SANAT 1 DİZİSİ

Video Sanatı

Eleştirel bir bakış

DERLEYEN
LEVEND KILIÇ



Video Sanatı

Eleştirel bir bakış

DERLEYEN
LEVEND KILIÇ

YAYIN

hil yayın
Büyükparmakkapı Sok. No: 3/5
Beyoğlu - İstanbul -Türkiye
Tel: (212) 243 35 03 Fax: 245 42 28

Birinci Baskı, Aralık 1995
© Hil Yayın 1995

V İ D E O S A N A T I

Eleştirel Bir Bakış

ISBN 975 7638-11-0

Kapak Tasarım
Savaş Çekiç

Baskı
Umut Matbaası

Hil Yayın
Pandora Yayın ve Bilgisayar Tic. Ltd. Şti. nin Yayın Markasıdır

İ Ç İ N D E K İ L E R

Önsöz 7

1. Giriş / Çoğaltım aracından Sanat Ortamına (Levend Kılıç) 11

2. Elektronik Görüntünün Dünyası 16

Roy Armes, "Toplumsal Düzen" (Çev. Hakan Uğurlu) 17

Stuart Marshall, "Video: Teknoloji ve Uygulama" (Çev. Alper Altunay) 33

Roy Armes, "Video Görüntüsünün Estetiği" (Çev. Gökhan Özaysın). 44

Brian Winston, "Brunelleshi İçin Bir Ayna" (Çev. Levend Kılıç). 64

Jane Feuer, "Canlı Yayın Kavramı: İdeoloji Olarak Ontoloji " (Çev. E. Nezih Orhon) 76

3. Elektronik Görüntü Sanatı: Video Art) 87

David Ross, "Gerçek ya da Sonuç: Amerikan Televizyon ve Video Sanatı" (Çev. Aysun Yüksel). 88

Maureen Turim, "Video Sanatı: Bir Gelecek Kuramı" (Çev. Aslı Tunç). 100

Maureen Turim, "Videonun Kültürel Mantığı" (Çev.Bahar Ceren Güncavdı). 108

Rosalind Krauss, "Video: Narsisizmin Estetiği" (Çev. Ufuk Küçükcan). 119

4. Dizin 130

ÖNSÖZ

Araştırılıp incelenmediği sürece bir konunun yaşam içindeki yerini anlamak mümkün değildir. Hele ki yaşam içinde sıradanlaşmış konulara yeni bir bakış açısıyla bakmak neredeyse imkansızdır. Video da böyle bir açmazın içindedir. Video bir kitle iletişim aracı olan televizyon ile bütünleşmiştir. Televizyon endüstrisinin dışında video konusundan söz etmek neredeyse imkansızdır. Oysa araştırılıp incelendiğinde televizyonun temeli olan videonun yani elektronik görüntünün sıradan bilinenler dışında başka boyutları da içerdiği görülecektir.

Bu kitap böyle bir kaygıdan hareket ederek hazırlanmıştır. Video (elektronik görüntü) televizyon endüstrisinin ötesinde, film sanatının boyunduruğundan kurtulmuş olarak ele alınmıştır. Bu anlamda kitap içinde yer alan yazılar; tarihsel gelişim, kuramsal, eleştirel, teknik süreç, estetik, film sanatı ve televizyon ilişkileri gibi *Video Dünyası* diye adlandırabileceğimiz geniş bir alanı içine almaktadır. Anadolu Üniversitesi, İletişim bilimleri Fakültesindeki *Görüntü Estetiği* ve *Video Sanatı* adı altında verdiğim derslerde kullandığım metinler, bu kitabın temelini oluşturdu. Video sanatına duyarlı bir grup yüksek lisans öğrencilerimle birlikte derslerde kullandığım metinleri meraklılarla paylaşmayı düşündük.

Konuyla ilgili ülkemizde yayınlanan bu ilk kitapta okuyucunun dikkatini ve kitabın hacmini düşünerek, metinlerin bazılarını bu kitaba sığdıramadık. Oysa Walter Benjamin'in *"Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretebildiği Çağda Sanat Yapıtı"*, Bertolt Brecht'in *"İletişim Aracı Olarak Radyo"*, Hans Magnus Enzensberger'in *"Bir Kitle İletişim Araçları Teorisi'nin Oluşturucu Öğeleri"* ve Louis Althusser'in *"İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları"* metinleri kuramsal açıdan çok gerekliydi. Kitabın hacmini fazla şişirmemek için bu metinlerin içinde olacağı bir kuramsal bölüm kitaba eklenemedi. Bu vesileyle dilimize çevrilmiş olan bu metinleri meraklı okuyucuların dikkatine sunmak isterim.

Kitap *Elektronik Görüntünün Dünyası* ve *Elektronik Görüntü Sanatı (Video Art)* başlıkları altında iki bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerde geniş bir zaman dilimi içinde çeşitli yerlerde yayınlanmış olan yazılar yer almaktadır. Bu yazıların tek bir kitap içinde toplanması doğal olarak birçok sorunu da gündeme getirmektedir. *Kavram* ve *İçerik* açısından video sanatıyla ilgilenenlere anlaşılabilir metinler sunabilmek kaygısıyla ortaya çıkan çeviri sorunlarını çözümlemeye çalıştık.

Bu kitabın ortaya çıkma sürecinde katkısı olan kişi ve kurumları anmam gerektiğine inanıyorum. Türkçeye çevirmenin ötesinde metinler üzerinde benimle birlikte defalarca çalışan; Hakan Uğurlu, Alper Altunay, Gökhan Özaysın, E. Nezih Orhon, Aysun Yüksel, Aslı Tunç, B. Ceren Güncaydı, Ufuk Küçükcan'ı ; yazım aşamasında bizlere destek olan

Çiler Baş ve Ayça Şengür'ü anmak isterim. *Video Sanatı: Eleştirel Bir Bakış*'ın yayınlanmasını sağladığı için Hil Yayınlarına ve yöneticisi Hüseyin Sönmez'e, ayrıca kitabın bir an önce yayınlanması için çaba gösteren ve beni heyecanlandıran dostum Ahmet Cemal'e özel olarak teşekkür etmek isterim. Manevi destekleri için Betül ve Uygar'ı anmak isterim.

Eskişehir, Mayıs 1995

Levend Kılıç

1

G İ R İ Ş

Levend Kılıç

ÇOĞALTIM ARACINDAN SANAT ORTAMINA

1936 Berlin Olimpiyatları sırasında o güne kadar görülmemiş yeni bir olayla insanoğlu tanıştı. Olimpiyat Oyunları anında görüntü ve ses olarak televizyon ekranından insanlara ulaştı. Böylece ilk kez televizyon teknolojisiyle bir olayı görüntü ve ses olarak kilometrelerce uzağa ulaşıyordu. Teknolojik olarak bakıldığında bu olay uzun zamandan beri bilinen televizyon yayıncılığının *canlı yayın* olarak ilk kez gerçekleştirilmesiydi. Bu konu, bir yönüyle de insanlığın hiç yabancı olmadığı çoğaltım teknolojisinin video olarak yeniden gündeme gelmesiydi.

Çoğaltım teknolojisi tahta baskı tekniğinden beri bilinmektedir. Tahta baskı bir çoğaltım teknolojisi olarak dini kitapların yaygınlaşması için kullanılmıştı. Dini kitapların çoğaltımına yönelik olarak tahta baskının bu kullanılış biçimi estetik kaygılar taşımıyordu. Ancak çok sonraları tahta baskı tekniğini sanatçılar estetik kaygılarla kullandılar, belki de yeniden keşfettiler. Aynı şekilde diğer baskı teknikleri de ilk önce kitapları resimlendirmek için kullanıldı daha sonra sanatçılar estetik kaygılarla yeniden keşfettiler. Tarihsel bir süreç içinde bakıldığında bir kuşak teknolojinin, aracın buluşunu gerçekleştiriyor ve ticari amaçla kullanıyor. Ardından gelen bir başka kuşak da bu aracı sanatsal kaygılarla yeniden keşfediyor. Fotoğraf ve film de aynı süreçten geçti. Fotoğrafın bulunuşunu hatırlayalım, fotoğraf bir nesnenin ışığa karşı duyarlı bir yüzey (film) üzerine ışık yardımıyla silüetinin çıkarılmasıdır. Fotoğrafla birlikte seri bir şekilde nesnelerin görüntüleri yüzey üzerine kayıt edilerek çoğaltılabilir oldu. Fotoğraf makinasının mekanik olarak çoğaltım teknolojisi bir yönüyle ressamın uğraşına karşı çıkış olarak görüldü. Fotoğraf fırça ve boyaya gerek duymadan hatta, insan eli değmeden bir çoğaltım teknolojisi sunuyordu.

Bir ressamın günlerce uğraşarak resmettiği portre ya da peyzajı, fotoğraf yep yeni bir teknolojiyle çok kısa bir zamanda yüzey üzerine kayıt ederek çoğaltabilir bir teknolojisi sundu. Fotoğraf bir görüntü çoğaltım teknolojisi olarak onyedinci yüzyılda ilk portre fotoğrafçıları tarafından bir silüet çıkarma aracı olarak ticari kaygılarla çok hızlı bir şekilde yayıldı. Fotoğraf sanatın ortamına çok sonra girdi. *August Sander* ve *Man Ray* bu çoğaltım aracına estetik kaygılarla yaklaşarak onu sanatın ortamına soktular. Fotoğrafın durgun karelerinin hareketlendirilmesiyle gerçekleştirilen yeni bir araç film de aynı süreci yaşadı. Film çoğaltım teknolojisi olarak sanatın ortamına *Chaplin* ve *Eisenstein*'in çalışmalarıyla girdi.

Fotoğrafın ortaya çıkışı tarihsel olarak yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. Fotoğrafın insanlığın emrine sunduğu, üzerine ışık düşen bir nesnenin başka bir yüzey üzerinde silüetinin yani yanılsama olarak ortaya çıkan görüntüsünü kayıt etmek ve çoğaltılabilir

hale getirmektir. Film bunu çok daha büyük bir yüzey olan beyaz perde üzerinde yaparken hem fotoğrafın durgun karelerini hareketlendirdi. Öte yandan kamerayı kullanan kişiye, fotoğrafta olduğu gibi, gerçeği yönlendirme açısından yeni olanaklar sundu.

Yeniden başa insanlığın ışıklı bir cam üzerinde (televizyon ekranında) 1936 Berlin Olimpiyat Oyunlarını izlediği teknolojiye dönelim. *Titrek ışıklı*, gri renkli cam üzerinde beliren görüntülerin kaynağı *televizyon* denilen kitle iletişim aracıdır. Bu yeni araç, film teknolojisinde olduğu gibi sadece olayları görüntü ve ses olarak kayıt etmekle kalmıyor, geniş kitlelere pazarlanabilen yani kitlesel olarak üretilebilen bir meta sunuyor, insanlar için yeni *görme* ve *duyma biçimleri* yaratıyor. Televizyon kendine özgü ışığı, rengi, mekan ve zaman boyutuyla, daha ilk günden *geleceğe meydan okuyuş* olarak ortaya çıkıyordu.

Elektronik görüntü (video) ondokuzuncu ve yirminci yüzyıldaki görsel-işitsel araçların fotoğraf, radyo, film, gramafon, ses kayıt aracının birikimini içine alan tarihsel geçmişe sahiptir. Elektronik görüntünün televizyonla bütünleşerek ortaya koyduğu çoğaltım aracı kendisinden öncekilerden özellikle de fotoğraf ve filmden çok farklıdır. Bu fark, videonun teknolojik olarak görüntü oluşturma biçiminden kaynaklanır. Videonun görüntüsü elektronik olarak ekranda belirir. Ekran, ışıklı noktacıklardan meydana gelen bir yüzeydir. Yani elektronik görüntünün kendisi ışıktır. Fotoğraf ve filmde ise görüntü, ışık yansıtma yoluyla ortaya çıkar. Elektronik görüntünün bu yapısal farklılığı bir çoğaltım teknolojisi olarak görüntü ve ses şeklinde bilginin depolanmasıyla birlikte doğal olarak videoya yeni olanaklar sunmaktadır.

Fotoğraf görüntüyü, film ise görüntü ve sesi önce kayıt edip ardından çoğaltan bir teknolojidir. Elektronik görüntünün televizyona sağladığı ise kayıt yapabilmenin çok ötesindedir. Bir konuyu anında görüntü ve ses olarak çoğaltarak yeniden üretmektir. Televizyon yayıncılığı insanlara *anındalığın şimdiliğini* yaşatarak, elektronik görüntüyü bir çoğaltım teknolojisi olarak fotoğraf ve filmin ulaştığından çok daha geniş kitlelere ulaştırdı. Ancak, bu gelişme süreci içinde bir kitle iletişim aracı olarak televizyon toplumda tartışma odağı haline geldi. Bunlar tüketim endüstrisi içine girmiş bir araçla ilgili tartışmalardı. Öte yandan televizyonun ham malzemesi olan elektronik görüntü ile uğraşan öncü (avant-garde) sanatçılar da vardı. Onlar da yeni bir kuşak olarak elektronik görüntüyü sanatın ortamına taşıyorlardı. 1960'larda taşınabilir video kamera ve kayıt aygıtlarının bulunması ve piyasaya sürülmesiyle birlikte video televizyon endüstrisinin egemenliğinden kurtulma, sanatın ortamına ilk adımını atma şansını buldu. Böylece videonun ortamı, kişilerin bireysel kullanımına sunuldu.

Nam June Paik ve *Dara Birmhaum*, elektronik görüntüyü sanatın ortamına sokan öncü sanatçılardı. Elektronik görüntü üzerinde 1960'lı yıllarda yapılan ilk denemeler, Nam June Paik'in ekrandaki elektronik görüntüyü bir mıknatısın yardımıyla bozmasından, kayıt edilmiş bir video bantını oynatırken görüntünün zaman hızına elle yapılan müdahelelerden oluşuyordu. Elektronik görüntünün oluşum süreci ya da çıktısı üzerindeki çalışmalar sonucunda ortaya çıkan bu sürrealist görüntülerin ve ses kuşağındaki kayıt-

ların ne *özü* ne de *sonucu* açısından televizyonla bir ilişkisi vardır. İlk video sanatçıları taşınabilir video kamera ve kayıt aygıtları kullanarak ve elektronik görüntü oluşturma sisteminin yapısal özelliklerinden kaynaklanan deneysel çalışmalarla işe başladılar

1952 yılındaki *Ernie Kovac*'ın televizyon sinyallerini bozarak yaptığı denemelerden sonra video sanatıyla ilgili ilk süreklilik izleyen çalışmalar 1963 yılında başlamıştır. Nam June Paik ve Wolf Vostel'in Wuppertal'daki Gallery Parnasse'de sergilenen çalışmaları ve genç bir yapımcı Fred Barzyk'ın Boston'da WGBH adlı bir yerel televizyon kanalında 1964'den 1966 kadar süren *Jazz Images* adlı programda yayınlanan video ile ilgili deneysel çalışmalar video sanatının ilkleri olarak kabul edilmektedir. Boston'daki WGBH televizyonunda yapılan çalışmalar, televizyon yayın teknolojisinin *sanatın ortamına* girmesidir. *Jazz Images* adlı televizyon programı elektronik görüntüye yeni boyutların arandığı bir çalışma idi. Bu çalışmalar video teknolojisini irdeleyerek görüntü ve ses olarak ekranı estetize etmeye yönelmişti. Bu süreç içinde Nam June Paik elektronik kamerayı sadece bir kayıt aracı olmasının ötesinde sanatsal ifade biçimi olarak düşündü. Paik, video kameranın görüntü oluşturma sistemini yönlendirerek, kameranın kayıt ettiği görüntüyü yeniden düzenleyerek kayıt etti. Bunlar elektronik görüntüyle ilgili soyut çalışmalardı.

Video sanatının öncüleri videonun teknolojisini araştırdılar, onlar için video televizyon teknolojisinin çok ötesinde idi. Sanatçılar videoyu sanatın ortamına farklı biçimlerde soktular. Bu ilk çalışmalar sonucunda; ikiboyutlu ve üçboyutlu sürrealist betimlemelerin ses ve hareketle yönlendirilmesinden oluşan *elektronik betimlemeler*; videonun renk oluşturma sistemiyle üretilen ve sesle birlikte yönlendirilen renkli ya da siyah-beyaz *çizimler ve boyamalar*; elektronik görüntüyü ışık olarak yansıtarak ses eşliğinde oluşturulan *video heykel* gibi çalışmalar ortaya çıktı.

Elektronik görüntüyü sanatın ortamına taşıyan bu yeni kuşak, öncü sanatçılar, teknolojinin belirli noktaları üzerinde yoğunlaştılar. Fotoğraf ve filmin teknolojisinde olduğu gibi videoda da önce *kamera* vardır. Video kamera, elektronik olarak görüntü oluşturmanın ötesinde sanatçıya görüntünün oluşma aşamasında sayısız düzenleme ve yönlendirme olanağı sağlar. Video kamera sadece gerçeği kayıt etmez, gerçeği yeniden yaratır. *Televizyon alıcıları ve monitörler*, video sanatının icra edildiği yüzey olmanın ötesinde sanatçıya yeniden görüntü üretim ve yansıtma ortamları olarak hizmet etmektedir. *Video aygıtları*, video sistemi içinde yer alan çeşitli görüntü ve ses aygıtları görüntü ve ses boyutunda sayısız olanaklar sunmaktadır. Görüntü ve sesi kayıt ederek anında sunabilen ve defalarca yeniden kayıt olanağı sağlayan *video kayıt aygıtları*; ayrıca video sistemleriyle birlikte çalışan ileri teknolojiler özellikle *bilgisayar teknolojisi* sanatçıya yepyeni ortamlar sunmakta. Bütün bunlar video sanatçılarına çizgiyi, şekli, formu vb. görsel estetik öğeleri video ortamında yeniden keşfetme olanağını sağladı.

Video teknolojisini kullanan sanatçılar doğal olarak farklı anlatım biçimlerine yönelmişlerdir. Rosalind Krauss, video sanatının özünde üç ana yaklaşımdan söz edi-

yor. Birincisi, eleştirmek için aracı sömüren yapımlar. İkincisi, kendi psikolojik etkisini yok etmek için mekanizmasına fiziksel bir saldırıyı temsil eden yapımlar. Üçüncü olarak ise resim ya da heykel sanatının bir alt türü olarak videonun kullanılmasıdır.[1]

Frank Popper ise daha geniş bir sınıflandırma yaparak video sanatı örneklerini uygulamada altı farklı başlık altında toplamaktadır: 1) plastik öğelerle görsel betimlemeler ortaya çıkarmak için teknoloji kullanan çalışmalar; 2) çoğunlukla sanatçının kendi vücudu üstünde yoğunlaştığı Kavramsal Sanat hareketleri ya da doğaçlama kayıtlarından oluşan çalışmalar; 3) sokaktaki yaşamın taşınabilir video aygıtlarıyla kayıt edildiği Gerilla Video çalışmaları; 4) video kameraları, video heykellerini meydana getiren monitörleri, video ortamları ve video düzenlemelerin birlikteliğinden meydana gelen çalışmalar; 5) videonun kullanıldığı canlı gösteriler ve iletişim çalışmaları; 6) son olarak, çoğu kere video ile bilgisayar dahil ileri teknolojik araştırmaların birleştirildiği çalışmalar.[2]

1970'li yıllardan itibaren videonun giderek gelişmesi videoyu çeşitli şekillerde, özellikle de gösteri ortamı olarak güzel sanatların alanına soktu. Günümüz video sanatçıları; bir ilgi odağı, bir yansıma ya da bir kaçış olarak eserlerini ortaya koyarken elektronik görüntünün görüntü, ses, hareket ve zaman boyutlarıyla oynamaktadırlar.

Öte yandan videonun bir sanat alanı olarak ortaya çıkması birçok tartışma konusunu da gündeme getirdi. Bunlar; sanat ve toplumsal yaşam, sanat ve teknoloji, film sanatı ve televizyon, televizyon ve sanat, biçim ve içerik gibi konulardır. Bu kitap içinde yer alan çalışmalar da gündemdeki bu tartışma konularıyla ilgilidir. Elektronik Görüntünün Dünyası adlı bölümde yer alan çalışmalar şunlardır. *Roy Armes*'ın "*Toplumsal Düzen*" başlığıyla Türkçeleştirilen çalışması, fotoğraftan başlayarak kitle iletişim araçlarının kültürel boyutu üzerinde yoğunlaşmakta. Armes, araçların endüstriyel uygarlığın ayrılmaz bir parçası olduğunu belirtirken kâr amaçlı ticari yönü ve kitle üretimi, geniş kitlelere dağıtım boyutunu ele almakta. *Stuart Marshall* "*Video: Teknoloji ve Uygulama*" adlı yazısında videonun gelişim serüveni üzerinde durmaktadır. 1965 yılında Sony, Portapak adı verilen taşınabilir video kamerası ve kayıt ünitesini piyasaya sürmesiyle birlikte; video, yayın endüstrisinin dışına çıktı. Videonun yayın endüstrisinin dışında sanatçıların kullanımına sunulmasında Marshall yeni teknolojinin rolünü ve alternatif uygulamaları değerlendirmekte. *Roy Armes*'ın "Video Görüntüsünün Estetiği" adlı çalışması çok bilinen film mi, Video mu (?) tartışmasını ortaya koyarken, videonun kendine özgü teknoloji ve estetiğini sergilemekte. *Brain Winston*'ın "*Brunelleschi için Bir Ayna*" adlı yazısı, sanat teknoloji ilişkisi üzerine yoğunlaşmakta. Winston, sanat ve teknolojiyi tarihsel ve kuramsal yönüyle incelerken, yeni teknolojilerin uygulamaya sunduklarıyla bunun sanata yansımasını sosyo-kültürel açıdan irdeliyor. *Jane Feuer* "*Canlı Yayın Kavramı: İdeoloji Olarak Ontoloji*" adlı çalışması, televizyonu canlı yayın anlayışı olarak ele almaktadır. Feuer, bir kitle iletişim aracı olarak televizyonu öne çıkartan canlı yayın anlayışını, kuramsal tartışmalardan hareket ederek örnek programlarla birlikte irdeliyor.

