözlenir. Batılı resim sanatı anlamında, Naturalist biçimde mekân betimleme konusunun, seçilen bir bakış noktasına göre düzlemler halinde düzenlendiği



Resim 12. P. Bruegel, Karda Avcılar, panel üzerine yağlıboya, 1565, Kunsthistorisches Museen, Viyana

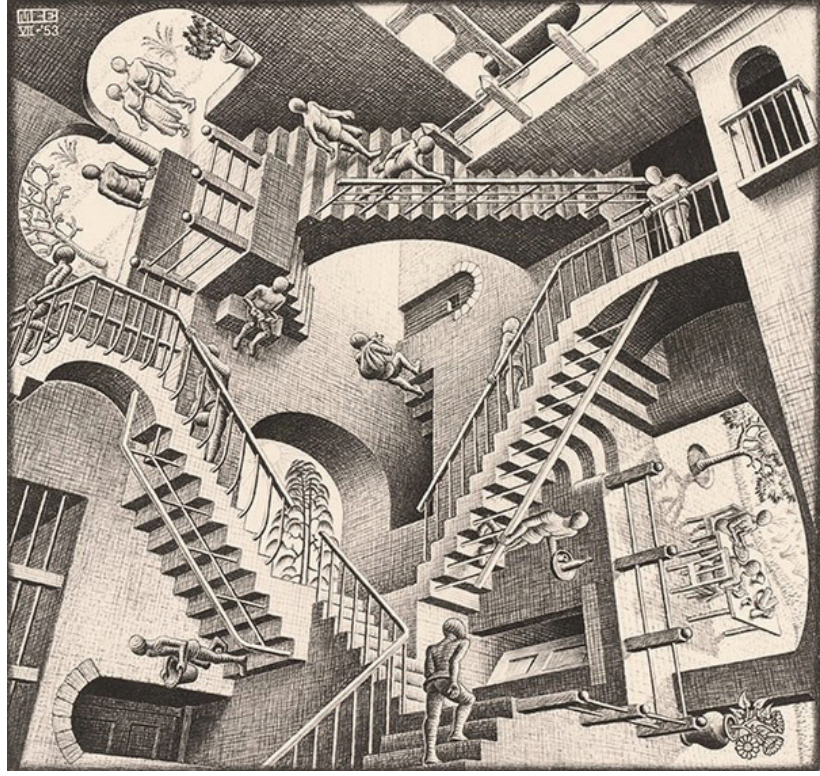
veya düzeltildiği, perspektif uygulamalarıyla kurallara bağlandığı, mekânsal gerçekliğin kurallarının geçerliği ölçütüne dayalı olduğu bir yöntem belirlenmişti. Bu kaygının bir örneğini Bruegel'in "Karda Avcılar" tablosunda görmekteyiz(Resim 12).

20. yüzyıla gelindiğinde başta Kübistler olmak üzere perspektife dayalı mekân düzenleme sistemi sorgulanmaya başlandı ve bu konuya yeni bakış açıları getirildi. Hollandalı sanatçı M.C. Escher (Resim 13), yapıtlarında perspektifi kurallara uygun olarak kullanır ancak, özellikle mekânsal resimlerinde bakış açılarını birden çok olarak betimler. Sanatçı, Rönesans'ın kalıplaşmış geleneksel kurallarını yeniden yorumlayarak, yeni mekânsal yapılanmalar gerçekleştirmiştir (Ödekan, 1979: 94-102). M.C. Escher'in yapıtları, perspektif geleneğini uygulayan ve olanaksız gerçeklikleriyle geleneğe karşı çıkan bir söyleme sahiptir.

Yazınsal alanda mekân algısı, sözcüklerin oluşturabildiği yoğunlaştırılmış betimlemeyle sağlanır. Resim sanatı, iki boyutlu yüzey üzerinde düzenlenmiş bir mekân yanılması sunarken, heykel üç boyutlu oluşumu ile mekân içinde nesnel olarak kapladığı yere işaret eder. Video sanatı ise, uygulama açısından her iki konuma da olanak verir. Ekranın görüntüsü resimsel özellikteyken, video aracının mekânda yerleştirilmesi bakımından heykel sanatı ile benzerlik kurulabilir. Ayrıca, zaman kavramında olduğu gibi, mekânın da video yapıtının bir parçası durumuna getirildiği çalışmalar önemli bir yere sahiptir.

M. Raphael'in mekân konusuna getirdiği sorular ilginçtir: "Mekân, bir şey için gelip geçici bir yer mi, yoksa onun kesin biçimi midir; kılıf mı yoksa içyapı mıdır; temsil edilen ile ilişkisinde *a priori* midir, yoksa onu mu izlemektedir?" (Ergüven, 1992: 59). Bu sorulara video sanatı değişik yanıtlar sağlayabilmektedir.