Bu kitabın Elektronik Görüntü Sanatı (Video Art) adlı bölümde yer alan çalışmalar video sanatını daha yakından tanımaya yöneliktir. *David Ross "Gerçeklik ya da Sonuçlar: Amerika Televizyonu ve Video Sanatı"* adlı yazısında video sanatının televizyon yayınağı içindeki yerini tarihsel olarak ele almakta. *Maureen Turim, "Video Sanatı: Bir Gelecek Kuramı"* yazısında, film sanatı ve kuramsal yaklaşımlar açısından video sanatını ele almakta. *Maureen Turim*'in bir diğer çalışması da *"Videonun Kültürel Mantığı"* dır. Turim bu çalışmasında postmodern bir kültürel biçim olarak videoyu ele alırken, bir sanat çalışması, bir anlatım aracı, bir ürün olarak videonun kültürel mantık biçimi üzerine yoğunlaşmaktadır. *Rosalind Krauss*'un *"Video: Narsisizmin Estetiği"* adlı çalışmasında video sanatının psikolojik yaklaşımlarla olan ilişkisini ve bu yaklaşımlar doğrultusunda, özellikle, insan vücudunu temel alan yapımlar üzerinde durmakta.

Videonun televizyon teknolojisi olarak İkinci Dünya Savaşından sonra giderek gelişip yaygınlaşması bir yönüyle de insanlık tarihinin bir dönemini sergilemektedir. Bu, ışıklı bir yüzey olan ekranın çeşitli şekillerde yaşamın her alanına girdiği bir dönemdir. Video ileri teknolojilerin sunduğu olanaklarla sanatın ortamında giderek gelişmekte ve farklılaşmaktadır. Öte yandan yapılan tartışmaların videonun gizini ortaya çıkartmadığı, video sanatçılarının ve bu sanatı anlamaya çalışanların işinin de kolay olamadığı kesindir.

Notlar

1 Rosalind Krauss, "Video: Narsisizmin Estetiği", bu kitapta s. 125.

2 Frank Popper, *Art of The Elektronic Age*, Thames and Hudson Ltd., Singapore, 1993, s.55.

2

ELEKTRONİK GÖRÜNTÜNÜN DÜNYASI

Roy Armes
TOPLUMSAL DÜZEN*

(Çeviren: Hakan Uğurlu)

> Geçmiş yüzyılın her yeni iletişim aracı şevkle ve de büyük umutlarla karşılanmıştır. Her biri, toplumu daha fazla bilgilendirmiş ve demokrasinin tam yerleşimine bir yol gösterici olarak görülmüştür. Bazıları tarafından da bireyin öneminin azalması toplum kontrolünün artması olarak görülmüştür.
>
> (Erik Barnouw 1982: 491-2)

Toplumdaki yeni kitle iletişim araçlarını düşündüğümüzde, aynı zamanda onların batı kültürüne sokmuş oldukları bütün yeni kurallar grubunu da aklımızdan çıkarmamalıyız. Yalnızca iş ve ticarete etkilerini değil, aynı zamanda sanat, eğlence ve toplum arasındaki ilişkilerin var olan tanımında neden oldukları değişimi de düşünmeliyiz. Kapitalist ekonomik sistemde tüketicinin üreticiden ayrı olduğu bir yapı söz konusudur, fakat insanın çalışmasıyla bir ticari mal üretilmesi sayesinde ortaya çıkan bir iş sırasında bir araya gelirler:

üretici - ticari mal - tüketici

Bu durum, en az yirminci yüzyılın ortasına kadar batı sanatının baskın sisteminde yankılanmıştır. Sanatçı büyük ölçüde toplumdan uzaklaştırılmıştır (bir halk ya da seyirciler ve dinleyicilere indirgenerek). Aynı şekilde üretilen sanat eseri de açıkça doğal olaylardan ayırdedilmiştir. Bu şekilde yeni fakat paralel bir ilişki oluşturulmuştur:

sanatçı - sanat eseri - halk

Kaydedilebilir kitle iletişim araçlarının ortaya çıkmasından önce bile bir çeşit yozlaşmış tipler, sanat ve ticaret arasındaki bağı oluşturmuştur, örneğin müzikholler. Müzikholler farklı bir çağdaş eğlencedir; uzman bir eğlendirici, eğlence için para ödeyen bir seyirci topluluğuna tasarımladığı ve de pazarladığı bir gösteri (performance) üretir.

eğlendirici - gösteri - para ödeyen seyirciler

Ses ve görüntü üreten yeni kitle iletişim araçları bu üç bölümlü yapı içinde kabul edilen gerekliliğe sahipti: 28 Aralık 1895 sinemanın doğum tarihine dönelim, o gün, hareketli filmlerin *para ödeyen* seyirciye gösterildiği ilk gündü. Fakat yeni kitle iletişim araçları, sadece sanatçının ya da eğlendiricinin gösterisini kayıt etmiyordu, bu yeni kitle iletişim

---

* Roy Armes, "Social Forms", yer aldığı eser; Roy Armes, *On Video,* Routledge, London, 1988, ss. 94-115.

araçları geniş kitlelere pazarlanabilen ve kitlesel olarak üretilebilinen bir ticari mal haline dönüştürüyordu. Ses ve görüntü üreten bu kitle iletişim araçları üç bölümlü yapının bütün yönlerini gündeme getirmiştir. Bu da temelde yapmış oldukları yeniliğin bir ölçüsüdür.

Örneğin, sanatçı ve halk, eğlendirici ve seyirci arasındaki önemli farkları ve ilişkileri düşünün. Önceleri müşterilerine satmak üzere portre çekimi yapan fotoğrafçıların sosyal bir üslup yaptıkları sanılmasına rağmen 1880 ve 1890'larda herkesin fotoğraf çekebilmesiyle bu iş bir hobiye dönüştü. Fotoğrafçılık da bir meziyet olmaktan çıktı. Kodak kameranın çıkışıyla herkes kendi fotoğrafını çekebiliyordu ve bütün fotoğraflar, önemli bir anlamda eşdeğer ve denk oldukları için artık herkes —en azından potansiyel olarak— bir ressam, bir muhabir, hatta bir sanatçıydı. Şu anda ses ve video, kaydı da aynı potansiyele sahiptir.

1920'lere kadar —oldukça zıt bir yönde hareket etmesine rağmen— film yeniden tanımlanmıştı ve oyuncu-seyirci ilişkisi bütünüyle gizli tutulmuştu. Halbuki müzikhol yıldızlarının, tüm popülerlikleri sayesinde, halklarına hizmet ediyor oldukları söylenebilir. Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks ve Mary Pickford gibi sinemanın yeni yıldızları bu yeni çeşit ile birlikte dünyaca ün sahibi oldular (Schickel 1976: 97). Seyahat ettikleri her yerde onları tapan kalabalık yığınlar tarafından selamlanıyorlardı. Örneğin Chaplin hem kral ve hem köylü tarafından seviliyor ve tanınıyordu. Böylece 1960'lardan itibaren kayıt endüstrisinde bir dereceye kadar genişleyen ve yayılan değişim içinde seyirciler, fanatikler ya da tapınan köleler durumuna düşerlerken, yıldızlar efsanevi varlıklar oluyorlardı. Chaplin ve Elvis Presley gibi figürlerin kişisel cazibesi bu olayı açıklamaya doğru biraz yol açabilir, fakat yayıncılık sayesinde en bayağı rollerde görülenler bile — televizyon sunucuları— yılda milyonlarca dolarlık para kazanan şöhretler oldular.

Sessiz filmler, plaklar ve radyo, gösterinin (performance) oldukça yeni uygulamalarını ortaya koyar: Bir tarafta, sesli filmin doğuşuyla görsel seyir tümüyle doğal ve rasgele seslerin oluşturduğu ruhani bir törene dönüştü (aslında bu baştan beri olmasına rağmen toplu müzik uygulaması ile kısmen gizleniyordu). Diğer taraftan ses, insan vücudundan ve görüntüden ayrılmış bir kaynak değildir. Sesin, sinemaya girdiği günlerde ilk deneyimlerin etkisini yeniden anlamak zordur; çünkü bugün artık bunlarla iç içeyiz. Fakat Maxim Gorky'nin 1896'daki sinematografı ziyaretinin nedenini anlatması, Lumière'nin bu buluşunun yeniliği hakkında bize biraz yardımcı olabilir:

> Dün gölgelerin krallığındaydım. Keşke oranın ne kadar acayip olduğunu bilebilseydiniz. Renk yok, ses yok. Orada herşey —yer, ağaçlar, insanlar, su, hava— grinin tek bir tonuyla boyalı: Gri bir gökyüzünde gri güneş ışınları var; gri yüzlerde, gri gözler ve ağaçların yaprakları kül gibi gri. Bu yaşam değil, fakat yaşamın gölgesi, bu hareket değil fakat hareketin sessiz gölgesi.
>
> (Taylor 1979: 2)

Müziğe olan ilgi arttıkça, sesin kaydı ve yenidençoğaltım işlemleri insansız olarak ortaya çıktı. Bu onaltıncı ve onyedinci yüzyıllardaki eski dini içerikten batı müziğinin ayrılması kadar önemli bir devrimdi (Durant 1984).

Bu türün köklü değişiklikleri, belki de kayıtlı ses ve görüntüleri, ticari mallar haline sokabilmek gerekliydi (elektrik öncesi ondokuzuncu yüzyıldaki kayıt teknolojisinin gerektirdiği gibi). Fakat ses ve görüntü yenidençoğaltım tarihinin; daha sonra gelen adımların, bölünmüş öğelerini daha esnek daha kolay ve daha yeni bir şekilde yeniden bir araya getirmeyi başardığı görülüyor. Sesli filmler, televizyon dramaları ve pop videoların hepsi ses ve görüntünün bir sentezini sunuyor, ancak bunlar gösterinin parçalanması pahasına oluyor. Yeni elektromanyetik kayıt sistemleri, yayın araçlarının çabuk yok olan ses ve görüntülerine tekrarlanabilir (ve pazarlanabilir) bir vücud kazandırıyor; fakat onların yenidençoğaltım yöntemleri —doğal olarak yönlendirilebilir— gösteri ve kayıt dengesindeki bir değişimle, onları ondokuzuncu yüzyılın basit kayıt nosyonlarından çok uzağa götürmüştür. Belki de en önemli dönüşüm, donanımlı çokkanallı (multitrack) bir ses stüdyosunda meydana getirilen pop müzik kayıtlarında olmuştur. Konser programlarında müzisyenler bu sesleri çıkaramazlar ve sadece kaydı taklit ederler. Böylece canlı gösterim, bir dereceye kadar kendi kaydını taklit etme şeklinde değer kaybeder.

Bu eksikliğine ilave olarak, yeni kitle iletişim araçları, sanat eseri ve doğal olaylar arasındaki olağan farkı eş zamanlı olarak bulandırdı. Kameranın mekanik yenidençoğaltım tekniği ressamın sanatına temel bir meydan okuma yarattı, çünkü fotoğrafik görüntüler insan eli değmeden, otomatik olarak üretilen eşsiz egemenliğini ortaya koydu. Sonuç olarak fotoğraflar, ressamın sanatının daha yararcı uygulamalarını hemen ortadan kaldırdı, tıpkı portre minyatürlerinin çoğaltımı gibi. Metalik plaka üzerine yapılan fotoğraf yerini negatif/pozitif sisteme bırakınca, geleneğe karşı ikinci bir meydan okuma ortaya çıktı. Fotoğraflar tablolardan oldukça farklı türdeki resimlerdi. Çünkü bireysel olarak eşsiz değillerdi, hep aynı statüye sahip sonsuz sayıda kopyalar halinde vardılar (diğerlerinin sadece kopya olduğu bir aslı yoktur). Ancak şunu da söylemeli ki, gelenek, zaman içersinde bu meydan okumaya karşı başarıyla ayakta durabilmiştir, nadir olarak bulunan asıllar ondokuzuncu yüzyıl baskıları şu anda müzayede salonlarında binlerce pound'a müşteri buluyor.

Sesin elektrikle iletimi sayesinde, ondokuzuncu yüzyıl kitle iletişim araçları tarafından aynı derecede, köklü bir değişim meydana getirdi. Telefon ve telsiz, bilginin yazılı olarak iletimine başarılı bir alternatif sağladılar, uzaklığı sıfırladılar ve iş dünyası için çok önemli olan zaman tasarrufunu önemli ölçüde gerçekleştirdiler. Bir sonraki adım —ses ve görüntülerin elektronik olarak depolanmasına geçiş— bilginin geleneksel basıma dayalı sistemlerinde köklü bir devrime işaret eder. Basılmış oyun metni ve kopyası, muhabirin yazılmış yazısı ve basılmış müzik notasyonu gittikçe dramaların ve haber konularının röportaj ve müzik gösterimlerinin doğrudan kaydına yerini bırakıyor. Biz bugün de, var olan biçimlere (kitap ve gazete fotoğrafları canlı konser gösterilerinin kayıtları olan diskler) *ek olarak* tasarlanan kayıtlı ses ve görüntü çoğaltımından, elektronik olarak depolanmış ve anında geri çevrilebilir ses ve görüntülerin, basılı biçimlerin *yerini aldığı* bir duruma doğru ilerliyoruz.

Zihnimizde oluşan bu genellemelerle, artık çeşitli bireysel kitle iletişim aracının kültürel

boyutuna kısaca gözatabiliriz. Fotoğraflara, plaklara, filmlere ve yayın programlarına verilen sosyal tanımlar; ses ve video banda yönelik günümüzdeki yaklaşımları şekillendirmeye yardım eder.

Fotoğraflar

Fotoğrafların ondokuzuncu yüzyılın ortasında nasıl göründüğüne dair iyi bir izlenim, Fransız Fotoğraf Birliği'nin 1859 gösterisi üzerine Charles Baudelaire tarafından ortaya konmuştur:

> Eğer fotoğrafçılığın, sanata bazı işlevlerinde katkı sağlanmasına izin verilirse, yakında o bütünüyle sanatı ortadan kaldırmış ve yerini almış olacaktır... Öyleyse, bilim ve sanatın uşağı olmak olan gerçek görevine geri dönme zamanıdır fakat çok tembel, işe yaramaz bir uşak, aynen edebiyata hiçbir katkı sağlamayan baskı, stenografi gibi. Turist albümünü zenginleştirmeyi hızlandırsın ve hafızasında silinebilecek olanları gözü önüne tam ve kesin olarak koysun; natüralistlerin kütüphanesini süslesin ve mikroskobik canlıları büyütsün; astronomların varsayımlarını kuvvetlendirecek bilgi sağlasın; kısacası işinde ihtiyacı olan herkese sekreter ya da katip olsun –buraya kadar daha iyisi düşünülemez. Zamanın tahrip ettiği el yazmaları, kitapları ya da yapıları ve bunun gibi değerli şeyleri yok olmaktan kurtarsın– bunlara ancak teşekkür edilir. Fakat kavranılması zor olan sahalara tecavüz etmesine izin verilirse, bu saha insanın iç dünyasından değer kazanan şeyler ya da görüntüler olabilir, işte o zaman bizim için çok kötü olacak!
>
> (Newall 1982: 83)

Bu ifadeden de açıkça anlaşıldığı üzere fotoğraf hakkındaki görüşümüz geçen yüzotuz yıl içinde kökten değişmiştir. Sanat o derece değişime uğramıştır ki fotoğrafik yeniden çoğaltım hiçbir şekilde artık ona bir rakip olarak görülemez. Gerçekten de fotoğraf artık yaygın şekilde temel bir sanat biçimi olarak biliniyor. Biz de yeni kitle iletişim araçlarının müthiş dinamizminin oldukça farkındayız ve hemen anlıyoruz ki fotoğrafçılık (ya da video) gibi modern bir ortamı çok işe yaramaz bir uşak rolüyle sınırlandırma teşebbüsü hayal kırıklığıdır. Örneğin, temel uygulamaların birinde —reklamcılık— tartışılabilir sonuçları olsa bile, fotoğrafçılık gerçekten görüntülere tecavüz etmiştir. John Berger parlak, renkli ticari fotoğraf görüntülerinin birçok yönden nasıl Avrupa yağlı boya geleneğinin bir devamı olduğunu güzel bir şekilde analiz etmiştir (Berger 1972: 129–54). Yine de resim, geleneksel olarak özel mülkiyet ve sahiplikle tanınan günümüz dünyasını övmekte kullanılırken, reklamcılık bize, sadece gerekli ödemeyi yaparak sahip olabileceğimiz bir hayali geleceği anlatır: Bir ürünü satın almak, bir tatil paketi satın almak, bir araba taksidi yatırmak.

Baudelaire'nin sanat (fotoğrafçılık hariç tutulmalı) ve belgesel (üstünlüğü kabul ediliyor) görüşüne nazaran pek çok çağdaş yazar, Susan Sontag gibi —video'yu da kapsayarak— hizmet eden güçten kişisel tecrübeyi ifadeye, gözetilmekten kendini gözlemeye kadar, fotoğrafı, çok geniş bir spektrum'da değerlendirir (Sontag 1978: 1–24). Fotoğraf —sabıkalı çekimleri ve pasaport fotoğraflarından rüyalarımızda canlandırdığımız reklam görüntülerine kadar— hükümetin üzerimizdeki sosyal kontrolü için kullandığı araçlardan da biridir. Fotoğrafın devletle olan işbirliğine önemli bir örnek, Baudelaire'nin yazdıklarından oniki yıl sonra, 1871'in kısa ömürlü Paris Komünü'ndendir. Zaferden emin pek çok Komüner, gururla ve muzafferane gülümseyerek barikatlar üzerinde fotoğraflarını çektirdiler. Birkaç ay sonra Paris Komünü yıkılınca polis, isyancıları tanımak ve yakalamakta bu fotoğrafları kullandı (Freund 1980: 108). Asılan Komüncileri resmeden ikinci bir fotoğraf serisi onları açık tabutları içinde halka sergiledi. Buna rağmen fotoğraflar, kişisel ifadenin üstü kapalı ve vazgeçilmez bir biçimi olmaya devam ediyorlar: fotoğraflanmamış evlenme hiç de evlenmek değildir; çocuklarınızın fotoğraflarını yanınızda taşımıyor iseniz tümüyle ilgisiz bir ana baba olduğunuz ortaya çıkar.

Reklam bize hayali bir gelecekten görüntüler sunmasına rağmen çoğu fotoğraflar geçmişten bahseder. Kültürümüzün övünmeye değer görsel eğilimine rağmen fotoğrafların bize gösterdiğine inanma ve onları reddedilemez kanıtlar olarak kabul etme derecemiz çok çarpıcıdır (ses bantları konusunda çok daha şüpheciyiz, mesela, Watergate Olayı'nda görüldüğü gibi). Genelde fotoğraflanacak bir olayın vuku bulunması gerekir; bu yüzden fotoğraflar, olmuş olanın ve nerede olduğunun bir kaydıdır. Fakat biz bütünüyle bu olayların taklit ya da doğal olmadığının; fotoğrafçının müdahalesinin çok önemli olduğunun, karanlık oda ve laboratuvar işlemleriyle fotoğraf görüntülerinin kesilmesine, çarpıtılmasına, hile karıştırılmasına neden olabileceğinin çok iyi farkında olmamıza rağmen, garip bir şekilde hala fotoğrafın gerçekliğini kabul ederiz (Scharf 1965: 31).

Bu kabulü açıklamak için iki neden öne sürülebilir: Bunlar fotoğrafa olan aşinalığımız ve aracın doğasıdır. Fotoğraf görüntülerinin anlaşılma alanı tamamen evrensel olmasına rağmen —var olan herşey olabilir ve belki olmuştur, fotoğraflanmıştır— hepimiz sanatların bu en demokratik alanına fotoğrafçı olarak katılabiliriz. Üstelik, fotokimyasal işlemin doğası yüzünden, fotoğrafları resmettikleri nesnelere çözülemez bir biçimde bağlı ola-rak duyumsarız. Bu hiçbir şekilde resimde (ve de kuşkusuz kelimelerde) olamıyacak birşeydir. Fotoğraf üzerine yazanlarca yapılan benzerlikler, ölüm maskesi, ayak izi, kum üzerindeki iz gibi olaylardır (Sontag 1978: 154). Şüphesiz bu bağı (fotoğrafın resmettiği nesneyle olan bağı– ç.), eğer resmedilen kişiye biz bir şekilde bağlıysak özellikle şiddetli bir şekilde hissederiz: Sevdiğimiz bir kişinin eski bir fotoğrafını atmak, gerçek bir haksızlık yapmaktır, hatıraya saldırmak demektir.

Ancak, görüntünün ve nesnenin yakınlığına rağmen, fotoğrafik uygulamanın diğer yönleri ise uzaklık ve ayrımcılık ima edebilmesidir. Bazı şekillerde fotoğraflar bizi yaşamdan uzaklaştırır. Ardı arkasına fotoğraflar çeken turistler; fotoğraf makinasının oradaki yabancı gerçekliğin saf deneyimiyle kendilerinin arasına girmesine izin vermiş olurlar

ve ikinci kayıp da eve geri dönüldüğünde çekilen fotoğrafların yaşanmış olan hatıraların yerine geçtiği zaman olacaktır. Fotoğraftaki gerçek, anlık görüntüdür ve nesneyi; zamanın akışından, geleneksel olarak içinde bulunduğu doğal durumdan ve bizi duyularımızın ses, koku, bilinç, dokunma zenginliğinden ayırır. Bertolt Brecht'in uzun zaman önce işaret ettiği gibi Krupp ya da bir AEG fabrikasının fotoğrafı aslında bize kapitalism hakkında hiçbir şey söylememesine rağmen –onların doğruluğunu kabul ederek– biz fotoğraflarla birlikte yaşamaya devam ederiz. Belki de aracın (fotoğrafın– ç.), kendisinden sonraki kitle iletişim araçlarına film ve videoya, en büyük mirası, bizlere gerçeği soruşturmaksızın hem hareketli resim hem de elektronik olarak üretilen görüntüleri kabul ettirmesidir.

Plaklar

Thomas Edison'un 1878'deki yazısında tahmin ettiği, ses kaydının bulunuşunun insanlığa sağlıyacağı faydayı on maddede özetliyor:

1 Harf yazma ve stenograflar yardımı olmaksızın her türlü diktasyon.

2 Görmeyen insanlara hiçbir çaba sarfetmeden kendileri için konuşacak sesli kitaplar.

3 Güzel söz söyleme sanatının öğretimi.

4 Müziğin yenidençoğaltımı.

5 'Aile Albümü' aile üyelerinin kendi sesleriyle söylediklerinin, hatıralarının v.b'nin kaydı ve ölen kişilerin son sözlerinin kayıdı.

6 Müzikli kutular ve oyuncaklar.

7 Eve gitme zamanı, yemeğe gitme zamanı gibi belirli zamanları anons eden saatler.

8 Dillerin söyleniş şeklinin bir şekilde tam yenidençoğaltım yapılarak korunması.

9 Eğitim amaçları; öğretmen tarafından yapılan açıklamaların öğrenci tarafından herhangi bir anda başvurularak saklanması ve ezberlemeye uygunluk açısından fotoğraf üzerine yerleştirilen heceleme ya da başka derslerin saklanması gibi.

10 Telefonla bağlantı, sürekli ve değerli kayıtların iletiminde bu aletin yardımcı olmasını sağlama, bir anlık alıcı olmak yerine ve iletişim kopukluğunu önlemek için faydalanma.

(Gelatt 1977: 29)

Bu uygulamalar belirli zaman aralıklarında keşfedilmiş olsalar da içlerinden bazılarının ticari kullanımının mümkün olması için teyp kayıt aygıtının başarılı bir şekilde bulunuşuna ihtiyacı vardır (Dearling and Dearling 1984: 21–5). Fakat fonograf ve onun halefi olan gramafonun: Müziği kaydeder ve yenidençoğaltır olmasıyla ilgili temel uygulamalar üzerine Edison'un gösterdiği önem dikkati çekecek kadar azdır.

Fotoğrafa yaklaşımımızın, fotoğraf görüntüsü ve onun resimlediği şey arasında va-

rolduğunu hissettiğimiz yakın bağlantı ile şekillendiğini biliyoruz. Fakat fotoğraflar hiçbir şekilde bütünüyle kopyalar değillerdir onlar daima insanların, sahnelerin ve nesnelerin görünümlerinin ikiboyutlu temsilleridirler ve bu sıfatla hiçbir zaman asıllarıyla karıştırılamazlar. Bir dizi görünümün yenidençoğaltımını yapmak, nesneyi yenidençoğaltım değildir, maddeler kendilerinden ayrılabilen 'görünüşlere' sahip değildirler. Fakat nesneler ve insanlar ayrılabilen ve yenidençoğaltılabilen sesler —özellikle müzikal sesler— çıkartabilirler ve ses kaydının bütün tarihi bunları kopyalama girişimleri olarak en iyi şekilde anlaşılabilir.

Akustik boynuzla yapılan eski ses kaydı, seslerin, hatta insan sesinin bile, bütünüyle uygun versiyonunu vermedi (insan yüzünün eski fotoğraflarıyla olan çelişkisi dikkat çekicidir). 1920'lerde elektrik teknolojisinin gelişi, menzili ve kaliteyi artırdı, fakat sınırlamalar aynı kaldı. Ses kayıt tekniklerindeki hemen hemen bütün düzenlemelerin amacı —hala da öyledir— canlı bir şarkıcıyla sesinin kaydı arasındaki farkı ortadan kaldırmaktı. Aynı şekilde önemli olan, dinleyici olarak bizlerinde, teknik yeniliklerin yanında yer alarak ses ile onun yenidençoğaltımı arasındaki farkın ortadan kalktığını görmek istememiz.

Yine de kaydedilmiş olan ses bizim gerçek yaşamda işittiğimiz seslerden her zaman oldukça farklıdır; şekillendirilir, filitre edilir, kurgulanır. Hile kaçınılmazdır. İlk fotoğrafçılar görünebilir dünyayı her bakımdan keşfetmek için stüdyo (portreleme için son derece elverişli olan) sınırlarından uzak kalmakta serbest olmasına rağmen, ses kayıtçıları sık sık kendilerini bir stüdyoya kapatılmış olarak bulurlar. Onlar bugün bile, kayıt yaparken, gerçek yaşam şartlarında hiç önemsemediğimiz fakat kayıtlı ya da iletilen sesleri dinlediğimizde sıkıntı veren, dışarıya ait gürültü türlerini nasıl yokedebilecekleri sorunuyla uğraşırlar.

En azından 1950'li yıllarda teyp kayıt aygıtının kullanıma girmesine kadar, gramofon kaydındaki bir başka sorun alanı, asıl kayıt ile satışa sunulan kayıt için kullanılan malzemeyle ilgilidir. Balmumu, kayıtlı sesi yönlendirmede esnek olmayan bir ortamdı ve shellac disc formatı uzun çalar plak gelişimini ket vurdu. Sonuç olarak gramafon elli yıl yalnızca bir plak olarak kaldı, yaratıcı bir ortam (medium) olamadı, sinemanın bulunuşundan sonraki yirmi otuz yıl içerisinde keşfettiği bağımsız sanatsal kimliğe ulaşamadı. Teyp gelinceye kadar, gerçek anlamda, kayıt için yazılan ya da kayıta bağlı müzik yoktu. Onun yerine gramafon, klasik ve popüler müziğin var olan repertuarında büyük ölçüde asalak olarak bulunuyordu.

Bu repertuar, hali hazırda —sheet müzik vasıtasıyla—, gramafon geniş bir kullanım alanı bulmadan önce, pazarlanabilir bir ticari mala dönüştürülmüştü. *A Bird in a Gilded Cage* 1900 yılında 2 milyon sattı ve *Meet Me Tonight in Dream Land* 1909'da 5 milyon sattı (Fell 1974: 235). Ancak gramafon —radyo ile desteklenmiş— bütün müzik dinleme alışkanlığını değiştirdi, aktif olarak müzik yapanlar gramafondan tam olarak ayrılmıyordu, fakat aynı zamanda müzik yapmasını varlığından ve görünüşünden de ayırmıyordu. Gramafon, alışılagelmiş müzik notasyonundaki sınırlamalarının gelip

geçmesini sağlayan yararlara sahiptir ve bu yüzden bizim fantastik bir derecede geniş bir alanı içeren müzik deneyimi yaşamamızı sağlar. Karşılığında (gramafon -ç.) dinleyici üzerinde, hayata geçmesi için her gösterimde, yeni baştan yaratılması ve yorumlanması gereken tek bir müzik versiyonunu kabul ettirir. Daha da önemlisi hala —ve bu özellikle ses ve video bantlarının kabulü için önemlidir— bize; mikrofonlarla, amplifikatörlerle ve hoparlörlerle süzülmüş ve evlerimizin akustik ihtiyaçlarına göre uyar-lanmış olan kaydedilmiş müziğin, özellikleriyle müziğin kendisini eşit saymayı öğretmiştir.

Filmler

1895 Ekim'inde bir Fransız bilimsel dergisinde sinematograf üzerine yayımlanmış bir makalenin yeni buluşun uygulaması üzerine tahminleri şöyleydi:

> 0, birliklerin, değişik askeri manevraların, görevlerin hareketini kaydeden değerli bir alet olacak... Kaşiflere ve seyyahlara hizmet edecek. Fakat bizim görüşümüze göre en çok sinemadan yararlanacak olan sanatların ve yeteneklerin öğretimi olacaktır.
>
> (Deslandes 1966: 280)

Sinematografın bu tür belgesel uygulamaları —buluşu gerçekleştiren Louis Lumiére tarafından canlandırıldığı şekilde— gerçekten film gelişim hikayesinin bir parçası olmuştur. Ancak bütün çağdaş eleştirmenler ve gazeteciler gibi, yazar da, filme bir biçim olarak şekil verecek en önemli öğrenimi dikkate almamıştır, yani filmin anlatım uygulamasını. Bugün bir film seyretmeye gitsek, hemen hemen her zaman, tıpkı müzik dinlemek istediğimiz zaman bir plak koymuşuz gibi, bir hikaye anlatılacaktır. Hem üretilen eserlerin artan karmaşıklığında hem de dünya çapında sinemanın yayılmasında sinema tarafından ortaya koyulan büyük ilerlemelerin üç öğeye bağlı olduğu açıktır: Görüntülerin sağlanmasında bir materyal olarak selüloid filmin esnekliği, oluşum yılları sırasında film endüstrisindeki rekabetçi durum ve yirminci yüzyılın başlarında benimsenen hikaye anlatma işlevi.

İlk bakışta hikaye anlatan filmlerin kullanımı pek şaşırtıcı değildir. Çünkü bu, fotoğrafçılıkta nadiren görülen bir işlevdir. Şüphesiz fotoğraflar, çok eski zamanlardan beri hikayeleri *resimlemede* kullanıldı, fakat ayrıntıların güncel olarak anlatımı genellikle sözcüklere bırakıldı. Hatta bugün bile bulabildiğimiz çeşitli fotoroman şekilleri, fotoğrafın kendi gelişiminden çok sinemanın bir yan ürünüdür. Fotoğrafçılık ve film arasındaki önemli fark, hareketi fotoğrafik görüntünün getirdiği değişimde yatar (Barthes 1977: 44–6). Fotoğraflar geçmişle yakından ilintilidirler, geçmişte herhangi bir zamanda ne olduğunu, insanların ve yerlerin *o zaman* nasıl göründüğünü gösterirler. Bir fotoğrafın çekilmesi ve bizim onu görmemiz arasında her zaman bir zaman farkı vardır; hatta bir paloroid bile nesnelerin birkaç saniye önceki hallerini gösterir, şimdiki hallerini değil. Bu yüzden kayıtların saklanmasında fotoğrafçılığın kullanımı —aynı za-

manda da fotoğrafın anılarımızda ve duygusal hayatımızda oynamış olduğu rol— ortamın doğasının sonucu olan tahmin edilebilir bir gelişmedir.

Fakat filmler farklıdır. Filmde resimlenen olaylar mantıksal olarak geçmişe ait olsa da (fotoğraflanmış durumdadırlar) perdedeki açılım şekli şu andadır. Elli yıl önce bir deniz savaşında yavaşça batan bir gemiyi gösteren bir haber program görüntüsü bir belgedir, olmuş olanın kaydıdır. Fakat biz onun tasarlanmış şekilde düşündüğümüzde olaylar silsilesi şu anda, gerçek zaman içinde ortaya konur ki, bu da olay olurken felaketi yeniden yaşayabilmemiz içindir. Christian Metz'in işaret ettiği gibi hareket, sinemada yeniden üretilmez (Metz 1974: 7–9). Hareket, her filmin gösterilişinde üretilen yeni bir şeydir. Bu yüzden film, anlatıma uygun hale getirilen benzersiz bir tarihsel sonuç türü oluşturan, geçmişin ve şimdinin kendi özel çelişkili bileşimine sahiptir. Her tarz da hikaye, anlatımının çok önemli en eski yönlerini yakalar: Karanlıkta hikaye anlatan birini dinlemek için bir kamp ateşi etrafında toparlanmış grubu düşünün. Hikayeyi anlatan olmuş bitmiş şeylerden söz eder (aksi halde onlar anlatılacak olaylar olmazdı), fakat dinleyenlere oluyormuş gibi anlatır ('peki sonra', ondan sonra ne oluyor?' gibi arka arkaya sorulara da neden oluyor).

Filmler hikaye anlatımında, plakların müziğe olan bağları gibi, yakından bağlıdırlar. Fakat önemli olan fark, film hemen kendi anlatım biçimini geliştirmesi ve var olanları sadece yenidençoğaltmak yerine kendi hikayelerini *yaratmasıdır.* Bir roman ya da oyuna uyarlanmış bir film bile, aslından oldukça farklı ve kendine özgü bir şekilde var olan, benzersiz bir öykü şeklidir. Filmin kendine özgü anlatım biçimini geliştirmesi, büyük ölçüde kamu eğlencesinin en yeni şekillerinden biri olarak ortaya çıkmış olması gerçeğine bağlıdır. Işıklı perde oyunları (lantern lecture) ve optik gösteriler (peepshow) evin dışında gerçekleşen eğlence türleri olarak filmin bilinen atalarıdır ve Lumiére'in sinematografı, bir müzik salonu programında ya da gezici bir fuarda bu eğlence türlerinin yerini alacak uygunluktadır (R.C.Allen 1979: 13–18). Seyirin koşulları, filmin elli saniyelik gerçekliklerden, seyircinin ilgisini iki ya da daha fazla saat boyunca ayak-ta tutabilen destansı anlatılara dönüşmesi açısından çok önemli sonuçlar yaratmıştır. Filmler uzunluk ve karmaşıklık açısından büyürlerken, sinema tiyatroları da daha lüks ve daha özenli, daha büyük ekranlar ve daha iyi gösterim, sistemleriyle gelişiyorlardı (Gomery 1979). Hollywood şirketleri artık, düzenli ve güvenilir karşılıklar bulabilecekleri sağlam bir ürün akışı araştırıyorlardı, böylece bizim Hollywood filmi ola-rak tanıdığımız şeyi karakterize eden star, hikaye ve resimlerin çeşitli formüllerinin yavaş yavaş ortaya çıkması sağlanıyordu.

Sonuç, gayet iyi işlenmiş ve son derece ekonomik hikaye anlatım şekli olmuştur. Alışılagelmiş film ya da televizyon dramasında gerçeklik bir dizi anlatım olaylarına dönüştürülmüş ve zaman drama içine sokulmuş ve de boşluk aksiyon için bir yer olmuştur. Süreksizlik, kurgunun kabul edilen düzeniyle gizlendiği, izleyicilere sunulan bakış açısı sürekli olarak değişmektedir. Hiçbir şekilde gerçek kavrayışa eşit sayılmamasına rağmen, bu görüş açısı bizi tatmin eden kavrayış koşullarının yeter-liliğini

sağlar. Hepsinden öte bize temel bir özgürlük tanır. Müzik dinlemek gibi film izlemek de umut ve geçmişi hatırlama, şaşırma ve merak, gerilim ve rahatlama, uyum ve düzensizlik, şablon yaşam ve şans içerir.

Yayın Programları

Yayıncılığın belgesini oluşturan esas, 1916 yılında David Sarnoff tarafından işvereni olan Amerikan Marconi Company, genel müdürüne yazılmış mektuptur; bu mektupta David Sarnoff, yeni bir tarz ticari radyo–telefon işletim görüşünü ortaya koymuştu:

> Aklımda, radyoyu, tıpkı piyano ya da fonograf gibi bir 'eviçi aracı' yapabilecek bir gelişim planım var. Alıcı, basit bir 'radyo müzik kutusu' şeklinde tasarlanabilir ve birkaç dalga boyunda tek bir düğmenin döndürülmesiyle ya da düğmeye basmakla değiştirilebilir ya da ayarlanabilir. Radyo müzik kutusu genişletilerek bir hoparlörlü telefonla tedarik edilebilir, bunların hepsi iyi bir şekilde bir kutunun içine monte edilebilir. Kutu oturma odası ya da salona yerleştirilebilir. Ayarlanabilir bir şekilde düğme yapılır ve gönderilen müzik alınır... Bu öneri özellikle çiftçilere ve şehirden uzak bölgede oturanlara ilginç gelecektir. Bir 'radyo Müzik Kutusu' olmakla en yakınlarındaki şehre gidiyor olmak yerine konserler, konferanslar, müzik, resital ve benzeri etkinliklere sahip olabilirler.
>
> (Barnouw 1970: 78; Smith 1973: 49)

Bu kahince ifade, potansiyel radyo satışlarına dair çok yerinde tahminlerle desteklendi. Bu buluş, birinci olarak elektrikli iletişim teknolojisinin uygulanmasında köklü bir atılım ortaya koyuyor. Bütün önceki sistemler —telgraf, telefon, radyo telgraf— herbir alıcının aynı zamanda bir verici olduğu iki yönlü potansiyel kullanmıştı. Burada Sarnoff, yayıncılığın ayırtedici özelliği olan tek yönlü sistemi öneriyor: Geri bildirim olmayan (feedback) bir verici ve veremeyen birçok alıcı, kaynak vericiye ya da birbirlerine geri bildirim olmaması. İkinci olarak sinemadakinden öte telefon, kamera ve fonograf örneğini izleyen Sarnoff, hem doldurulması gerekli boş zamanı hem de sürekli tüketimi sağlayacak bollukta bir nüfus hacmine sahip olan toplumunun bir görüşünü ima ederek, kendi radyo ve müzik kutuları için bir iç pazar öneriyor. Bu bağlamda Sarnoff, satış ve üretimden doğan kârlarını çekebileceği bir sanayi için potansiyeli önceden görebiliyor, program yapımı ile ilgilenmiyordu.

Gerçekten Sarnoff'un görüşündeki en önemli ihmal, yayın programları üretmesi gerekecek bir kurumun özelliğinin farkına varamamış olmasıdır: Onun sistemi tümüyle değişmez bir şekilde varolan olaylar üzerinde asalak biçimdedir. Bu yüzden yapım için bir sermaye kaynağı bulma sorunu da önemsenmiyor. Tabii ki bu üreticilerin sorumluluğun bir parçası olarak görülmüyor. İlginçtir ki daha önceki ses ve görüntüyle ilgili kitle iletişim araçlarının hiçbirinde var olmayan program yapımı ve araç üretimi

arasındaki bu boşluk, ya lisans ücretleriyle ya da reklamlar ve sponsorluk ile finanse edilen programcılık da dahil olmak üzere her yerde sürüp gitmiştir. Bir sonraki aşamada, kapitalist pazarın işleyişinin büyüleyici bir örneğini ortaya koyuyor: Ticari bir malı (radyo ya da televizyon seti) alan müşteriler kendileri ticari mallar haline dönüştürülüyorlar bir 'dinleyici' reklamcıların potansiyel müşteriler oluyorlar.

Gramafonda olduğu gibi radyo sahiplerinin de müzikle muhtemelen aynı bağlara sahip olacağını düşünen Sarnoff, o günün şartlarında yayıncılığın geleceğiyle ilgilenmeyi önemsemedi (yalnız 1916'daki gazetelerin bilgi alanı). Bu yüzden tıpkı sinematografta hikaye anlatımının Lumière tarafından tahmin edilmemesi gibi radyonun (daha sonra televizyonun) eninde sonunda toplumun en önemli haber kaynağı olacağı önceden tahmin edilemedi. Aynı şekilde 1920'lerdeki ulus çapındaki şubeleşme sonucu artan nüfusu ile birlikte yayıncılığın bir devlet meselesi olacağı gerçeğini de Sarnoff önemsemedi.

Bu gelişmelerden ve sözlük anlamındaki bir değişmeden başka, yetmiş küsür yıl içinde Sarnoff'un kahince formulasyonundan beri hemen hemen hiç değişme olmadı. Radyo, bütün aile grubuna tek bir ünite olarak hizmet verme rolünü yitirmiş ve çeşitlenmiştir (taşınabilir transistörler, araba radyoları ve Sony walkman'leri v.b.). Hem pazar genişliği bakımından hem de özel kanalların çeşitliliği bakımından (Londra'lı dinleyiciler için: Dört BBC programları, Capital Radyo, LBC, Radyo Londra v.b.). Ancak onun önceki rolü, son zamanlarda kafelerde, publarda ve diğer halka açık yerlere yayılmasına rağmen her zaman tüm ailenin ihtiyacını karşılayan bir eviçi aracı olarak kalmış televizyon tarafından kapılmıştır (Morley 1986). Televizyon ekranı (reception) sinema perdesinin zorlayıcı gücüne hiç sahip olmadı. İç talep onun görüntü ve sesleriyle yok olmuyor (belki de potansiyel geleceğimizin reklamlar tarafından düşünülmüş görüntüleri için, gerekli monotonluğu sağlıyacak günümüzdeki eşdeğeri), ve bir çeşit araştırma göstermiştir ki, onun etkisi izleyici grupları arasındaki etkileşimle; yiyecek, içecek molalarıyla ve de uzaktan kumanda kontrolüyle vb. sessiz kılınmıştır. Bir eviçi eğlencesi olarak televizyonun, izleyicilerden bazı taleplerde bulunarak onların dikkatlerinin her halikarda aşağı yukarı üç dakikanın ötesinde ayakta tutması umulmuyor.

Yayıncılığın çelişkisi şudur; büyük ölçüde önceden kaydedilmiş programların seçimi ve sıralanması üzerinde büyük çaba olmasına rağmen yayıncılığın temel nitelikleri onun canlı olmasındandır. O zaman bir yayın programının esasını nasıl tanımlayabiliriz? Cevap, programın kendisinin dinleyicisi için bir olay olma derecesinde uzanıyor. Aynı zamanda sonsuz çeşitteki ses ve görüntü dünyasını iyi bir şekilde düzenleyen, düzinelerce çalışanı içeren karmaşık bir yapım zinciri içinde son (görünür) halka olarak görülmeyen bir sunucu tarafından, gerçek zamanda bir araya getirilmiş çeşitli kaynaklardan materyal derlemesi de aynı derecede önemlidir (Hall 1976: 247). Bu perspektifle haber prog-ramcılığı hem radyo hem televizyon için çok önemlidir: İkinci Dünya Savaşı sırasında *Nine O'Clock News* (Dokuz Haberleri) ulusal yaşamın önemli bir özelliği olmuştu ve bugün onun televizyondaki halefleri *News at Ten* (On Haberleri) gibi büyük ölçüde dinleyici çekmeye devam ediyor.