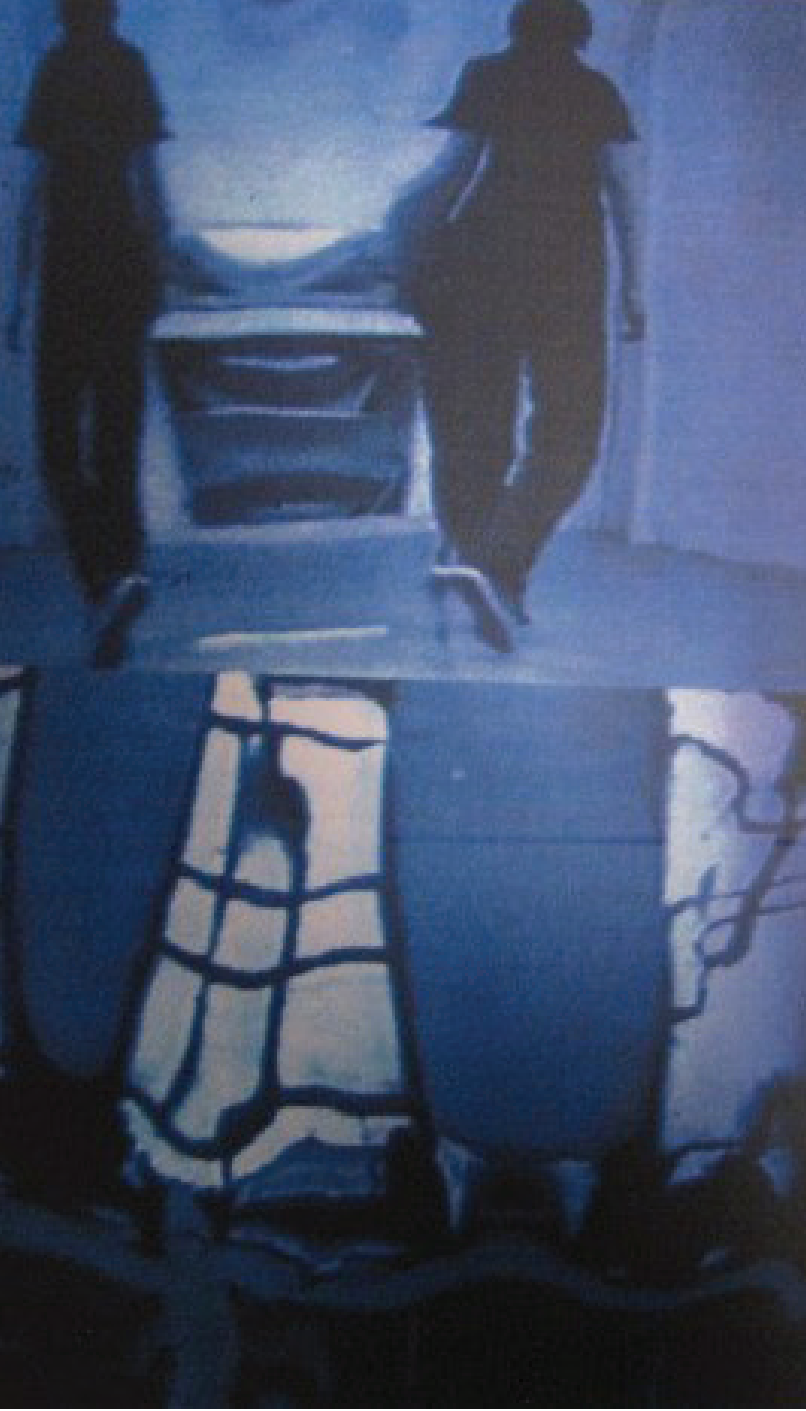
Video yapıtlarında, temel malzemesi kayıt edilmiş görüntülerin resimsel anlamda bir



Resim 13. M.C. Escher, Relativity, litografi, 294x282 mm, 1947

mekân oluşturduğu görülür. Video ekranının yüzeysel sınırını aşmayarak görsel betimi mekânsal bir sorun olarak ortaya koyan Anna Lislegaard'ın 5. Uluslararası İstanbul Bienali'nde sergilenen "Sadece Mekân" adlı yapıtı (Resim 14), video aracının teknik olanaklarıyla sağlanan deformasyona uğratılmış iç mekân görüntülerinden oluşur. Aynı zamanda bu görüntüler, dış mekân düzeni ile karşıtlık ilgisi kuran yapı bozumcu bir niteliğe sahiptir.