Haber programcılığının güvenilirliği onun sınırlı tonuna ve bir anlık 'dünyadaki pencere' olma görünümüne bağlıdır; tabii ki aynı biçim eğlence programlarında da bulunmalıdır. Radyoda da, bir diskcokeyin en son Top Ten plakları listesini, şakayla ve sohbetle, diğer olayları da (haberler, hava raporu, trafik bülteni, spor sonuçları) sanki aynı anlık heyecanı tekrar tekrar yaratıyormuşcasına bildirdiği bir atmosfer içinde bir araya getirdiği pop programları vardır. Televizyonda da *Grandstand* gibi karmaşık, pürüzsüz yayınlanan, canlı bir toplantı ve kaydedilen olaylar, yorumlar, resmi röportajlar, anında raporlar, stüdyonun içinde ve dışında, zaman içinde ileri ve geri hareket eden bütün yayın kaynaklarının kullanılmasını sağlayan, bir program; tabii ki çok soğuk kanlı ve de çok profesyonel sunucunun rolünü unutmamak gerekir. Bütün programcılık bu tür sunuşu belki de benimsemez —yayıncılık bugün bile diğer biçimler üzerinde asalak kalmıştır— fakat burada yayın sisteminin benzersiz nitelikleri çok açık bir şekilde ortaya çıkarılıyor (sunucuların, diskcokeylerin ve haber okuyucuların yüksek ücretli medya kişileri olmasıyla ortaya çıkmış bir fikir).

Bantlar (Tapes) ve Kasetler

Yenidençoğaltımın ilk sistemlerinin mirası olan yeni bant ortamını (tape media) tanımlamakta çok önemlidir. Elektromanyetik kayıt tekniklerinin kullanımına rağmen, video görüntüsü, geleneksel olarak fotoğrafa bağlanmış olan mirasın bir kısmına konmuştur. Aynı şekilde bizler videonun sesini de 'gerçek' olarak kabul ediyoruz, çünkü kulaklarımız uzun zamandan beri artık radyo ve plakların doğal olmayan filitrelenmiş sesine alışmıştır. Video yapımcıları her ne kadar farklı durumlardaki farklı izleyicilere seslenmeyi isteseler de, sinema geleneğinin anlatım tutumu ve belgeselci kesinliğinin etkisinde kalmadan —hatta bu etki belirli bir film efekti mantıklı bir şekilde kullanılmış olsa bile— izleyiciye istedikleri düzeyde seslenemezler. Yayıncılıkla olan işbirliğin sonucu video, ses bantı (sound tape) gibi ondokuzuncu yüzyılın gramafon ve film kayıt biçimlerinde eksik olan dolaysızlık havasına sahip ise de yayıncıların dinleyici ya da izleyiciye hitap şekilleri büyük ölçüde konuyla ilişkisizdir. Bunlar bant (tape) çalışmalarındaki temel özellikler değildir bu konular, ne elektromanyetik kaydın kaçınılmaz sonuçlarıdır ne de —bir dinleyici olarak— bizim ses ve video bantlarında yaklaşımımızda ki önemli nedenlerdendir.

Önce sesleri, sonra da ses ve görüntüyü kaydetmek için plastik bantın ortaya çıkışı, aşağı yukarı altmış yıl önce selüloit film malzemesi (fotoğrafçılığın yıkılışı ve filmin doğması) tarafından başarılan bir anlık göz kamaştırıcı hamleyi dengelemiyordu. Bant, bildiri ve eylem programıyla ortaya çıkmadı: Bant dünyaya yayıncılığın bir yan ürünü olarak sessizce piyasaya girdi, bugün bile bantın ses kaydını ve film endüstrilerini yeniden şekillendirmekteki rolü büyük ölçüde önemsenmemektedir. Gerçek endüstriyel uygulama için, makaradan makaraya (reel–to–reel) bant sistemi çok uygundu. Fakat son zamanlarda kaset düzeninin kabul edilebilirliği pazarlama stratejisinin önemli bir özelliği olmuştur. Bu düzenin konulu filmleri ve pop videoları; bir video kayıt cihazı,

kiralayan ya da sahip olan herkesin evine girebilir. Oysa taşınabilir ses kayediciler, nerede olursak olalım ve ne kadar hareketli olursak olalım kayıt öncesi sese ulaşmamızı sağlar. Ancak bant ortamı (tape media) heyecan verici ölçüde yaratıcı bir potansiyele sahiptir, bunun ses göz önüne alınarak bulunuşu açıkça videonun geleceğine işaret etmektedir.

Ses bantı, 1940'larda sadece o zamanki (hantal) disk kayıt üniteleriyle yer değiştirmesi sebebiyle radyo endüstrisi için özel olarak geliştirildi. Yine de, ses bantı yayın kurumları içine girer girmez, öncü (avant-garde) müzisyenlerin dikkatini çekti (Mackay 1981). Paris'te, Cologne'de ve başka her yerde ses dükkanları, Edgar Varése, Karlheinz Stockhausen ve John Cage gibi bestecilere ulaşabilir oldu. Bunların çoğu kendi müziklerine yeni ses türlerini katmanın yollarını araştırıyorlardı ve bazısı plak seslerini (önceler 'gürültü' diye dikkate alınmayan) yönlendirme girişimlerinde bile bulunmuştu. Şimdi kendilerine önce yayın kuruluşları ve sonra da büyük eğitim kurumları tarafından sunulan olanaklara şevkle karşılık veriyorlar.

Öncüler tarafından üretilen 'bant müziği' (tape music), normal olarak doğrudan alışılmış yolla canlı olarak kaydedilmiş müzik demek olan banta kaydedilmiş (taped music) müzikten ayırt etmek önemlidir. 1950'lerin başında iki büyük bant müziği akımı ortaya çıktı. Paris'te Pierre Schaeffer ve Pierre Herny *Musique concrete* dedikleri şeyi ve hatta doğal müzikal enstrümanlarda dahil, yönlendirilmesi demektir. Bu eğilim, insan sesi ve alışılmış müzik enstrümanları da dahil olmak üzere önceden kaydedilmiş gerçek seslerin üzerinde yapılan oynamaları (hızın değişimi, kurgu, tekrar, bindirme ve filitreleme gibi ögelerle) içermektedir. Aynı zamanda Cologne'de Pierre Boulez ve Karheinz Stockhausen gibi besteciler ikinci bir eğilim ortaya atıyordu. Bu eğilimde yalnızca elektronik olarak üretilen kaynak materyalin bestede temel olarak kullanıldığı saf elektronik müzik idi. İki eğilim arasındaki fark yararlı olmasına rağmen, elektronik müzik uygulamada çok bulanıklaştırıldı. Çünkü Avrupa ve Amerika'daki müzisyenler hızla, ses bantının açtığı bütün yeni olasılık aşamalarını buldular.

Bütün bant müziklerinde ortak olan, yazıya ihtiyacı olmaksızın besteciye doğrudan beste yapma imkanı sunması ve bunun diğer müzisyenler tarafından da çalınabilmesidir. Besteci için çalışma alanı sınırsızdır. Bant müziği sıkı bir şekilde kontrol edilip, programlanabilir —Webern ve Schoennberg gibi bestecilerin geliştirdikleri, seri halinde olan tekniklere benzer sistemler ile— ya da John Cage'in sık sık yaptığı gibi değişim düzenlemeleri ve verilen işlemler etrafında oluşturulan doğaçlamalarla yapılır. Bu tek bir giriş sesinden bütün bir senfoni yaratmada, değişik şekildeki bant müziklerini bir araya getirmede ya da canlı gösteri sırasında bant sesini canlı ses ile birleştirmede kullanılabilir. Bu (yayın ya da kayıt aracılığıyla) birincil olarak ev içinde tüketilmek üzere düzenlenmiştir. Ayrıca bu konserlerde çalınan parçanın kendisi de olabilir. Daha sonraki aşamada, sadece müzisyenlerin oturacakları yere yerleştirilmiş bir iki hoparlör kullanılabilir (gösteri sırasında izleyicinin nereye *bakacağı* sorununu ortaya koyuyor) ya da belirtilen gösteri alanının her tarafına yerleştirilmiş hoparlörler tüm gücüyle kullanılarak

üçboyutlu yeni türde bir dinleme ortama yaratılabilir. Ancak; uzay seyahati, uydu iletimi ve bilgisayarlaşmayla karakterize edilen nükleer çağ sonrası endişeleri ifade etmek için, pek çok bestecinin üzerinde çalışmayı düşündüğü bu insanlık dışı süreç geleceğe ait (futuristic) niteliklere sahiptir.

Video yapımının doğasını gözönüne alırken aklımızda tutmamız gereken şey, video kayıt aygıtının potansiyel alanı film malzemesindekinden çok daha iyi bir şekilde ses bantının çalışma alanı ile mücadele etmekte. Video (ses bantı gibi– ç.) basitçe, doğrudan doğruya bir kayıt sistemi olarak kullanılabilir, verilen ses ve görüntüleri yönlendirmede kullanılabilir (özellikle karalama videodaki 'scratch video' yayın dışı materyal gibi) ya da tümüyle elektronik olarak üretilen görüntüleri içermektedir (şimdi televizyondaki kredilerde çok yaygın olarak kullanılan bilgisayar destekli grafikler gibi). Taşınabilir araçlar 1960'ların ortalarında kullanılabilir hale geldiğinde, video bazı öncü sanatçılar tarafından iyice anlaşılmasına rağmen; video, ses bantının şimdiye kadar sağladığı yaratıcılık seviyesine ulaşılamadı. Video sanatıyla uğraşanlar elektronik müziğin başarılarına eşdeğer başarı sağlayamadı.

Sonuçlar

150 yıldır hayatımıza yerleşmiş olan çeşitli ses ve görüntü biçimlerinin kültürel kimliğine bakarsak, birkaç genel nokta ortaya çıkar. Birincisi ve en açık olanı, bunların hepsinin çağdaş endüstriyel uygarlığımızın parçası olduğudur: Gelişme ticari olarak harekete geçirilir ve her aşamada, kitle üretimi ve geniş dağıtım sonucu ortaya çıkan olanaklardan kâr elde edildiği görülür. İlgilenilen zaman içerisinde ilk yaklaşımlara (filmin tiyatrosal gelişimi gibi) rağmen bütün ses ve görüntü araçları evleri hedef alarak gelmiştir. İdeal görünüş üç katlı kâr dokusu olmuştur (sürekli bir tüketiciye satış, kayıt öncesi ürünler ve kayıt malzemeleri): Bu üç katlı pazar yüzyılın başında; kameralar, posta kartları ve fotoğrafik malzemeler için ortaya çıkmıştı; 1980'lerde aile videoları, videoya aktarılmış sinema filmleri ve boş kasetlerin bir birleşimi olarak yankısını buluyordu. Her ne kadar bu yapı tümüyle çeşitli şekillerde kısıtlansa da (CD okuyucular ve gramafon gibi yalnızca çalmaya yönelik sistemlerde olduğu gibi) bu endrüstriyel örgütün ardındaki kâr güdüsü çok açıktır. Evleri hedef seçmeyle birlikte, bir zamanlar ayrı ayrı olan (endüstriyel ve araçlar açısından) sistemler gittikçe bir bütün haline geliyorlar. Şimdiki, radyo, teyp, plak, CD, teyp ve kaydedicisinin oluşturduğu, midi, ses sistemi, televizyon ve videoyu aynı zamanda da sesi tek bir pakette toplayacak olan eviçi eğlence merkezine doğru atılan bir adımdır.

İkinci olarak, yeni kitle iletişim araçlarının sonuçta elde edilen sosyal uygulaması pek çok bakımdan öncüler tarafından tahmin ya da hayal edilenden oldukça farklıdır. Yeni kitle iletişim araçlarının açıkça tanımlanan sosyal ihtiyaca ve bilinen basit şeylere cevap vermediğinin görülmüş olması önemlidir. Bu araçların ilk gelişimi, yenilik arzusu duyan halkın özel isteklerine bir karşılık olmuştur (gümüşlü levha üzerine çekilmiş

fotoğraf, silindir kaydedici ve sinematografta olduğu gibi). Fakat uzun zaman içerisinde bu araçların gelişimi; değişen sosyal şartlar, ihtiyaçlar ve kâr güdüsünün etkileşimi tarafından oldukça yeni ve tahmin edilemeyen kimlikler kazanmasını sağlayacaktır: Amatör fotoğrafın rolü, kayıt endüstrisinin genç kültür içindeki yeri, kurgusal uzun metrajlı film. Yayın sistemlerinin kendilerinin yerleşim ve gelişimi, günlük —hatta önemsiz— denebilecek olaylara karşı çoğu zaman, o anda bir cevap verme güdüsüyle oluşmaktadır. 1953 Taç Giyme töreni'nin İngiliz Televizyonunun yaygınlaşmasındaki rolü çok iyi bilinir ve Üçüncü Dünyada da sürekli olarak etkisini göstermiştir: Sportif düzenlemeleri yayınlayan ilk televizyon sistemi (sırasıyla Olimpik Oyunlar ve Asya Oyunları) Senegal ve Endonezya'da ortaya çıkmıştır, bununla birlikte renkliye dönüş, Uganda'daki Afrika Birliği Organizasyon Toplantısı'nda ve de Tayland'daki bir Miss Tayland Güzellik Yarışması için gerçekleştirildi (Katz ve Wedell 1978: 10–12). Geçici ilgi sağlayan olaylara karşı bu tür tepkiler, ulusal yaşam ve ekonomiyc olan bağı planlanmamış bu tür pahalı iletişim sistemlerini terk ediyorlar.

Üçüncü olarak geniş sosyal ilişkilerdeki değişimleri önemsemeyen ve bir takım teknolojik kararlılıklara dayanan tartışmalar söz konusudur. Brian Winston haklı olarak, kendilerini mümkün kılan sosyal değişimleri göstermeksizin toplumumuzun teknolojik temelindeki büyük değişimleri ortaya koyan futurolijistlerin kabul ettiğini reddediyor. Winston'un gözlemlediği gibi; 'verimli işin, temsili demokrasi kurumlarının, okulun ve iş hayatının sonu olarak farz ettiği görüşleri, kültürümüzün her bakımdan şiddete maruz kalmasına neden olacaktır.' Fakat onların teknolojik olarak katı olan tutumları, onları sadece bir kurumun değişmeden kalabileceği düşüncesine itiyor: 'Makina devrimi–modern şirket' (Winston 1986: 365). Teknolojik değişimin hızlanmasını sağlayan en önemli öğeler, dıştan gelenler olmuştur, yani endüstriyel üretim kapasitesini uygulamasız bırakan ve çalışma pazarı için eğitilmiş teknisyenlerin ayrılmasını sağlayan, iki dünya savaşı. Sonuç olarak Birinci Dünya Savaşının bitmesi radyodaki gelişmelere bir canlılık kattı, bununla birlikte İkinci Dünya Savaşının sonucu televizyonun çok süratli bir şekilde dünya çapında yayılmasına neden oldu. Belki de nükleer silahlanma yarışına verilen bir ara, iletişim araçlarına benzer bir etki yapacaktır, aksi halde teknolojik yenilenme muhtemelen yavaş olacaktır. Herhangi bir durumda, benimsenen bu yeni teknik sistemler, yeni sosyal uygulamaları yavaşlatmaktan çok kitle iletişim araçlarının kültürel kimliğini kuvvetlendirme eğilimindedirler. Bu yüzyılda fotoğrafta yapılan pek çok sayıdaki teknik gelişmeler, 1890'larda geldiği zamanki gibi, günümüzde otuz yıllık geçmişi olan videonun gerçek habercilik ya da kurgusal hikaye anlatımının görsel–işitsel biçimleri üzerinde hala yoktur.

Notlar

Allen, R.C. (1979) 'Vitascope/ –Cinématographe: initial patterns of American film industrial practice', *Journal of the University Film Association* 31, no.2, 13–18.

Barnouw, E. (1970) *A History of Broadcasting in the United States: Volume III -The Image Empire,* New York: Oxford University Press.

--- (1982) Tube of Plenty: *The Evolution of American Television,* New York: Oxford University Press, revised edn.

Barthes, R. (1977) *Image-Music-Text,* London: Fontana.

Berger, J. (1972) *Ways of Seeing,* Harmondswoth and London: Penguin and BBC.

Dearling, R. and Dearling, C. (1984) *The Guinness Book of Recarded Sound,* London: Guinness Books.

Deslandes, J. (1966) *Histoire Comparé de Cinéma: Volume Two,* Paris: Castermann.

Durant, A. (1984) *Conditions of Music*, London: Macmillan.

Fell, J. (1974) *Film and the Narrative Tradition,* Norman: University of Oklahoma Press.

Freund, G. (1980) *Photography and Society,* London: Gordon Fraser.

Gelatt, R. (1977) *The Fabulous Phonograph, 1877–1977,* London: Cassell, revised edn.

Gomery, D. (1979) 'The movies become big business: Publix Theatres and the chain–store strategy', *Cinema Journal* 18, no. 2, 26–40.

Hall, S. (1976) 'Television and culture', *Sight and Sound* 45, no. 4, 245–9.

Katz, E. and Wedell, G. (1978) *Broadcasting in the Third World*, London: Macmillan.

Mackay, A. (1981) *Electronic Music,* London: Phaidon Press.

Metz, C. (1974) *Film Language,* New York: Oxford University Press.

Morley, D. (1986) *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure,* London: Comedia.

Newall, B. (1982) *The History of Photography*, London: Secker & Warburg.

Scharf, A. (1965) *Creative Photography*, London: Studio Vista.

Schickel, R. (1976) *Douglas Fairbanks: The First Celebrity,* London: Elm Tree Books.

Smith, A. (1973) *The Shadow in the Cave,* London: George Allen & Unwin.

Sontag, S. (1978) *On Photography*, London: Allen Lane.

Taylor, R. (1979) *The Politics of Soviet Cinema, 1917–1929,* Cambridge: Cambridge University Press.

Winston, B. (1986) *Misunderstanding Media*, London: Routledge & Kegan Paul.

Stuart Marshall
VİDEO: TEKNOLOJİ VE UYGULAMA*

(Çeviren: Alper Altunay)

1965 yılında Sony Şirketi, portapak adı verilen taşınabilir bir kamera kayıt ünitesini tüketici pazarına sundu. Kore'li sanatçı Nam Jun Paik, bu ilk makinayı New York'ta satın aldı. Bu tarih, sanatçıların videodan yararlanma sürecinde öne çıkmıştır ve bunun öne çıkışının nedenleri de oldukça açıktır. Yayın endüstrisindeki yıllarca süren ilerleme sonunda, televizyon yapım teknolojisi, birdenbire yayıncılık dışı kullanıcılar için de elde edilebilir oldu. Yani, televizyon yapım olanakları, nihayet satın alınabilir hale geldi. 1960'lı yıllar boyunca, yeni teknolojik gelişmelerin gerekli ve faydalı etkileri konusunda, her türlü video kullanıcısı ve o sıralar moda olan 'kitle iletişim kuramcıları' tarafından gereğinden fazla iddialarda bulunuldu. Bu süreç sırasında, 'gerilla televizyonu' ve 'alternatif televizyon' gibi yaygın deyimlerin tutulmaları, ümit verici görünüyordu. Nihayet, sonradan anlaşıldığı gibi, bu şimdi çok açıktır, eleştirel alternatif televizyon uygulaması, yeni teknolojinin kaçınılmaz bir sonucu anlamına gelmemektedir. Aslında, bu düşünceler, televizyonun hem kuramsal, hem de popüler görünümünün işlevini karakterize eden teknolojik, gerekirciliğin bir başka şeklinden biraz daha fazlasına varmaktadır. Anlaşılamayan televizyon yayın endüstrisi ve bunun iletişim yollarının tekeli üzerinde odaklanmış, 1960'lı yıllardaki kitle iletişim araçları üzerine daha köktenci bir söylemin var olduğu dikkate alınırsa, videonun etkisinin gerekirci yaklaşımının başlangıcı hiç de sürpriz sayılmazdı. İngiltere'de yeraltı basını ve korsan radyo istasyonları yayılırken, televizyon yayın endüstrisi, ne köktenci ne de alternatif yapımların ticari rekabetinden zarar gördü.

Geleneksel sosyolojinin hareketiyle aynı yönde, sosyal duyumsamazlık gibi belli başlı tanımlanabilir sosyal 'etkilerin', 'nedeni olarak' televizyonun gösterildiği bu durum, köktenci çözümsel yaklaşımın söyleminin ses tonunu değiştirmektedir. Böyle bir görüş, yayın kurumlarının, sosyal yapılanmanın tutarlılığı için çalışan birçok ideolojik kurumdan yalnızca biri olduğu gerçeğini gözardı etme eğilimindedir. Bu kurum en az diğerleri kadar içsel ve dışsal ayrılıklara, bunun yanında çatışmalara açıktır. Televizyonu bir 'neden' olarak görmek, hem endüstri, hem de vurgulanan uygulamadaki gibi, simgelerin üretim alanı olarak televizyonun daha ustaca ve yararlı analizlerini kaçınılmaz bir şekilde reddetmektir.