Video sanatı, mekân konusuyla ilgili olarak, kayıt tekniğiyle sağlanan görsel anlatımı ile birlikte, yerleştirme ve video-heykel başlıkları adı altında iki ayrı yorumlama biçimi ortaya koymuştur (Sönmez, 1997: 1885). Yerleştirmenin 20. yüzyılın ikinci yarısına ait sanat akımlarında (Fluxus'tan Kavramsal Sanata kadar) kullanıldığı görülür. Rush, yerleştirme sanatının tarihsel örneklerinin kiliselerdeki altar panolarında bulunabileceğini belirtir (Rush, 1999: 116). Altar panoları, içerik ilgisi kurdukları mekân (kilise) içinde yer alırken, biçim açısından resim ve heykel betimlemelerinden ayrılan (aynı zamanda her ikisinin de özelliklerini taşıyan) bir konuma sahiptir. Günümüz yerleştirme sanatçılarının yönelimleri, fiziksel sunum ve



Resim 14. Anna Lislegaard, Sadece Mekân (5. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, 1997)

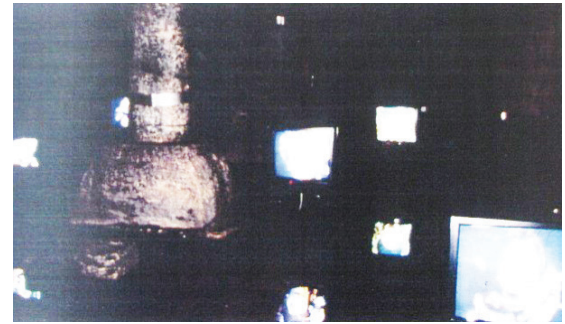
çevreyi yapıtlarını genişletmek amaçlı bilinçli bir biçimde kullanmak ve sanatta bütünlük oluşturacak bir ortam yaratma arzusuyla çevre koşulları üzerinde kontrol kurmaktır (Rush, 1999: 116).

Video yerleştirmelerinde video ile birlikte sergilenen nesnelerin ve mekânın birbirleriyle ilişkisi ön plana çıkarılarak, mekânın yapıta

yaşama alanı oluşturması sağlanmıştır. (Özayten, 1997: 1939-1940) Yerleştirme sanatı, bu anlamda video sanatının anlatım olanaklarını biçimsel açıdan geliştirmiştir. Sergilendikleri mekân yok saymayan video yerleştirme yapıtları, mekânla bağlantı kurma dışında onu dönüştürmeye veya özgün biçimde düzenlemeye de yönelmişlerdir. Bu açıdan, 1950'lerin izleyicinin içine girebildiği üç boyutlu sanat çalışmaları olan Environmental Art (Çevre Sanatı) anlayışına sahiptir (Lucie-Smith, 1996: 76).

Sergileme mekânıyla ilgi kuran yapıtlara örnek olarak, Marina Abramovic'in 4. Uluslararası İstanbul Bienali'nde Yerebatan Sarnıcı'nda sergilenen "Görünmeye Başlamak" adlı video yerleştirmesinde (Resim 15), video görüntüsündeki sanatçı ile sarnıçtaki Medusa başı arasında ortak yılan figürüyle bağlantı kurularak yapıt için geniş anlatım olanakları sağlanır. Bu tür video yapıtları, buldukları mekânın özelliklerini değerlendirerek, sanatı tek başına eser varlığında bırakmak yerine bütüncül bir anlayışla sanatsal ortam yaratma kaygısındadır.

Video sanatında çeşitli yerleştirmelerde görülen heykel ve mimarlık sanatlarına bağlanabilecek mekânsal çözümler, var oluşlarının mekânsal zorunluluğunu kavrayan yapıtların konumsal bakımdan dönüşümlerine yol açar. Mekânın sanatçı tarafından yönetilebilir oluşu, anlatımsal etkiler dışında alan egemenliğindeki sanatçıya düzenleyebileceği



Resim 15. M. Abramovic, Görünmeye Başlamak (4. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, 1995)

sınırsız bir evrenin sorumluluğunu yükler. Video yapıtının sergilendiği mekân, bu tür kaygılar güdüldüğünde sanat yapıtından bağımsızlaştırılmaz niteliktedir.

SONUÇ

Sanat yapıtlarında zamanın ve mekânın algıya sunulması sanattarih boyunca farklı anlatımlarla ve farklı tekniklerle gerçekleştirilmiştir. Teknolojinin sanat alanında kullanılması, sanatçıya yeni anlatım olanakları açmıştır. Zamanın video süreleriyle sınırlandırılması, mekânın video içeriğiyle dönüştürülebilmesi videonun sanatsal betimleme ve anlatım yoluna iki önemli katkısı olarak ortaya çıkmaktadır. Zaman, video kaydında eğilip bükülebilen, yeniden üretilebilen nesnel bir niteliğe bürünür. Mekân algısı ise izleyenin bulunduğu yerden video ekranındaki mekânı algılamasıyla birlikte dönüşüm sürecine katılır. İzleyen ise var olduğu mekândan çok izlediği mekânda hissetme yanılısamasını yaşar.

Video sanatı, zaman ve mekânı bir arada yönetebilme gücünü göstererek görsel sanatlarda resim, heykel ve yerleştirme türlerini birleştirici bir görev üstlenmiştir. Bütüncül bir anlayışla gerçekleştirilen video sanatı, izleyenin var olduğu mekânı ve içinde bulunduğu zamanı bir süreliğine ele geçirir. Pasif izleyenin esas olduğu bu sanatsal algı, sahnelerin hareketiyle ve videonun eğer var ise süresiyle biçimlenir. Bu yapıtlar, müzelere ve özel koleksiyonlara alınarak sanat tarihinde yerini almış bir sanat tekniği ve anlatım yolu olmuştur. Son yıllarda gerçekleştirilen yeni medya sanatları ve dijital sanat türleri gelişimlerini video sanatının 1960'lı

yıllardan günümüze uzanan çağ açıcı varoluş sürecine borçludur.

KAYNAKÇA

Armes, R., (1995). "Toplumsal Düzen" (Çev. Hakan Uğurlu), Video Sanatı : Eleştirel Bir Bakış (Der. Levent Kılıç), Hil Yayın, İstanbul, 17-32.

Berger, J., (1995). Görme Biçimleri (Çev. Yurdanur Salman), Metis Yayınları, İstanbul.

Bozkurt, N., (1995). Sanat ve Estetik Kuramları, Sarmal Yayınları, İstanbul.

Ergüven, M., (1992). Yoruma Doğru, YKY, İstanbul.

Germaner, S., (1997). 1960 Sonrası Sanat: Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Gombrich, E.H., (1992). Sanat ve Yanılısama, Ahmet Cemal (Çev.), Remzi Kitabevi, İstanbul.

Kaprow, A. (1995)., "Assemblages, Environments and Happenings", Art in Theory, C. Harrison, P. Wood (ed.), Blackwell, Oxford.

Kılıçkaya, A. (y.y.) Santa Sophia y Chora, Silk Road Publications, İstanbul.

Krauss, R., (1995). "Video : Narsizmin Estetiği", Ufuk Küçükcan (çev.), Video Sanatı: Eleştirel Bir Bakış, Hil Yayın, İstanbul.

Lucie-Smith, E. (1996). Dictionary of Art Terms, Thames and Hudson, London.

Ödekan, A., (1979). "Grafik ve Matematik Ustası M.C. Escher", Çevre Mimarlık ve Görsel Sanatlar Dergisi, Ocak-Şubat, Sayı: 1, 94-102.

Özayten, N., (1997). "Yerleştirme", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM Yayın, İstanbul, Cilt: 3, 1939-1940.

Perella, C., (1999). 6. Uluslararası İstanbul Bienali Katalogu, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul.

Rush, M., (1999). New Media in Late 20th Century Art, Thames and Hudson, London.

Sönmez, N., (1997). "Video Sanatı", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM Yayın, İstanbul Cilt: 3, 1885.

GÖRSEL KAYNAKLAR

A. Kılıçkaya, (y.y.). Müneccim Krallar ve Herodes, Chora, Silk Road Publications, İstanbul

6. Uluslararası İstanbul Bienali Katalogu, (1999). İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul.

4. Uluslararası İstanbul Bienali Katalogu, (1995). İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul.

İNTERNET KAYNAKLARI

İnternet: Balla, G., Tasmalı Köpeğin Dinamizmi, https://en.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Balla, (20.06.2015)

İnternet: Bayeux Halısı, <http://global.britannica.com/topic/Bayeux-Tapestry>, (20.04.2016)

İnternet: Bruegel, P., Karda Avcılar, https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/hunters-in-the-snow-winter/WgFmzFN74nUg?utm_source=google&utm_medium=kp&hl=tr&projectId=art-project, (15.06.2015)

İnternet: Escher, M.C., Relativity, litografi, <http://www.mcescher.com/gallery/back-in-holland/relativity/>, (15.06.2015)

İnternet: Massaccio, Vergi Parası, 1427, Santa Maria della Carmine Brancacci, <https://tr.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/early-renaissance1/painting-in-florence/a/masaccio-the-tribute-money-in-the-brancacci-chapel>, (20.04.2016)

İnternet: Hogarth, W., Marriage a la Mode: II, https://en.wikipedia.org/wiki/Marriage_à-la-mode:_2._The_Tête_à_Tête, (20.04.2016)