Video Teknolojisi ve Yayın Kurumu

Yine de yayıncılık dışı teknolojinin, yayın endüstrisi üzerindeki diğer baskılarla birlikte,

* Stuart Marshall, "Video: Technology and Practice", *Screen*, Vol., 20, No:1, Spring 1979, ss.109–119.

bunun ifadesinin üzerinde elbette bazı tasarlanmamış etkileri vardır. Televizyon teknolojisi, yayın biçiminin hizmeti içinde gelişmiştir. Televizyon yapım tekniklerinin tarihi, teknoloji ve teknolojinin genel biçimine boyun eğen belirli teknik standartlarla mücadeleyi gösterir. Televizyonun diğer çoğu olası uygulamaları reddedilmiş ya da basitçe gözardı edilmiştir. Çünkü, bunlar televizyon kurumunun biçimleri ve gerekleri içinde hiçbir şekilde yer almamışlardır. Yayın dışı biçimlerin olasılığını araştıran teknolojinin gelişimi, —onlar tarafından başlatılmamış gelişmelerle yaratılan yeni taleplerle bir cevap olarak değişen— yayın kurumlarının düzenini kaçınılmaz olarak bozmaktadır. Bu tehdit kendine özgü ve karmaşıktır. İlk olarak, gereksinimci tartışmanın içine düşmeden, yeni teknolojinin oynadığı rolün yerini saptamak; ikinci olarak, bu tehdidin ortaya çıkardığı çelişkileri kullanabilecek alternatif uygulama olasılığını değerlendirmek, sırası ile dikkatlice sınanması gereken şeylerdir.

1920'lerin sonunda, Baird, yaptığı ekip araştırmasının BBC tarafından radyo üzerine bir yayın modeli olarak kabul edileceğinden emin değildi. Şüphesiz, çalışmalarının ticari geleceğini de düşünen Baird'ın, ayrıca yayıncılık dışı kullanım için de bir teknoloji geliştirmesi çok anlamlıdır. Bunların arasında başlıcası, 1930 yılında, Londra'daki Coliseum Tiyatrosu'nda, bir sahne şovuyla tanıtılan, kitlelerin seyrine yönelik bir gösterim sistemidir. Aynı tanıtım, 1932 yılında, Victoria'daki Metropol Sineması'nda, Derby'nin bir dış yayınının gösterildiği zaman da tekrarlanmıştır. 1932 yılındaki bu yayın, BBC'nin televizyon verici istasyonları sayesinde de yeniden gerçekleştirildi. Bu önemli yayından sonra, televizyon gösterim sistemi çok özel kullanımlar dışında, 1970'li yılların video göstericilerine kadar, gelişmiş bir teknoloji olarak görünmedi. Yayın endüstrisi, aşağıda belirlenen öğelerle başa çıkabilmek için video teknolojisine ihtiyaç duymuştur. Bu öğeler şunlardır: Yayın programı tarafından belirlenen akışa ayak uydurabilmek, stüdyo temelli yapımların yeniden yaratılmasına gerek kalmadan tekrarlanmalarını mümkün kılabilmek, film kullanımının içerdiği maliyet ve gecikmeleri kısabilmek ve stüdyo yapımları için bir uluslararası pazar geliştirebilmek. Bu nedenle, araştırmanın ardında yatan güdü, hem yapımların ve kaynakların randımanını yükseltmek, hem de pazarlamaya daha elverişli yapımlar yaratmak doğrultusundaydı.

Bir idari yardım olarak ve ürün tutundurma için potansiyel bir pazara sahip olduklarının farkına vardıklarında, özelleştirilmiş elektronik endüstrisi, yarı profesyonel video aygıtlarını geliştirmeye başladı. Eğitim amaçlı görsel işitsel yardımlar ve gözetilen teknolojinin daha karlı yeni alanları gibi, diğer pazarlar ve uygulamalar söz konusu oldu. Elektronik endüstrisinin başlıca sorunu, profesyonel aygıtların fiyatlarından daha ucuza aygıtlar üretebilmek, -ilk portapak benzer yayın ünitelerinin yirmide biri fiyatındaydı- televizyon izleyicilerinin talep ettiği sağlamlık ve yüksek kalitede üretim standardını koruyabilmekti. Üreticilerin ürünlerini pazara sunmada acele etmeleri ile kayıt standartları ve sayılarında bir çoğalma oldu. Sonuçta, yetersizliklerden dolayı birbirlerinin yerini alarak hızlı bir şekilde kesintiye uğrayan modeller ve farklı yöneticiler arasında bütünüyle bir uyuşmazlık oluştu. Nihayet, 1/2, 3/4 ve 1 inçlik kayıt aygıtları kullanılarak, kodlama standartları nispeten küçük bir sayıda tutuldu. Televizyonun video kayıt

sistemi, kaliteli yenidençoğaltım ve yüksek uyum içeren 'dörtlü' (quad scan) bir tarama sistemi kullanan 2 inçlik aygıtlardan üretildi. 1/2, 3/4 ve 1 inç teknolojileri, video monitörlerinde yenidençoğaltılarak gerekli uyumu tam olarak sağlayan bir eğik tarama (helical scan) sisteminden oluşur, fakat, eviçi televizyon alıcısından elverişli ileti alan bir yayın olabilmesi için, iletilerin yeniden kodlanması ve senkronize edilmesi gereklidir.[1] Bu, geçmişte yayın ve yayın dışı video teknolojisi arasındaki başlıca ayrılığı meydana çıkaran, fakat şimdi bulanıklaşmaya başlayan kayıt standartlarındaki farklılıktır.

BBC'nin *Open Door* (Açık Kapı) adlı programı, aslında 1/2 inçlik malzeme kullanarak yayınlamasına rağmen, İngiltere'de, eğik tarama malzemesi ile yayın yapmak üzere bir birlik tebliği vardır. Bu tebliğ ilk olarak, 'yaratıcı' personel ve teknisyenler tarafından seçkinlik standardı olarak, anlaşılır bir şekilde kullanılan, yenidençoğaltımın teknik kalitesi üzerindeki kaygıyı yansıtmaktadır. İkinci olarak, 1/2 inçli bağımsız yapımların yayın programları içinde kendi yönlerini bulma ihtimali üzerine açık bir kaygı birliği vardır. Eğik tarama malzemesi üzerine yapılan bu tebliğ, BBC ve Yayın Çalışanları Birliği (Association of Broadcasting Staff– ABS) arasında halen görüşme konusu olan Elektronik Haber Toplama (Electronic News Gathering– ENG) ünitesinin kullanımı üzerine ortaya çıkan sorunların bir bölümünü açıklar. Haber röportajlarında kullanılan film donanımının yerine geçmeyi tasarlayan ENG taşınabilir üniteleri, yayın ve yayın dışı teknolojilerin şimdi birbirlerine nasıl yakın olduklarını gösteren bir eğik tarama sistemi kullanırlar. ENG'de kullanılan eğik tarama aygıtları, yayın standardına yükseltilebilmek için en az düzeyde sinyal oluşumu gerektiren hafif, taşınabilir cihazlardır. ENG donanımının kullanımındaki diğer sorunlar, endüstrinin tanıtmaya çalıştığı çoğu yeni teknolojinin kullanımı ile ilgilidir. Bağımsız televizyon şirketleri büyük kârlar yaparken ve devlete ödeme zorunlulukları varken, yeni teknoloji, ücret belirlemede iyi bir belirleyici haline gelmiştir. Taşınabilir video üniteleri ve gelişmiş kurgu aygıtlarının tanıtımları özellikle Sinema, Televizyon ve Birleşik Teknisyenler Cemiyeti (Association of Cinematography, Television and Allied Technicians– ACTT) tarafından işleri için bir tehdit oluşturuyor gibi görünüyordu. Hafif ENG aygıtları, dış yayınlar endüstrisinde en az çekim ekibini gerektiren cihazlardır. Bu cihazlar Amerika'da iki kişilik bir ekip tarafından kullanılmakta ve Thames Televizyonu şu sıralar 5 kişilik bir ENG ekibi ile anlaşma yapmaktadır. Televizyon şirketlerinin, teknolojik gelişmelerin işten çıkarmalara yol açabileceğini itiraf etmeleri ile, televizyonda olduğu gibi, film ve film yapım endüstrisinde de birçok üyesi olan ACTT, bu yeni teknolojinin gelişimini büyük bir şüphe ile izlemiştir. ACTT, film ve elektronik teknisyen üyeleri arasındaki iç çekişmeleri yaşamıştır. 1977'de Londra Haftasonu Televizyonu (London Weekend Television), video donanımının artan kullanımı yüzünden işsiz kalan film kurgucularının yeniden eğitimi konusunda, teknisyenler, resim seçiciler ve film kurgucuları arasında bir tartışma başlatmıştır. Tartışmalar sonuçta, mühendislerin inatçı tutumları yüzünden sona erdi. Yeni teknolojinin girişi üzerindeki bu çatışmanın sonucu, Amerikan belgesel yapımlarındaki büyümenin olası sonucu ile gelişkin kurgu ve taşınabilir donanımların kullanımında İngiliz televizyon şirketlerinin Amerikan şirketlerinin gerisinde kalmış olmasıdır.

Endüstri içinde kendi yerini bulan yeni teknoloji, yapım teknikleri ve birçok durumda televize edilmiş metinlerin biçimini değiştirmiştir. Stüdyo drama yapımları göz önünde bulundurulduğunda esnek kurgu olanağı, daha kesintili çekim tarzı ve filmik yapıya yakınlaşmaya olanak tanır. Örneğin, Lindsay Anderson tarafından ITV için hazırlanmış, Alan Bennet'in oyununun yeni uyarlaması olan *The Old Crowd* (Eski Kalabalık) böyle bir yapımdır. Bu yüzden aydınlatma, sekansın tamamı için yapılmış ışıklandırma yerine, ayrı ayrı ışıklandırılmış çekimlerden oluşursa daha kusursuz olabilir. Çekimleri birbirinin içine elektronik olarak sokabilmeyi sağlayan renk anahtarı (chroma–key) cihazları, haber programlarındaki ilk kullanımlarından, fantazi tarzdaki 'deneysel' yapımlardaki sayısına ulaştı. Örneğin, BBC'nin *The Snow Queen* (Kar Kraliçesi) programı böyle bir programdır. Bu durumda, karton benzeri bir dekor içinde oyuncuların görüntülenmesi, renk anahtarı etkisinin en yaygın kullanımıdır.

> 'Radyo, yayın aracından bir iletişim aracına dönüştürülmelidir. Sadece yayın için kullanılmasının yerine alıcı olarak da kullanılabilse, en mükemmel bir kitle iletişim aracı, fantastik bir yayın sistemi olabilir. Bu, dinleyicilerin seslerini yansıtmak, onları izole etmek yerine birbirleri ile iletişimde bulunmalarını sağlamaktır. Radyonun mevcut yayın sistemi sona erdirilmeli, bu işlev dinleyiciler tarafından düzenlenmelidir.'
>
> Bertolt Brecht.[2]

Video teknolojisinin yayın endüstrisi üzerinde beklenmedik birçok etkileri olmasına rağmen, belirlenen sorunlar iç çatışmalar gibi hala sürmektedir. Yayın televizyonu ve videonun müşteri ve alıcılarının ayrılıkları olduğu gibi kalırken, dış çatışmalar artmadı. Tam bu sırada, yayın televizyonunun iletişimin tanımları üzerindeki kendine özgü kontrolüne video elektronik endüstrisi müdahale ederken, alıcılar için yapılan rekabet içerisindeki sert tartışmalar artmaktadır. Ticari televizyonların kurulması ile BBC'nin tekelinin kırılmasından bu yana alıcılar için yapılan bu rekabet, yayın kurumları arasında tabii ki bir çatışma meydana getirdi. Bu çatışma her zaman endişe verici olmuştur ve sık sık kamu hizmeti yapma isteği ve izlenme oranını arttırma amacı arasındaki çekişmenin sık sık başını çekmiştir. Video endüstrisinin, eviçi tüketici pazarı yaratılması yönündeki hedefi, belki de yayın kurumları için büyük bir tehdit oluşturmaktan çok uzaktı. Çekişme, iletilerin alındığı noktada, özellikle eviçi televizyon alıcılarında tam anlamı ile sınırlandırılmıştır. Bu yeni eviçi aygıtları, eviçi yapılar için hazırlanmış amatör film donanımı ile eşdeğer değildir. Kaset kaydedici, özellikle, izlenme oranı savaşına müdahale etmek için geliştirilmiştir. Aynı anda yayınlanan iki programın birini daha sonra izlemek üzere kaydederek, ikisini de izleyebilme olanağı, BBC ve ITV arasındaki dengeli yapısını birdenbire altüst etmiştir. BBC ve ITV arasındaki bu yapı, yapım tasarımından program sunumuna kadar, yayın endüstrisinin her kademesine etkisi olan bir yapıdır.

Televizyon izleyicilerinin dağılımı, ailece izleme alışkanlığından çok, bireysel ayrımların gelişmesi ile oluşmaya başladı. Amerika'da ikinci televizyon alıcısı

çoğalarak popüler bir hale geldi. Eviçi alıcılar için geliştirilmiş video oyunlarının yaygın satışı, bunların yayın dışı kullanımının gerçek olanağına tanıklık eder. Londra Haftasonu Televizyonu'ndan Barry Cox, bu rekabetler hakkındaki endişelerini şöyle dile getiriyor: 'Şu anda biz televizyon setinin reklam tekeline sahibiz. Fakat tekeli kaybettiğimizde, bu setin kullanımının gerçek rekabetine girdiğimizde köşeye sıkıştırılmış oluruz'.[3] Bağımsız video kaset yapım pazarına giren yayıncıların artan sayısı bunu açıkça gösteriyor ki, bazı endişeler doğal karşılanmalıdır. Kaset programları eğer reklamı da kapsasa en düşük fiyattan satılabilir ya da kiralanabilirdi. Merkezleşmiş aktarılan yayının ve eviçi tüketimin kesin yapısı ile yayın televizyonu, bazı gelişmeleri içine almak için değişmektedir Bu gelişmeler, kamu sorumluluğu ile zorlanmamış kurumlar ve endüstrilerle rekabet içinde devam etmektedir. *Open Door* (Açık Kapı) ve Londra Haftasonu Televizyonu'nun *Look Here* (Buraya Bak) gibi bazı başlangıç programları, tepkisel teknolojiye karşı ilk adımda kendi kendine yeniden yayınlanmakta olan yayın teknolojisi yapıları ve programlama içinde bazı hareketleri sergiler. Ceefax ve Oracle, BBC ve ITV tarafından geliştirilmiş, normal yayınların sinyal alanları içinde kodlanmış teletext bilgi hizmetleridir.

Sanatçılar Tarafından Kullanılan Video

Birilerinin alternatif video uygulaması tarihini sınıflandırması gerektiği gibi bazı düşüncelere de karşı olunmuştur. Bazı çalışmalar, toplumsal propaganda çalışmalarından, sanatçılar tarafından 'alternatif' bir psikoterapi olarak kullanılan vi-deoya kadar, uygulamalar ve etkinliklerin geniş bir alanını kapsar. İlk olarak mekansal nedenlerden, ikinci olarak da bu alan içerisinde yenidensunumun sorunlarına dikkat sarfedilmiş olmasından dolayı, sanatçıların videolarına ait gelişmelerin sadece kısa bir tarifini vereceğim. Hem Amerika hem de Avrupa'nın mevcut fırsatları değerlendirerek sermaye üretme çalışmaları arasında açık farklılıklar vardır. Birçok örnekte sermaye kademeleri, teknolojik yatırım ve üretilen iş çeşitleri aralarında doğrudan bir ilişki vardır.

Amerika'da, 'sine-estetik soyutlama' oluşumu ve sık sık 'psiko--drama'ya doğru yön değiştiren bir kişisel güncel belgeci yaklaşımın oluşumu olarak bu çalışmalar iki geniş kategoride tanımlanabilir. 'Sine–estetik soyutlama' terimi, görüntü renklendiricileri ve video sentezcileri kullanan soyut betimlemenin elektronik neslini tanımlar. Görüntü üretiminin bu olanakları video sürecine özeldir ve video görüntüsünün kodlanması, kodların çözülmesinde kullanılan elektronik dalga biçimlerinin yeniden sekronize edilmesini ve modülasyonunu kullanır. Bazı yapımlar, genellikle üniversitelerde, 'elektronik resimleme' üzerinde uzmanlaşmış sanat ve müzik bölümlerinde bulunan bu iş için geliştirilmiş bilgisayar sisteminin varlığına bağlıdır. Video sentezleme endüstrisi, yetmişli yılların başında ses sentezcileri kadar hızlı gelişiyordu. Bunların esas müşterileri bazı kurumlar ve rock müzik tanıtım endüstrisidir. Çoğunlukla 'sine–estetik soyutlama yaklaşımı' yenidensunum konularından kaçınmaya yönelir ve görüntü üretiminin araçlarını n şaşırtıcılığını arttırır.

Kişisel belgesel kategorisi içinde en iyi narsist video olarak tanımlanabilen güçlü bir alt çalışma kategorisi vardır. Bu çalışmaların çoğu garip bir şekilde aracın (medium) kendi 'doğal özellikleri'ni genişletmeyi amaçlayan güçlü bir modernist estetik üzerine kurulmuştur. Kaydı yapılan kişi tarafından, yapılan kaydın anında izlenebilmesi ve gösterilebilmesi -herhangi bir kimse kameranın önüne geçebilir ve monitörde kendisini izleyebilir- videoya özgü bir olanaktır. Böyle bir görünüş, hayali bir taklidin terimleri aracılığı ile gönüllü olarak tanımlanabilecek görüntü yansımasının kusurlu bir şekillenişine yol açabilir.[4] Belirli sanatçılar, görüntüleri garip bir şekilde ters çevirmeyen video aynasının alanı içerisinde seyircilerin canlı görüntülerinin belirdiği ve kaybolduğu video ortamı (video environments) yapılandırarak kendi mantıksal sınırlarına bakmak için kullanabilecekleri böylesine karmaşık yapıların peşini bırakmamışlardır. Vito Acconci, bu türdeki bant üzerine yapılan çalışmalarıyla belki de en iyi tanınan kişidir. *Command Performance* (Gösteriye Hükmetmek) ait bant Ocak 1974'te, New York'un 112 Green Caddesi'nde gösterilen bir düzen (installation) uyar-lamasında, Acconi daha önceden kaydedilmiş bir bantı gösteren bir video monitörünü yere, spotla aydınlatılmış bir taburenin önüne yerleştirmiştir. Oturan izleyicinin görüntüsü bir kamera aracılığı ile canlı olarak, kendisinin arkasında duran bir monitöre aktarılmıştır. Bu monitörün önüne serilen bir halı ile diğer izleyicilere de bir seyir konumu sağlanmıştır. Böyle bir gruplaşmada, bantı tek başına seyreden izleyici gerçek alımı ile 'spot ışığı altında' olarak, daha önceden kaydedilen bantın üretimi sırasında Acconci'nin konumuna benzer bir şekilde yerleştirilmiştir. İzleme konumu, sonuç olarak izleyiciyi çalışmanın içine çeker. Bu durumda, Acconci nasıl izleyici için bir voyeurism* nesnesi ise, o da diğer izleyiciler için bir voyeurism nesnesine dönüşür. Sadece ka-dın hareketi için geçerli olan böyle bir çalışma politik bir ısrarı bir araya getirmektedir. Lynda Benglys, Joan Jonas ve Hermine Freed'in çalışmaları, izleyiciyi ilk olarak izleme eyleminin ayrıştırılmış yapısı içine alan ve daha sonra da cinsel farklılığa ait olayların ortaya serilmesi ile sorunu bir şekilde çöken benzer oyunlara görev vermektedir.

Avrupa'da üretilen işin çoğunluğu güçlü bir şekilde bir modernist estetikten etkilenmiştir. Teknolojinin olanakları ve bu olanakların görüntü üretiminin ifadeleri üzerine değişmeyen bir ilgi söz konusudur. Bazı görüşlere göre, film yapımındaki bazı çalışmalarla modernist çalışmalar karşılaştırıldığında, görüntü üretiminin yöntemleri üzerinde bir odaklanma olduğu belirtilmektedir. Hala kitle iletişim araçlarının arasında görüntü kayıt yöntemi ile ilgili önemli bir ayrılık vardır. Videodaki görüntü sadece 'gösterildiği' anda görünür. Video bantı, üzerinde çalışılabilecek bir materyal, yüzey gibi bir olanak tanımaz. Bundan dolayı, modernist tavır, belirtilen işlemlere ve sistemlere karşıdır. Görüntü üretiminin ayrılmış bölümleri —kamera, kaydedici, resim seçici, monitör— karmaşık ilişkilere ve farklılıklara yönlendirilmiş olabilir, fakat üretici, şimdiki elektronik görüntü kodlama ve kaydetme sürecinden her zaman uzak tutulmuştur. Sıra ile kenar ve kareleri vurgulamak için monitördeki görüntülerin tekrar kaydedilmesi ya da ekranı bir kutunun

---

* Voyeurism (Dikizlemecilik): Seks yapan insanları izlemekten zevk alan davranışlara verilen ad. ç.

saydam kenarı olarak görmek ve bir görüntü yüzeyi olarak görmek arasındaki algısal oyunlarla çoğu çalışmalar video monitörü nesnesi üzerinde yoğunlaşmıştır. David Hall'ın This is a Video Monitor (*Bu Bir Video Monitörü*) adlı makalesinden:

> 'monitörün düşsel ve gerçeksel fonksiyonlarının birbirlerine olan ayrılıklarını tanımlayan, tasviri görünen bir kadının ilk çekimi monitör ekranından optik olarak yenidenüretilir (regenerated), daha sonra bir üçüncüsünün üretilmesi ile böyle devam eder. Görüntü ve ses her aşamada beklenen özelliklerin saptırılması ve gerçeğin yerine tasvir edilmişinin konulması ile sürekli olarak değişir, ekran yüzeyindeki değişken ışık yoğunluğunun görüntüsü, kadının tekrarlanan ifadesinin karışımını her seferinde tanımlar ve tekrar tanımlar.'[5]

Avrupa çalışmalarının ikinci kategorisi -1974'te yayınlanan *Bu Bir Video Monitörü* makalesi ve diğer çoğu çalışmaların sık sık ilkini kapsadığı durum gibi- televize edilmiş gösterilerin geleneği ile ilgilidir. Burada yeniden işlenmiş ve yeniden kurgulanmış farklı olarak görünmüş yayın betimlemesinin sık sık kullanımı vardır. Haber yayınlarının ikonografisini ve sohbet programları ya da tartışma panellerini televizyonun kendine özgü görüntüler ile doldurmaya çalışmak, genellikle tavsiye edilmektedir. 1971'de Tamara Krikorian tarafından gerçekleştirilen *Vanitas*'ta gösterimin iki söylemi, onların yaygın portreleme konusu doğrultusunda gerçekleştirilmiştir. Bunların ilki, sanatçıların kendi portrelerinin geçici ve abes düzenlenmiş sembollerle birleştirildiği onyedinci yüzyıl vanitas tarzı resim sanatıdır. İkincisi ise, dünyadaki haber niteliği taşıyan görüntülerle, haber spikerinin görüntüsünün elektronik olarak birleştirildiği televize edilmiş haber yayınıdır. Bir üst ses, onların ideolojik etkileri ve gösterim gelenekleri olarak tanımlayan iki söylem arasındaki bağlantının dışına sürüklemektedir. Merceline Mari tarafından 1977'de yapılan *La Belle et la Bête* (Güzel ve Çirkin) adlı çalışmada, yayın televizyonunun görüntüleri tüketim yerleri içinde kullanılmış oturma odası, eviçi elektronik eğlencenin yeri olarak düzenlenmiştir. İlk bölümde, bir pencerenin önünde hareket eden bir kadının görüntüsü, bir televizyon alıcısının ekranından yansıtılmıştır. İkinci bölümde, ayarlanmamış alıcının düğmesi açılır, böylece yansıtılan görüntünün içinde elektronik bir parazit alanı ortaya çıkar. Üçüncü bölümde, yansıtılan görüntü, komik bir şey anlatan bir komedyenin canlı olmayan görüntüsü ile birleştirilmiştir. David Bowie'nin *The Beauty and the Beast* şarkısının sesi ile canlı olmayan ses arasında yavaş bir geçiş yer alır. Ses ve görüntünün yeni bir birleşimi, işitilemeyen komedyenin yüzünü buruşturmasına eşlik eden kayıt olarak yerini alır. Artık konuyla hiç ilgisi olmayan sözlerle, komedyenin mimik vurguları, şarkının konusuna ilişkin yeni anlamlar kazanmaktadır. 'Burada, kitle iletişim aracına karşı yayıncı ve sanatçıların tutumları hakkında karmaşık sorunlara neden olan videonun ve önceden yapılmış kaydın bu tür karışımlarının yetkin olarak kullanıldığı sesler arasında özgün bir etkileşim vardır'.[6] Egemen televizyon uygulamasına ilişkin eleştirel bir duruma açıkça karışan bu iş bölümüdür ve eleştirel bir öncü olarak en büyük potansiyeli sunar gibi gözükmektedir.

ABD'de video kullanan ilk sanatçıların çoğu başlıca galerilerle anlaştılar. Bu galerilerden

birkaçı sanatçıların kasetlerini pazarlamak için, baskı ya da çoğaltma modasından sonra, kasetlerin satışını ve kiralanmasını olanaklı kılan video kataloglarını yayınladılar. Bu kasetlerin hevesli müşterileri tahminen öncü sanatın kolleksiyoncularıydı ve bununla birlikte potansiyel pazarın artması ile, elbette kaset kayıt aygıtlarının gelişimi de gözlendi. Başlıca müşteriler, öncü sanat kolleksiyoncuları olarak ün salan müzeler ve eğitim kurumlarından oluşmaya başladı. Bu galerilerden hiçbiri harcamalarını karşılayamıyordu ve bu galeriler resim, heykel satışlarından ya da bağışlanan yardımları kabul ederek edinilen gelirlerle, hala video kasetlerin dağıtımını gerçekleştirmektedirler. Yapımlara, geniş alanlı yardım olanakları azaldıkça, Ulusal Sanatlar Vakfı (The National Endowment for the Arts), New York Şehir Sanatlar Konseyi Yaratıcı Sanatçılar Kamu Hizmeti Programı (The New York State Arts Council's Creative Artists Public Service Programme– CAPS), Guggenheim Kuruluşu (Guggenheim Foundation) ve diğer şehirlerin Şehir Sanatlar Konseyleri'nin (State Arts Councils) maddi rolleri önemli bir konuma gelmiştir. İngiltere'de videoların dağıtımı ya da gösterimi ile ticari ilgisi olan herhangi bir başlıca galeri yoktu. Yapımların başlıca maddi kaynakları, İngiltere Ulusal Sanatlar Konseyi (The Arts Council of Great Britain) ve Bölgesel Sanatlar Kurumları'ydı (The Regional Arts Associations). Video yapımlarının küçük bir kısmı BFI Yapım İdare Heyeti (BFI Production Board) tarafından finanse edilmiştir. Bağımsız çalışmaların gösterimleri, İngiltere Ulusal Sanatlar Konseyi'nin finansal yardımı ile bağımsız yapımcılar tarafından organize edilen galeri gösterimleri şekline dönüşmüştür.[7]

Avrupa ve ABD'de sanatçı yapımlarının birçok yayını olmasına rağmen, İngiltere'de magazin biçimine indirgenen, BBC *Arena and Design* (Arena Sanatı ve Tasarım) programının bir bölümü ve BBC'nin *Second House* (İkinci Ev) programı için Peter Donebaur'un hazırladığı bantlardan oluşan iki örnek vardır. 1970 yılında BBC'ye bir deneysel televizyon atelyesinin kurulması teklif edildi, fakat 'deneyselliğin' sadece belirlenen programlama ve üretim sınırları içerisinde uygulanabileceği doğrultusunda itirazlar oldu. Buna yakın bir olanaksızlık, televizyon stüdyolarının alışılagelmiş yapım yöntemlerinin boğucu hakimiyeti içinde oluşudur. Alaycı bir şekilde, ABD'de WGBH Boston, WNET New York ve KQED San Francisco gibi daha sonra Televizyon Deneyleri Ulusal Merkezi'ni (The National Center for Experiments in Television) oluşturdular. Deneysel televizyon atelyelerinin kurulması, kendini ticari yayın istasyonlarının tekelini kırmak için bir girişim olarak tanımlayan Kamu Televizyonu (Public Television) tarafından teşvik edilmiştir. Bunlar tamamen, ikinci branşa ve bir anlamda alternatif yayın hizmeti hazırlığına yol açan yayın ağlarının kapitalist aşırılıklarıdır. Hem WNET, hem de WGBH aslında, PBS sermayelerinin dağıtıcıları olan Xerox, IBM, Mobil ve Exxon gibi büyük şirketlerle birlikte olan Rockefeller Kuruluşu tarafından finanse edilmişlerdir. Rockefeller'in WNET ve WGBH'e yaptığı yardımların yakında kesileceğine dair söylentiler vardır. Toplu yardımların çoğunun, gerçekten toplumsal bir görev üstlenen, yayınlabilir yapımlara yol gösteren 'denemelerde' nadiren de olsa kullanılmış olmasında görüldüğü gibi, WNET'teki televizyon laboratuvarlarını destekleyen NYSCA ve NEA, WNET ve WGBH'nin et-

kinliklerinin daha çok yapım ve programlama doğrultusuna yöneltmek için baskı yapmaktadırlar. Sanatçıların yapımları için 'sınırlı yardım talebi' ve özgür yapımların yayınlanmasının toplumsal olanakları arasındaki çelişki açıkça ayırt edilebilir. Ne yazık ki, bazı finansal baskıların, değişime açık herhangi bir televizyon uygulanmasına karşı bir tepkiye yol açabileceğine inanmak için geçerli nedenler vardır. Rockefeller'in desteğini kesmesi, WGBH'yi 250.000 dolarlık bir bütçe açığı ile karşı karşıya bırakacaktır. Kamu Televizyonu'nun ilk kurucusu olan, Kamu Yayıncılığı Anonim Şirketi (The Corporation for Public Broadcasting) izleyicisi sınırlı olan programları ve yüzde birden fazla izleyiciye ulaşmayan sanatçı ürünlerine maddi destek vermemektedir. Bağımsız yapımlar bu yüzden kendilerini, yıllardır yayıncılık kurumunun peşini bırakmayan, kamu hizmeti düşüncesi ile izlenme oranlarını yüksek tutma talebi arasındaki çatışmanın tam ortasında bulurlar. Video teknolojisindeki sermaye yatırımlarının yüksek maliyetleri, her zaman bağımsız videonun finansal geleceği için, geleceğe dönük ve tutarlı bir politika tayin etmekte başlıca sorunu teşkil etmektedir. Burslar ve özel proje bağışları ile gerçekleştirilen bağımsız yapımların maliyetleri, herhangi bir şekilde yaşayan video kültürünün gelişimi için açıkça önem taşırken, bunun gibi politikalar, yapımların ilkel aşamadaki teknolojiye yönelmesini zorluyor. Donanımların kira bedelleri yapay olarak yüksek bir düzeyde tutuldu, çünkü başlıca müşteriler idari hizmetler ve ürün tutundurma endüstrileridir. Yayın endüstrisi içinde ara sıra yapılan değişimci ve mücadeleci yapımları takdir etmenin gerekli olmasına rağmen, İngiltere'de stüdyo yapımlarının alışılagelmiş yöntemlerinin çok özel baskı ve sınırlamaları ile mücadele etmesi beklenen bir televizyon atelyesinin kurulması konusunda sert tartışmaların olması çok önemlidir. Atelyelerin işlevleri ve müdahelenin en uygun biçimleriyle ilgili olarak ABD'de yapılan hatalardan çok şeyler öğrenilebilinirdi.

1976'da İngiliz bağımsız video yapımcılarının bazıları, İngilterede'ki bağımsız video çalışmalarını tutundurma ve üretimi konularının işlendiği Londra Video Sanatları'nı (London Video Arts) biçimlendirmek için biraraya gelmişlerdir. ACGB'nin Sanatçıların Film ve Video Paneli'nin (The Artists' Film and Video Panel of the ACGB) maddi yardımı ile, seksene yakın bağımsız yapımcının oluşturduğu uluslararası bir video kaset kütüphanesi derlendi, bir kiralama kataloğu bastırıldı ve Londra'da düzenli olarak gösterimler yapılmaya başlandı. LVA, bağımsız yapımları daha kolay ulaşılabilir yapmayı ve onların gelecekleri ile ilgili bir tartışmayı harekete geçirerek, bu tartışmanın üzerinde odaklaşmayı umut etmektedir. Dağıtım ve kiralama hizmetlerinin esasen eğitim kurumları tarafından kullanılması beklenmekteydi, fakat LVA; eviçi kaset kaydedicilerinin yaygın kullanılması ile bir pazar yaratıldığında, bir yayıncı gibi hareket etmeyi ümit etmekteydi. Bu durumda, video disklerde olduğu gibi, dağıtım ekseriyetle dayanıklı elektronik tüketim endüstrisinin gelişmesine bağlıdır. Video disk oynatıcısının piyasaya sürülmesi, video kaset aygıtından çok daha ucuza olması, vaad edilen şirketlerin kaset sisteminin yapım ve araştırma harcamalarını kurtaracak bir şekilde gelişmesine kadar ertelendi. Bir zamanlar LVA, bağımsız kayıt yapımcılarının rolünü üzerine alabilirdi.

Üretim araçlarının elde edilebilirliği ve iletişimin alternatif yollarının hayata geçirilmesiyle ilgili sorunlar, bağımsız video yapımları sanatçılarının kaçınılmaz şartlarını biçimler. Bu yüzden zorunlu olarak birçok sanatçı, bazı yayınlarda yayınlanmasının gerekliliğiyle, aracılardan biri olarak, kendi uygulamalarıyla daha ilgili bir hale geldi. Aslında, bu gibi müdahaleler şimdilik sadece telegörsel (televisual) biçimlerin yazınsal analizleri içinde yayın görünümünün kendine mal etme şeklini ala-bilir. Bu konu diğer aşamalardaki etkilerin zorluklarını ve eviçi uygulamalarının gücünün bir göstergesidir. Bu, teknoloji için alternatif kullanımların yayınlarında ve yapımlar için izlenen diğer şartlardaki süregelen ilerlemeyi inkar etmek değil, hem teknoloji hem de uygulama olarak videonun geleceğine daha uygun bir politika belirlemek amacıyla tartışma yapmaktadır. Videoya sermaye sağlama sorunları, çoğunlukla çeşitli sermaye kaynaklarının film panelleri düzenleme kolaylığı ile yer değiştirmiştir. Bu tür panellerin, toplumsal propaganda çalışmalarını tutundurma da video kullanımlarıyla açık bir ilgisi vardı. Bu durumda, toplumsal propaganda çalışmaları video yapımlarının en az pahalı ve en kısa ömürlü alanıdır. Buna bağlı olarak, bütçeleri azalan bağımsız film yapımı için küçük bir sermaye tehdidi oluşturur. Sermaye bünyeleri, videoyu kaçınılmaz bir şekilde yeni bir olgu olarak dikkate almaktadırlar, yasal olarak kabul edilebilir bir tanıma sahip değildir. Bu durum, televizyon bilgisi kurslarının yerleşmesini çok zor bir hale getiren aynı gerici tutumu açıklamakta ve televizyon uygulamasının estetik değeri için sürekli tekrarlanmasını gerektirmektedir. LVA gibi bir grup, bazı kazanılmış haklara karşı mücadele için gerekli bir zemin oluşturmayı teklif eder. Video yapılan maddi desteğin geleceğine yönelik sorumlu ve zekice bir tutumu olan LVA'nın şu ana kadarki taleplerinden kaçınılmış ya da talepler gözardı edilmiştir. Ümit verici bir şekilde bazı bünyeler, üstlerindeki büyük baskıya dayanmak zorunda bırakılırsa, bu bünyeler, televizyonun kendi tarihindeki bu can alıcı anında video uygulamasının olanaklarını dikkate almaya başlayabilirler.

Notlar

1 'Eğik' (helical) sistem, bandın üzerine kendi yönüne diyagonal olarak sinyal kodlayan iki kayıt kafası kullanır. 'Dörtlü' (quad) sistem, bantın üzerine bantın yönünün sağ açılarına sinyal kodlayan dört kafa kullanır.

2 Bertolt Brecht, *'Théorie de la radio' in Ecrits sur la Littérature et l'art I, Sur le Cinéma,* Paris, 1970.

3 J.Bugler'in 'Labour relations: Has television contracted the Fleet Street disease?' in Edinburgh International Television Festival 1978, Official Programme'den aktarılmıştır.

4 Ayrıca bakınız: Stuart Marshall; 'Video Art, the Imaginary and the ParoleVide' *New Artists Video,* Gregory Battcock (ed), Dutton, New York, 1978.

5 London Video Arts'ın 1978 Kataloğu'ndaki sanatçıların yazıları. Bu ve bunu takip eden çalışmalar London Video Arts, 12/13 Little Newport St, London WC2'den bulunabilir.

6 London Video Arts'ın 1978 Kataloğu'ndaki sanatçıların yazıları.

7 Bu yapımcıların düzenlediği ya da ortaklaşa düzenlenen yeni gösterimler: 1975 yılının Mayıs ayında Londra Serpetine Gallery'de, *The Video Show* (Video Gösterisi); 1976 yılının Mart ayında Glasgow Third Eye Centre'da, *Video: Towards Defining an Aesthetic* (Video: Bir Estetiğin Tanımına Doğru); 1976 yılının Mayıs ayında, Tate Gallery'de, *The Video Show* (Video Gösterisi); 1978 yılının Mayıs ayında Coventry Herbert Art Gallery'de, *Video Art'78* (Video Sanatı'78) ve Co Dunham Biddick Farm Arts Centre'da *Artists Video* (Sanatçıların Videosu) adlı yapımın 1976, 1977 ve 1978 yıllarındaki üç gösterimi.

Roy Armes
VİDEO GÖRÜNTÜSÜNÜN ESTETİĞİ*

(Çeviren: Gökhan Özaysın)

> Son olarak, görüntünün nesnelerin mekanik bir kaydı değil de, daha çok anlamlı yapısal öğelerin kavranışı olduğunun keşfedilmesinde yararlı bir öğreti bulunmuştur. Eğer, bir cismi algılamanın basit çabası için bu söylediğimiz doğru olsaydı, gerçeği hedefleyen sanatsal yaklaşım için de doğru olduğunu söylemek çok daha kolay olacaktı. Açıkçası, mekanik bir kayıt aygıtı kullanan sanatçı, bu görüntü aletinden çok da farklı değildi. Bir cismin sanatsal sunuşu, artık onun her ayrıntısına yönelik rastlantısal görüntüsünün sıkıcı bir kopyası olarak düşünülemezdi.
>
> (Rudolf Arnheim 1974: 6)

Ses estetiği açısından video ve filmin arasındaki oldukça geniş çakışma alanı ortaya çıkar. Şaşırtıcı olan, ilk taşınabilir video kaydediciler batıda piyasaya sunulmadan önce, on yıldan fazla bir süreden beri uzun metrajlı filmlerin ses kayıtları için bütün dünyada bantlar (tape) kullanılmıştı. Bu durum, video görüntüsüne döndüğümüzde nitelikleri ve olanaklarıyla film görüntüsününkilere oranla çok daha farklıdır. Bazı kesişim noktaları yine vardır, ama bunların üstünde —bakış açısının filmik sistemi ile televizyonun dolaysız sesleniş şekli arasındaki— kökten değişim vardır. Video öylesine yeni ve denenmemiş bir araçtır ki, bu aşamada onun sanatsal güzellikteki yerini belirlemeye çabalamak belki de arsızlık olacaktır. Ancak, videonun tarihsel ve toplumsal konumunun öncelikli tartışmaları zemininde —deneme niteliğinde olduğu herkesçe kabul edilen— birkaç yorum ileri sürülebilir.

Video belki de en iyi şekilde iki zıt yönüyle kavranabilir. Bir yanda yakın, açıklayıcı, güncel ve doğal olması; diğer yanda ise anlıksal düzenlemesi, uzaklığı, sentetik ve çözümsel olması vardır. Bu uyuşmazlık onun kayıt olarak düşük, hedeflenen görüntünün oluşumu ve birleştirimi olarak da yüksek tutardaki parasal yapısında yansıtılmaktadır. Çekim yapabilmenin rahatlığı ve çekilenlerin hemen izlenebilme olanağı, ev hayatının filme aktarılmasında ve aile şipşak fotoğraflarının çekilmesinde kullanılan durağan kameraya karşı, oldukça kullanışlı video kamerayı popüler bir alternatif (ve tamamlayıcı) haline getirmiştir. Durağan fotoğrafın kullanımları konusundaki bir tartışmada John Berger 'özel deneyimlere özgü fotoğraflar' ve 'kamu için

---

* Roy Armes, "Aesthetics of Video Image", yer aldığı eser; Roy Armes, *On Video*, Routledge, London, 1988, ss.186-210

kullanılanlar' arasında bir ayrım yapar. Bu ayrım, fotoğraf uygulamalarını kendine has ve özel yapısında yineleyen video için de geçerlidir.

> Özel bir fotoğraf —bir anne portresi, bir kız çocuk fotoğrafı, bir takımın grup fotoğrafı— *kameranın onu koparıp alarak sürekliliğini sağladığı ilişkiler çerçevesinde değerlendirilip* algılanabilir... Böyle bir fotoğraf, ayrıştırıldığı anın anlamı ile sarılmış olarak kalır. Mekanik bir aygıt yani kamera, yaşayan bir anıya katkısı olan bir araç olarak kullanılır. Fotoğraf, yaşanmakta olan bir hayatın anısıdır.
>
> (Berger 1980: 51–2)

Videonun hüneri ve uzaklığı, görüntüyü taşımak için kullanılan elektronik kaydın doğasında sürekli olarak var olan çelişkili yapısından ileri gelmektedir. Çekim sonrasındaki üretim çalışması yüksek ücretli mühendis hizmetleri ve büyük bir sermaye tutarında donanım gerektirir. Fakat ister kişisel buluşlar, isterse de bir kanalın bağımsız yapımı seviyesinde olsun, üretim sonrası çalışma her zaman video çalışanının doğrudan ilişkisi ve kontrolü altında kalacaktır. En yüksek düzeyde bilgilendirilmiş teknik seviyede bile, video bütün üretim zinciri süresince bireysel bir araç olarak kalır. Peter Wollen, en azından sesin gelişine kadar, yukarıda bahsettiğimiz noktanın video ve film arasındaki önemli bir farklılık olduğunu belirtmiştir.

> Sesin gelişiyle film laboratuvarı yönetmen ve sinemacının çalışmasından tümüyle ayrımlanmıştır. Otomatikleşmiş ve kendi standart işleyiş aşamalarıyla endüstriyel bir süreç olmuştur. Film çekmiş olan bir kişi laboratuvarın donukluğuna da alışkın olmalıdır.
>
> (Wollen 1982: 172)

Video Görüntüsü

Marshall McLuhan'ın, batıda Sony'nin ortaya çıkmasından hemen önce *Understanding Media* adlı 1967 yılında yayınlanmış eserinde ünlü televizyon tanımından ileri gelen tümüyle mitolojik bir video imgesi yer alır:

> TV görüntüsünün, film ya da fotoğrafla sözsüz bir *gestalt* ya da biçimlerin pozlanmasını önermesi dışında hiçbir ortak yönü yoktur. TV'de izleyici ekrandır... TV görüntüsü bilgi yönünden daha alt düzeydedir. TV görüntüsü *durağan* bir çekim değildir. Hiçbir şekilde fotoğraf değildir ama parmakla taranarak dış hatları tasvir edilen cisimlerin görüntülerini durmaksızın gözler önüne serer. Sonuç olarak ortaya çıkan plastik hat, üzerine ışık *düşerek* değil ışıktan *geçerek* oluşur ve oluşan görüntü bir resimden çok bir heykelin ya da ikonun kalitesine sahiptir.
>
> (McLuhan 1967: 334)

Bu tür bir mantık, video ve film görüntüleri arasındaki gerçek farklılıkları belirlemekten

çok akılları karıştırır. Bir yandan koskocaman bir sinema perdesinin önünde, halka açık karanlık bir yerde oturmak, öte yandan kendi oturma odanızda evinizin küçük televizyon setini izlemek var. Bu yüzdendir ki 'TV'de seyirci ekrandır' diyerek aradaki belirgin farklılığı vermede kullanılabilecek daha asılsız bir iddia yoktur. Videonun ilk yaygın kullanımı döneminde son derece şiddetli bir moda yaratan ve McLuhan tarafından ileri sürülen belirli ayrımlar aslında geniş oranda sahtedir. Televizyon görüntüsü bilgi aktarımı olarak 16 mm'lik bir filmden daha düşük kalitede değildir. 'Görüntülerin parmakla –taranması' fikri de bir benzetmeden başka birşey değildir (araca 'işitsel dokunabilirlik' kazandırmaz). Görüntünün oluşumundaki yüksek hız da izleyicinin onun meydana gelişini algılamasını ve 'ışıktan geçmek' ile 'üzerine ışık düşmek' ayrımına varmasını anlamsız hale getirmektedir. Ne de olsa film ve video görüntüsüne ait bilginin göze ulaşma yolunda hiçbir farklılık yoktur (Miller1971: 12–16; Winston 1985: 258–63).

Elbette, video ve filme ait renkli görüntülerin *oluşturulma* yolları arasında temel ayrılıklar olsa da, ikisi de bütün renk dizisinin yalnızca şu üç ana renkten meydana getirilebileceği ilkesi üzerinde işlem görmektedir: Mavi, yeşil ve kırmızı (Curtis 1985: 22). Renkli video görüntüsü *toplamsal* renk karışımıyla oluşturulur. Öyle ki beyaz duygusu mavi, kırmızı ve yeşil kaynaklarının bileşiminin bir sonucu olarak üretilir. Tamamlayıcı renkler de sadece iki ana rengin (doğru oranda) karıştırılmasıyla bulunur. Yeşil ve kırmızının birlikteliği sarıyı, yeşil ve mavinin birlikteliği cyan rengini, kırmızı ve mavinin birlikteliği de magenta rengini verir. Son otuzbeş yıl süresince, film kendine özgü olarak *çıkarımsal* renk sistemlerini kullanmıştır. Filmde özgün mavi, yeşil ve kırmızı olarak kayıt edilen renkler basıldığında sarı, magenta ve cyan renkleri veriyordu. Sonuç olarak beyaz perdeye yansıtılan görüntüde mavi, sarının çıkmasıyla; yeşil, magentanın çıkmasıyla ve kırmızı da cyan renginin çıkmasıyla oluşturulmaktadır. Siyah, üç tamamlayıcı rengin bileşimiyle, beyazsa bütün renklerin yokluğuyla (çıkartılmasıyla) elde edilmektedir.

Video ve film arasındaki bu toplamsal/çıkarımsal ayrımı, kitle iletişim araçlarındaki bazı mistik sıcak/soğuk ikilemlerinin bir yansıması değildir. Bugün yaygın olan Eastman Color'ın (çıkarımsal) sisteminin öncülüğünü yapan ilk film renk sistemleri 1952 yılında hem toplamsal hem de çıkarımsal yöntemleri keşfetmişlerdi (fotoğ-rafçılığa ait ilk renk oluşturma süreçlerinde olduğu gibi). Çıkarımsal yöntemin yararları çok yalındır. Toplamsal yöntemde filitreler, kullanılabilir ışığı üçte bir oranında azaltır. Çıkarımsal yöntem ise sadece büyük bir saydamlıkla görüntüyü verir. Her iki durumda da, renkli görüntü oluşturma sistemleri ile gözün bu görüntüleri algılaması arasında hiçbir ilişki yoktur. Algılama noktasında rengin nasıl üretildiği değil (gözler toplamsal ve çıkarımsal yöntemler arasındaki farkı ayrımsayamaz), renklerin karakteristik yapısındaki parlaklık, doymuşluk ve renk tonlaması gibi kavramlar önemlidir.

Gerçekte, video ya da televizyonda görüntünün şekillenmesinin ana tekniklerinin çoğu anlaşılır ve açıklanabilir şekilde filmin öncülüğünü yaptığı örneklere bağlıdır. 'Yüksek

tanımlamalı' televizyonda gördüğümüz gibi, ekran en azından 400 satırı kapsar, çünkü bu sayı televizyonun çözünürlüğünü 16mm'lik bir filminkine eşdeğer hale getirmektedir (625 satırlık bir sistemde bile sadece 575 tanesi görüntü bilgisi için gereklidir) (Winston 1986: 58). Her saniyede 25 karenin seçimi de İngiltere şebekesinin frekansı ile (saniyede 50 Hz ya da devir) televizyon alıcılarının uyumunu sağlamak amacından ileri gelir. Fakat, saniyede 24 kare gösterim hızına sahip sesli filmin telesine aktarımındaki farkın önemsenmemesini sağlayacak yaklaşıklığa da sahiptir.

Çakışan iki adet 312 1/2–satırlık alanın tek bir 625–satırlık televizyon karesi oluşturması, her saniyede 50 dönüşümlük bir frekans verir (bu da şebeke frekansı ile tam olarak örtüşmektedir). Bu, saniyede 24 karelik ortalama film gösterim hızını arttırmaksızın, çift kanatlı örtücülere sahip modern film gösterim aygıtlarının saniyede 48 karelik bir frekansa ulaşmalarına (ve dolayısıyla titremelerin tamamen ortadan kaldırılmasına) benzemektedir. Diğer bir can alıcı video ve film karşılaştırması, ortak optik sistemde bulunmaktadır. Tipik bir video kamera tübündeki hedef görüntü boyutu, 16mm'lik tek bir film karesine benzerdir. Böylece, (uygun adaptörlerle) 16 mm'lik film mercekleri video kameralarıyla kullanılabilir. Hatta, özel olarak video kameralar için üretilmiş mercekler bile 16 mm'lik filme yakın bir görüntü kalitesi vermektedirler. Benzer bir şekilde, evlerdeki alıcılar normal olarak 5:3'lük bir orana göre ayarlanmış olsalar da, bir video kamerası ve televizyon stüdyo monitörünün görüntü oranı 16 mm'lik filminki (4:3) kadardır (Curtis 1985: 21).

Videoda görüntünün şekillenmesine temel sağlayan olgu –film ve fotoğrafçılıkta olduğu gibi– perspektif kavramıdır. Kitle iletişim araçları bize kaba ve dokunulmamış gerçekleri değil gerçeğin yanılsamasını, şekillendirilmiş ya da düzenlenmiş kopyasını verir. Perspektif onbeşinci yüzyıla ait bir yapıdır. Bu yapısal sistem bizim ikiboyutlu yüzeyde üçboyutlu gerçekliğe kusursuz olarak ulaşmamızı sağlar. Bunu belki de, gerçeklikle aramızda tutulan bir parça cama çizilmiş görüntü olarak anlamak daha kolay olacaktır. Bu görüntü, gerçek değildir ve gerçek olduğunu da iddia etmez. Yüzeyin farkında olduğumuz için bu bir görsel hile *trompe–l'oeil* olamaz (bu yönden, gerçek ve ayna görüntüsü arasındaki benzerliğe sahip değildir). Daha çok durağan ve yalnızca göze yönelik bir betimlemedir. Perspektif –onu kullanan ondokuzuncu ve yirminci yüzyıl görsel ve görsel–işitsel kitle iletişim araçları gibi- tarafsız değildir. Perspektif kendini ilk olarak, dünya egemenliğine doğru ilerleyen Avrupa akımının en başlarında göstermiş ve teknolojik yansımasını da Avrupa emperyalizminin yüksekliğinde bulmuştur.

Resimdeki perspektif, 'düzeltmeye' olanak veren bir sistemdir. Çok belirgin bir örnek, önden görünen bir sıra sütun topluluğunu betimleyen ve bunu yaparken her iki uçtaki sütunların da insan gözüne daha geniş görüneceği yönündeki optik gerçekliği yeniden yaratmak için hiçbir çaba göstermeyen geleneksel perspektif anlayışıdır (Gombrich 1960: 215–16). Benzer bir şekilde, kameralar ve mercekler nesnel araçlar olarak görülmemeli, aksine gerçekliğin yerine kabul edilebilir bir perspektif görüntü yaratmak amacı doğrultusunda, anormallikleri 'düzeltmek' için tasarlanmış insan üretimi araçlar

olarak kabul edilmelidirler. Ondokuzuncu yüzyılın sonunda perspektifin film görüntüsüne uygulanmasının, film anlatımındaki çizgiselliğin yerleşmesiyle bir paralellik göstermesi de dikkat çekici bir noktadır. Son olarak, perspektif de dahil olmak üzere bütün geleneksel gösteri biçimleri, öncü sanatın geleneksellikten kaçışı ve sanatsal modernizmin çeşitli yeni biçimlerine uzanışıyla belirli bir tehdit altına girmişti. Film bütün bu eski kuralları yenidenyapılandırdı ve böylece televizyon tarafından takip edilebilecek kalıplar oluşturdu.

Perpektif, dünyada düzeni ve tutarlılığı bulma yolundaki gereksinimlerimizi karşılamada en mükemmel yapı olarak görülebilir. Aaron Scharf'ın gözlemlediği gibi perspektifin keşfinin büyüklüğü optik gerçeğe harfi harfine uymasında değil, fakat 'daha temel birşeyi yapılandırmasında yatmaktadır: Dünyayı belli bir şekilde görebilme ihtiyacı'. Video görüntüsü olarak düşündüğümüzde, insanlığın görsel kitle iletişim araçlarına inanabilirlik sınırını aklımızdan çıkarmamamız gerekir. Film çekmede var olan çeşitli teknik ve bireysel etmenlerden dolayı fotoğraf ya da video görüntüsünü doğanın gerçek ifadesi olarak belirleyemeyiz. Buraya kadar işaret edilen şudur: 'Biz dünyayı kameranın gördüğü kadarıyla "görmeyi" *öğrenmekteyiz*' (Scharf 1965: 31).

Yakınlık

Eğer video ve film görüntüsünün arasındaki öncelikli farklılıkları belirlemek istersek, şüphesiz işe boyutu sorgulayarak başlayabiliriz. Daha küçük seyirci alanına sahip, çok perdeli sinema gösterim salonlarının yaratılmasına ve bununla eş zamanlı olarak geliştirilen video gösterim aygıtı sistemleriyle iki kitle iletişim aracının da süreklilik gösteren bir yaklaşıma girmelerine rağmen (ve hali hazırda çakışan yönlerin örneklemeleri vardır) (Wischmeyer 1986: 26), video filmlerinin alışıldığı gibi ev tipi monitörlere göre çekimi yeterli olurken, filmler geleneksel olarak geniş perde gösterim aygıtları için çekilmektedir. Bu yüzdendir ki, filmlerdeki görünüşler gerçek yaşamdakinden daha büyük boyutta gösterilir. Videonun estetiği ise genelde insan oranlarından aşağıya inilerek yapılandırılan bir ölçüye bağlı kalmaktadır. Yenidençoğaltım görüntülerde derinliğin önemi özellikle fotoğraf sergilerinde açıkça belli olmaktadır. Minyatür tablolar galeri düzenine çok iyi uyum sağlarken, normal boyuttaki fotoğraflar sergi kataloglarındaki birebir yeniden çoğaltımlarında çok etkileyici olmalarına karşın, salon duvarlarında sanki küçülmüş gibi kalakalırlar. Bu çelişki –McLuhan vari bir 'ışıktan geçmek' ve 'üzerine ışık düşmek' gibi sahte bir ayrımdan öte– film yıldızlarına mitolojik bir boyut verirken, televizyon oyuncuları ise sürekli olarak oynadıkları rollerle karıştırılmaktadırlar (hatta, televizyon dizilerindeki tiplemelerinden çok, kendi görünümleri dolayısıyla organizatörlerin kutladığı ve peşlerinden koştuğu şöhretli televizyon oyuncuları bile vardır).

Diğer teknik öğeler de video görüntüsünün doğal gerçekliğine katkıda bulunurlar. Video kameralarda evrensel olarak kullanılan değişebilir odak uzaklıklı merceklerin yarattığı optik sistem sayesinde, geniş açıdan dar açılı yakın çekime geçiş sırasında odak

uzaklığı değişmekte, fakat görüntünün netliği korunabilmektedir. Bu aşamada sanki uzayın biraz çarpıtılması söz konusu olsa da, sahnenin gerçek zaman sürekliliğini kaçınılmaz şekilde korumaktadır. Değişebilir odak uzaklıklı objektifin hareketi ile ön ve arka alan arasındaki bakış açısı bozulmuş olsa da, bahsettiğimiz bu ikincil bozulma farklı uzaklıklardan ve açılardan yapılan çekimlerin art arda kurgulanması ile geleneksel sinemanın yarattığı mekansal bozulmadan daha az rahatsız edicidir. Gördüğümüz gibi, bu eğilim kurgu aşamasının ekonomik boyutundan dolayı da desteklenmekte (çünkü, video kameranın bu olanağıyla karmaşık kurgu aygıtlarının harcamaları kısılmış olmakta) ve sınırlı sayıda birkaç uzun çekim ile çalışılabilmektedir.

Hile karıştırılmamış, gördüğü herşeyi yansıtan video görüntüsünün yarattığı duygu bir kameranın kullanımının çok ötesine uzanır. Bütün çeşitliliğiyle birçok öğe bu sonuca katkıda bulunur: Video kameranın hafifliğinden ileri gelen esneklik, anında tekrar oynatabilme kolaylığı, ses ve görüntünün eş zamanlı bağlılığı (herhangi bir kusursuz ses kanalıyla seyircide yaratılan izlenim, görüntünün 'gerçekliğinin' göstergesidir) en düşük ışık düzeyinde bile çalıştırılabilen video kamerasının yeterliliği (film endüstrisinde yalnızca sahneyi ışıklandırmakla yetinmeyip, ona biçim de kazandıran görüntü yönetmeninin hünerlerine ihtiyaç duyulmaması), değişebilir odak uzaklıklı merceklerin varlığına duyulan minnet, sınırlandırılmış kurgu aşaması ve gerçek zaman (bazı eklemelerle) mekan ilişkileri... gibi. Burada kayda değer olan şudur ki, bütün bu teknik öğeler gerçekçi bir üslubun özellikleri olarak hizmet etmekten çok, hilesizlik duygusuna katkıda bulunmaktadırlar: Video gördüğünü yansıtır ve aktüeldir, fakat kesinlikle gerçekçi ve asla gerçek değildir.

Videonun iki önceli olan film ve televizyona ait anlatım sistemlerini, üslup ve biçimlerini etkili bir biçimde çoğaltabiliyor olması, videoya kesin bir özgürlük vermektedir. Film sistemi söz konusu olduğunda, uzun metrajlı filmlerde geliştirilen ifadenin karışık kalıbı kesinlikle geçerlidir (Mulvey 1975; Willemen 1976). Video da çeşitli ifadelerin şekillendirilmesi ile dramatik bir uzay ve ilişkileşme yaratma şansına sahiptir. Filmde olduğu gibi, harekete 'bakışta' kameranın rolünü ve izleyicinin ekrana bakışını yadsıyabilir. Onun yerine ekrandaki karakterler arasında yer değiştiren bakışların üzerine yoğunlaşabilir. Etki, aynen filmde olduğu gibi, dıştan bir anlatıcıya gerek duymaksızın, bağımsız varlıklarıyla dramatik örgünün yaratıcılığını özümsemiş, 'kendi öykülerini anlatan' karakterler olarak karşımıza çıkabilir (Browne 1975-6: 26–38). Filmin yapısında müziğin süregelen rolünü önceden tartışmış olarak, yalnızca değişik bakış sistemlerinin bile gerçekte seyirciyi *konumlandırmak* için vurgulanmış olduğunu Hollywood'un tepelerinde bile sorguluyorum. Benim tartışacağım, çoğu film kuramının izin verdiğinden daha geniş bir alan kaplayan Hollywood'un görsel sisteminin belirsizliğidir (aksi takdirde müziğe hiç gerek duyulmayacaktı) ve bu belirsizlik bakış sistemlerinin, büyük ekran ve tiyatral sunumun yararlarından yoksun olan video tarafından üstlenilmesiyle kaçınılmaz olarak artmıştır.

Videodaki ifadenin azalan önemiyle televizyonun izleyiciye seslenen karakteristik sözcük örgüsü çakışmaktadır. Şüphesiz, herhangi bir televizyon programı video kasede

kaydedilebilir ve yayına çıkarılan ürün ile onun video kaydı, yüzeysel olarak özdeştir. Ancak, Jorge Luis Borges 'Pierre Menard, Author of Don Quixote' adlı görkemli öyküsünde, iki edebi yazı birbiriyle sözsel olarak bütünüyle özdeş olsa da, ikincisinin 'neredeyse sınırsız zenginliğini' kanıtlayabilecek bir tartışma yapılandırmanın mümkün olduğunu söyleyerek bu konuya baş döndürücü bir açıklık getirmektedir (Borges 1962: 45–55). Aynı yönde canlı bir programla onun video kaydı da tartışılabilir. Eğer daha önce geliştirilen ve televizyon yayınının birbirinden bağımsız bir eserler dizisinden değil de, soyut zaman oluklarının art arda gelişinden oluştuğunu ileri süren öneriye güven duyulursa, bu akışı video aracılığıyla durdurmak ve yeniden oynatmak tehlikeli bir müdahale olacaktır. Diğer bir yönden, sürekli akış televizyonun herhangi bir tanımı için yaşamsal olduğundan, bu akıcı geçişi durdurabilme yeteneğimiz bizim bu kurumla ilişkimizi yeni bir noktaya getirir: Kayıt hakkı bize yeni bir güç ve kontrol hakkı tanır. Başka bir yönden, zaman aralığı içeren program kendi içinde yeni bir yapı yaratır. Bu ayrımı yapmak, yayınlanan program canlı olduğunda kaçınılmazdır: Örnek olarak, oynanan bir futbol maçını aynı anda izlemek ile aynı maçı bant kaydından izlemek arasında hiçbir fark yoktur. Kaydedilen ve akış içerisindeki konumundan koparılan bir programın uğradığı değişim ile sinema dağıtımı için yapılan bir filmin televizyonda yayınlandığında uğradığı değişimi karşılaştırmak da tartışılabilir bir olgudur. Televizyonun dolaysız seslenişine ait bütün sistemi canlı olduğunda ya da bir video üretiminin parçası olduğu zaman kesin olarak değişmektedir.

Küçük ekranda takdim edilen bir araç olarak videonun sakıncaları, film ya da video bantda olması farketmeksizin yayınlanmak üzere hazırlanan bütün çalışmalar ile özdeştir. Çoğu zaman, yayıncılığın kurumsal yapısı eş zamanlı olarak kullanılacak iki tür video kamera talep eder (dış çekim ve yayın üniteleri). Fakat, eğer her bir kameranın çekimi daha sonra kurgulanmak üzere ayrı ayrı kaydedilirse, video, filme ait geleneksel bazı özgürlükleri eline geçirmiş olur. Aslında, küçük ekranların eviçi mekanlarda izlenimi durumunda, genel izleyici için kayıt malzemesinin film ya da video bant olması fark edilebilecek bir olgu değildir. Böyle bir farkındalık ancak Amerika'da kaydedilmiş bir videonun İngiliz yayın sisteminde gösterilmesi nedeniyle standart değişiminin yol açtığı renk dengesi bozulmalarında söz konusu olabilir. Bu durumun örneği, BBC'nin en başarılı drama serilerinden olan *Boys from the Blackstuff*'da görülmüştür. Dizi 1982 sonlarında BBC 2'de, daha sonra hemen 1983 yılının Ocak ve Şubat aylarında BBC 1'de tekrarlanmıştır. Beş bölümlük diziyi izleyen milyonlarca izleyiciden belki de yalnızca bir kaçı *Josser's Story* adlı beşinci bölümün gerçekte film üzerine çekildiğini farketmiştir. Profesyonel yayıncılığın bu noktasında, dört bölümü video banda, birini de filme çekme kararının ardında ekonomik bir neden yatmaktadır: BBC'ye özgü yayın bütçesinde filme çekilecek üç bölümün maliyeti ile dört bölümün videoya çekilebileceği görülmüştür. Fakat, sonuç olarak ortaya çıkan ürünün genel izleyici tarafından video ya da film oluşunun ayırt edilemeyişi -yönetmen Philip Saville'e göre bu, Alan Bleasdale'in imgelemindeki bir zafer ifadesidir- videonun yayıncılık için inanılmaz bir potansiyel güce sahip olduğunu göstermektedir (Millington and Nelson 1986). Video, filmin bi-

ricik özelliği olan büyük perdeye yansıtılma olanağından kaynaklanan güçlü etkisi ile rekabet edemez. Fakat, eğer pazar alanı televizyon yayını ve evlerdeki televizyon alıcıları ise böyle bir rekabet kaçınılmazdır.

Görüntüleri zaman içerisinde ilerleyen videonun da film gibi, durağan fotoğrafın üzerinde bazı avantajları vardır. Dünyaya ait fotoğrafik bilgilerin kısıtlamalarını tartışan Susan Sontag şunu belirtiyor:

> Fotoğrafçılık, eğer dünyayı fotoğraf makinasının kaydettiği biçimi ile kabullenirsek, onun hakkında bilgi sahibi olacağımızı ima ediyor. Oysa, dünyayı göründüğü gibi kabul *etmeyerek* başlayan bu olgu, anlamanın karşıtıdır.
>
> (Sontag 1978: 23)

Video, fotoğrafçılık gibi 'dünyanın nasıl göründüğüyle' ilgilenmesine karşın görüntüleri hareketlidir, durağan değildir. Bu nedenle de, video görüntüleri kaçınılmaz olarak anlatımsaldır ve bu da gerçek anlamanın potansiyel kaynağıdır:

> Birşeyin nasıl göründüğüne bağlı olan aşk ilişkisine karşılık, anlama eylemi o şeyin nasıl işlediğine bağlıdır. Herhangi bir işleyiş zaman içinde yer alır ve zaman içinde açıklanmalıdır. Yalnızca anlatabilenler bizim anlamamızı sağlar.
>
> (Sontag 1978: 23)

Video, anlaşılabilirlik potansiyeline kesinlikle sahip olan anlatımsal görüntüleri, kendine özgü bir basitçe kavranabilirlikle kaynaştırır. Sonuç, özellikle hedeflenen çıktının bir ürün değil de bir süreç olduğu durumlarda kullanışlı olan, güçlü bir araçtır. Videoya ait hiçbir tanım onun ev sineması boyutunu gözardı edemeyeceği gibi, videoya ait hiçbir estetik kaygı da üretilen işin doğası ve kalitesinin ikinci planda geldiği uygulamaları tamamıyle gözardı edemez. Diğer bir benzer alan da, işten sorumlu tutulan uygulayıcının sözünü aktarmaya yönelik toplumsal video uygulamalarıdır. Burada temel endişe,

> tamamlanmış bir ürün geliştirmek değildir. Bantlar oluşturulur ve hemen her süreçte bir ürün vardır. Ancak hedeflenen izleyici genelde grubun kendisidir ve üstünde durulan nokta ürün değil, bantın yaratılışındaki bütün süreçtir. Ürünü, sürecin getirdiklerini düşünmeksizin anlamak imkansızdır ve ikisi ayrılmaz bir bütündür.
>
> (Shaw 1986)

Burada, Berger'in (s.45) özel fotoğraf ya da kameranın onu ayırdığı bağlamla süreklilik gösterecek bir şekilde değerlendirilmesi gereken video kavramaları üzerine verdiği tanımın sosyal bir çeşitlemesine sahibiz. Videonun toplumsal çalışmadaki rolü, özellikle de sakıncalı çalışmalar sözkonusu olduğunda, insanlara kendi hayatlarını kontrol etmeleri için güven vererek ve onları ifade etmeye değer düşünceleri olduğu konusunda

cesaretlendirerek, bir işbirliği katalizörü görevi üstlenmektir. Böyle bir video ürünü üzerindeki işbirliği, verimli bir sosyal hareketin farkındalığını yaratacağı gibi, roller ve sorumluluklar açısından da nasıl işlediğini gösterecektir. Bu çalışma, belirli bir ölçüye kadar teknolojiyi yarattığı gizemden kurtaracak ve kitle iletişim araçlarının daha iyi anlaşılmasına yol açacaktır, fakat asıl amacı video üreticileri yetiştirecek bir eğitim vermek değildir (aslında çok azı yeniden bant üzerinde çalışacaktır). Bunun yerine, en açık amacı insanlara hayatlarını daha iyi idare etmelerine izin verecek bir farkındalık yaratmaktır. Ele aldığımız bu gibi olgular açıkça video ürününün estetiği ile çevresel olarak ilişkilidir. Fakat, video uygulamasının bu belirli boyutu, belki de en az videonun anındalığına ait asıl ifade tarzı kadar önemlidir: Basitçe aydınlatılmış ve çekilmiş görüntülerin gücü, algılanabilir eşzamanlı ses ile desteklendiği zaman artmaktadır ve ayrıca bütün bu görüntülerin, hem kaydedenler hem de kameranın önünde belirenler için anında gösterilebilme olanağı vardır.

Kurmaca

Bize çarpıcı (özellikle de şiddet içeren) görüntüler sunan —çatışma sahneleri, uçak kazaları, polis ve protestocular arasındaki kentsel karşıtlıklar—, çekimler, üzerimizde güçlü ve doğrudan bir etki bırakabilir. Profesyonel muhabirler ya da amatörler tarafından çekilmiş olmaları farketmeksizin, video ya da film görüntüleri anlık ve gerçek olarak algılanırlar. Genellikle, tam ve kesin ayrıntılara sahip olsa da, elektronik görüntü tam olarak durağan fotoğrafın sihirli gücüne sahip değildir. Bir video görüntüsüne bakan biri, Susan Sontag'ın şu yazdıklarına neden olan hisleri duyamaz:

> Bir fotoğraf (bir tablonun bir görüntü olması gibi) sadece bir görüntü değil, gerçeğin bir yorumudur. Aynı zamanda bir ayak izi ya da ölüm maskesi gibi, bir iz, gerçekliğin damgasını taşıyan bir şeydir.
>
> (Sontag 1978: 154)

Bir video görüntüsü gerçek değil aktüeldir ve gerçek zaman, ses ve görüntülerinden tasnif edilmemiş parçalar sunsa bile biz onun gerçeğin bir yorumu, bir tercümesi olduğunun farkına varırız. Bu bakımdan video kaydı fotoğrafçılıktan çok ses kaydını andırır: Ancak, ne kadar mükemmel olursa olsun, muhtemel bir hile, bir kurmaca taşıdığı hissedilir. Video kamera söz konusu olduğunda bu durum tamamıyla haklıdır, çünkü video kapitalist bir toplumda görüntülere verilen kamu rolünün teknolojik bir belirtisidir: Hayatın yüzeyinden bazı görünüşler kaydeder, fakat bunu yaparken biraz süsler ve biraz da güzelleştirir. Film kuramı içinde, film kamerası ve perspektifin batılı sisteminin rolleri hakkında uzayan tartışmalar yapılagelmiştir (Comolli 1977, 1986), fakat video kamerası için bu kapsamda hiçbir şey denemez. Video kamera, açık ve gözle görülebilir bir şekilde, toplumsal değişimle neye ulaşılabileceğinden çok şimdiki durumu ilân eden ve aynı zamanda da yaşamı olduğunda daha zevkli bir görünüme büründüren bir makinadır.

Şimdiye kadar, doğal olarak algılanan kaydedilmiş seslerin -video, film ya da televizyonda olması farketmeksizin- aslında kurgulanmış ve ustaca düzenlenmiş öğeler olduğunu anladık. Benzer bir şekilde elektromanyetik bant üzerine kaydedilerek yayınlanan bir video görüntüsü, fotoğrafla kıyaslama gerektirmeksizin, aynı terimler çerçevesinde en iyi şekilde incelenebilir. Eşzamanlı kaydedilmiş konuşma, ayrı olarak kaydedilmiş ses efektleri, bağlantılı ses kanalları ve oldukça farklı bir ortamda üretilmiş müzik parçaları gibi çeşitli kaynaklardan faydalanılarak ses kayıt stüdyosunun olanakları ile yapılandırılan bir ses kanalı ile durağan görüntüler, her çeşit formattaki film, çok kameralı stüdyo olanaklarıyla çekilmiş televizyon görüntüleri, taşınabilir kamerayla yapılmış video çekimi ve bilgisayar gibi farklı görüntü kaynaklarının yerleşik olduğu bir kurgu odasında işlenen video görüntü kanalı arasında fark yoktur. Bütün bu malzemelerin sentezleştirilmesi ve türdeş hale getirilmesi ile format karışımları ('dramabelgesel', 'dramatize edilmiş belgesel' ve 'belgesel drama' gibi) genelleşmekte, aralarındaki önemli ayrımlar netsizleşmektedir. Buna ek olarak, tüketim noktasına gelindiğinde, halk için üretilen bütün bu malzemenin aynı baskın formata indirgendiği ve Berger tarafından yapılandırılan kamusal ve özel görüntü kavramlarının da netsizleşmeye başladığı söylenebilir. Video 'müstehcenliğinin' yarattığı rahatsızlığın bir bölümü, önemli ölçüde özel bir alanın dışarıdan işgal edilmesi şeklinde açıklanabilir: Aile yaşantısına özgü video kayıt aygıtları ve televizyon alıcıları ile pornografik gösterim yapmaya uygun bir sistem oluşturulması, özellikle ahlaki değerlerin önde tutulduğu çevreler için sorun kaynağıdır.

Belirli görüntülerin yenidenişlenmesi ve yenidenanlamlandırma becerisi, özelde bağımsız çalışmanın önemli bir kolu için ve genelde video için ileri sürülen politik iddiaların kaynağında yatar. Karalama videosu (scratch video) olarak adlandırılan bu olgu, ürünlerinin yaşamımızı sinsice şekillendirdiği çok sık hissedilen bir araçtan elde edilen görüntülerin kasıtlı çarpıtılması, yönlendirilmesi ve de aynı zamanda televizyona karşı bir tavır alma teşebbüsüdür. Karalama videosu, bir bakıma *'It'll Be Alright on the Night'* gibi izlenme oranı en yüksek yayın kuşağından derlenen televizyon programlarının ardındaki tavrın yıkıcı bir şekilde yayılmasıdır. Bu programda çeşitli yayın felaketleri (rolünü aksatan aktörler, arka üstü düşen dekorlar, çalışmayan araçlar, çekim sırasında kameranın önünden geçenler gibi) ekrana yansıtılmakta, kitle iletişim endüstrisinin yapısına ve onun yıldızlarına ait hatalarla kibarca alay edilmektedir. Karalama videosunun önemli bir farkı (ister film, ister televizyon programı olsun) bitmiş ve yayınlanmış yapımlar üzerinde çalışmasıdır. İlk eylem korsancılıktır: Yeni bir kamusal amaç için kitle iletişim ürününün örneğini çalıp, telif hakkı kanununu çiğner. İkincisi, hedeflenen anlamı basit kurgu yöntemleri ile ters çevirmektir. Vereceği politik mesajı, konuşma bölümlerinin yerlerini değiştirerek ters yüz etmek ya da yayını tekrarlayarak bir liderin jestlerini komik duruma getirmek gibi.

Karalama videosunun konumu tamamıyla tartışmaya açıktır. Andy Lipman gibi bir taraftar için,

> karalama, kitle iletişim yayınlarını kendi boya kutusu gibi görür. Video kayıt aygıtı onun paleti ve televizyon ekranı da tuvalidir. Gerçekliğin karşı tanımlarının üretilmesi ve sadece 'bu böyle değildir' demekle, her zaman için sanatın politik anlamı oluşturulmuştur.
>
> (Lipman 1985)

Böyle 'gerilla' türü bir yaklaşımın gerçek politik faydası sorgulanabilir. Karalama yöntemleriyle bir medya olayının gösterişli havası söndürülür ve politik çelişkileri hicvedilir. Fakat, böyle bir sunum, olumlu bir tutum ya da gerçek bir eleştirel yaklaşım yaratmak için yeterli gelmemektedir. Çoğunlukla, derin bir anlatımdan çok ayrıntısız bir yüzey sergileyen karalama yöntemleri ve bu yöntemlerin reklam ile pop tanıtım videolarının yapımcıları tarafından devralınmasını sağlayan istek, onlara ait süreçlerin esas olarak zevk alınabilir zararsızlığına işaret etmektedir.

Video buluşunun tanımı için aynı derecede önemli olan bir başka öğe de, video aygıtlarının ve süreçlerinin, çekimden gösterime kadar her aşamada görüntüyü çarpıtmaya olanaklı yapısıdır. Bilgisayarlı kontrol sistemleriyle sunulan esneklik, kuramsal olarak video yapımcısına yardımcı olmak üzere tasarlanmıştır. Aslında böyle sistemler, fotoğrafçılık ya da konulu filmlerde alışıla gelenden çok daha belirli bir şekilde video yapımcısı ile gerçeklik arasına girerler. Böylece bu sistemler, video aracının gerçek dünyanın basit bir yorumu ya da onun karmaşık olmayan bir 'ayna görüntüsü' olma iddiası inkar etmiş olurlar. Çekim yapılırken otomatik kazanç (automatic gain) ve ışık kontrolünden faydalanılması sonucunda görüntü sinyali ortalama ışık seviyesine göre ayarlanacak, bu da ön ve arka alandaki nesneler arası ilişkiyi tahrip ederek, doğallığı bozulmuş bir görüntünün yaratılmasına neden olacaktır. Görüntü çerçevesinin içinden geçen parlak cisimler, yüksekten uçan bir uçağın arkasında bıraktığına benzer, bulanık izlere neden olabilirler. Kayıt ya da yayın aşamalarında, bir video görüntüsüne renk eklenebilir ya da çıkarılabilir. Bunlarla birlikte, en son aşamaya gelen bir çalışma izlendiğinde görüntü oranı, renk dengesi ve parlaklık açılarından kurgu birimine bağlı olan monitörler ile evlerde kullanılan televizyon alıcıları arasında muhtemel farklar olacaktır. Videonun doğasında var olan bu tür bozulma öğeleri, elbette seçici bir şekilde sanatsal etki yaratmak için kullanılabilinir. Fakat, genellikle video yapımcısının mücadele etmesi gereken bu öğelere, video görüntülerinin tasarım olarak geleneksel bir video kurgu ünitesinde hiçbir çaba harcanmadan işlenebileceği, neredeyse sınırsız yaygınlığına karşın çok daha az önem verilmektedir. Günümüzün nispeten düşük maliyetli teknolojisi ile açılma–kararma, zincirleme–bindirme, donuk kare ve renklendirme, üst üste oynatma ya da mavi perde efektleri yapılabildiği gibi ekranı farklı şekillere, motiflere ve dış hatlara bölebilmek, doğal görüntüyü mozayik desen biçimine dönüştürebilmek de mümkündür. Video, özel bilgisayar aygıtlarına bağlandığı zaman, yönlendirme olanakları hemen hemen sonsuz bir şekilde genişleyebilmektedir.

Bu konuda sadece iki örnek vermek yeterli olacaktır. Özel olarak pop tanıtımları için tasarlanmış olan Fairlight CVI (Bilgisayar Video Aygıtı) çok geniş bir canlı dijital videoefektleri yelpazesine sahiptir: Yayına çıkan görüntü üzerine üretilmiş başka bir

götüntüyü bindirme, hazır şablon (key ya da matte) ve renk anahtarı (chroma key); efektlerin çoklu aşamalar ve daha karmaşık bileşkeler halinde kullanılmasını sağlayan birimlerin dijital dizisi; görsel parametrelerin müzik/ses kaynakları tarafından başlatılması ve kontrolü; gerçek zaman çevrinmesi, optik kaydırma ve durağan görüntülerin uzatılması; mozaik/pikselleştirme; en üst düzeyde renklendirme olanağı; flaş ve dondurma işlevleri; çeşitli iz bırakmalar; çoklu kademe efektleri (bir birimi kullanan, gözle görülebilir üç kademe); yatay, dikey ve üst üste bindirilmiş aynalar; yumuşak çevrinmeler ve kesintisiz kaydırmalar; çift pozlama ve diğerleri. Benzer bir şekilde, özellikle tasarımcılar için üretilmiş olan Quantel Paintbox, bir dizi grafik tasarım işlevinin tümünü gerçekleştirebilmektedir: Görüntüleri belirli boyutlara ya da referans niteliğindeki kesişim noktalarına göre, yeniden boyutlandırılabilir ya da kesebilir; renkleri birbirine geçiştirebilir; farklı dokulara sahip özgün sanat çalışmaları yaratabilir (boyama, tebeşir ile çizme, fırçalama, yaldızlama); her türlü fırça kalınlığında çizgiler, dikdörtgenler, daireler ve elipsler içeren bir dizi grafik yardımlar sunar; keskin ya da yumuşak geçişli, işlenmesi kolay maskeleme, boyama ya da fırçalama çalışmaları için şablon olanakları sağlar; resimlerin kesilerek ve yapıştırılarak birbirine eklenebilmesi için görüntülerin bütün ayrıntıları ile maskelenebileceği, kesilebileceği, döndürülebileceği ortamları hazırlar.

Şu açıktır ki, aygıtların sahip olduğu efektler bütünüyle bağımsız video sanatçılarına sunulmamış (ya da onlar tarafından talep edilmemiş) olsa da, kullanılan bu tip efektler tamamı ile onların kontrolü altındadır. Tıpkı film alanında olduğu gibi, bu tür video özel efektleri laboratuvar kapılarının ardından ayrıştırılamaz. Ayrıca pek çok video sanatçısı aynı zamanda pop tanıtım yapımcısı da olduğundan, görüntülerin işlenmesi için gerekli teknik potansiyelin bilincindedirler ve bu da onların bağımsız çalışmaya olan yaklaşımlarında etkili bir faktördür. Video sanatını değerlendirme sorunlarından biri de, belirli bir zamandaki teknolojinin video üzerindeki egemenlik derecesine dayanmaktadır. Televizyon yayıncılığında jenerik tasarımcılarının, gerçekte her yeni ya da yenilenmiş televizyon dizisi için yüzbinlerce pound'luk birkaç yeni video işleme aygıtıyla (Bosch FGS 4000 gibi) donatılmış belirli bir video olanakları merkezine yönelerek, bu merkezin harfleri ve nesneleri üçboyutlu bir uzay alanı içerisinde dolaştırılmaya yönelik yeni olanaklarından yararlanmaları, televizyon yayıncığında hepimizce çok iyi bilinen bir olaydır. Benzer şekilde, eğer belli bir yıla ait, bağımsız bir video çalışması incelenecek olursa, o yılda ne tip yönlendirici aygıtların ucuza elde edilebileceği anlaşılacaktır. Bunun sonucunda, sanatsal bir gelişimden çok modaya borçlu olan bir yenilik, bir süre sonra bayat bir alışkanlığa dönüşür.

Video Sanatı ve Teknolojisi

Bu konu bizi, yaratıcı ifadenin bir aracı olarak video ile ilgili en karmaşık sorunlardan birine götürür: Video sanatı ve onun teknolojisi arasındaki ilişki. 'İlk İngiliz videosu ile geç modernizmin karışıklığı' kusursuz bir şekilde Stuart Marshall tarafından keşfedilmiştir. Marshall 1970'lerin sonlarıyla ilgili olarak şu noktalara değinmiştir:

> Modernizm resim ve heykelde zirvesine ulaşmıştı... Resim tümüyle öze dönüşü hemen hemen başarmıştı ve yalnızca kendi maddesel varlığına ait koşulları anlatmaktaydı. Ticari galeri sistemi içinde çalışan kavramcı sanatçılar, dikkatlerini sanat nesnesinden çok sanat eserinin üretim sürecine yöneltmeye başlamışlardı.
>
> (Marshall 1985: 67)

Bu konu, belirli bir video sanatı uygulamasına ulaşmaya çalışan, benzer eğitim ve sanat köklerinden gelen video yapımcılarının etkisiyle bağlantılıdır. 'Kültürel ve pazarlanabilir bir mal olarak, yaptıkları eserin sanat tarihi ve galeri tanımlarının ikisine de meydan okuduğunu savunarak eserin politik önemini ileri süren' sanatçıların var olduğu günümüz ticari sanat sahnesinde, aynı zamanda galeri sahiplerinin de eserin kendisinin yerine emeğin belgelenmesini, mekana dayanan ve kavramsal sanat olgularını öne çıkarma yolu ile sanat eserlerine satılabilir eşyalar olarak yeniden değer kazandırmaya yönelik pazarlama stratejileri belirledikleri bir dönemde, bu kişilerin çabalarının ortaya çıkarılamaması söz konusu değildir (Marshall 1985: 67–8).

Videoya yenilik getirmek isteyenler de, çağdaş yenilikçi modernist (ve postmodernist) resmin öze dönüşüne uyum sağlama çabaları dahilinde, New York ve Londra Film Yapımcıları Birliği çerçevesinde çalışan –daha önceden bildiğimiz– film öncülerinin çabalarıyla değerli bir model bulmuşlardır. Videonun sonsuz şekillerde işlenebilen ve modellenebilen esnek bir ortam olduğu daha önce de vurgulanmıştır. Fakat, harfi harfine yönlendirilmesi yani el ile kullanımı ve idaresi mümkün değildir. Eğer ilk olarak selüloid ve emülsiyon yönlendirilmesine denk düşen uygulamalara bakacak olursak, bant üzerindeki bütün işlemlerin elektronik olarak yapıldığını ve herhangi bir dönüşümün oynatım sırasında gerçekleştirilmesi gerektiğini görürüz. Video kurgusu tamamı ile bilgisayar kontrollü olmadığı ve görüntü malzemesine rastgele erişim mümkün olmadığı için, video yapımcıları kendilerine sunulan malzeme ile sekanslar halinde ve sade bir çizgisel anlayışta çalışabilmektedirler. Bu nedenle, oynatım ile harekete geçirilmediği takdirde ulaşılmaz olduğu kadar etkisiz de olan ve film yapımcısı ile yüzleşen görüntü kanalının hiçbir gerçek malzemeye sahip olmadığı (ya da heykeltraşla yüzleşen bir kalıp taş olacaktır) bir araca dışarıdan düşünceler taşımak ihtiyacındadırlar. Bu yüzden, oynatım sırasında hareketli ve aynı zamanda müdahale kabul etmeyen görüntü ile film yapımcısını yüzleştirecek hiçbir somut malzemenin olmadığı ortama dışarıdan fikirler getirmeleri gerekir. Bu, video yaratıcılığını fikirsel bir eyleme dönüştürür, fakat görüntülerle çalışmak müzikteki gibi alışılagelmiş soyut analizi kabul etmez. Müzik ve matematik arasındaki ilişki geleneksel olarak yakın olduğu için besteciler, görüntü yapımcılarına göre bir elektronik sistem için gerekli olan, soyut kavramsal düşünceye daha kolay uyum sağlamışlardır.

Videonun türdeşlerini, birlik hareketi üyelerinin kendi görüntülerini geliştirme ve basma fikriyle karşılaştırdığımızda, az çok farklı türler arasında olan bir uyuşmazlık görürüz. Film yapımcıları için, filmin maddi varlığı üzerinde kontrol sağlayacak özel ikinci bir

imkan olan bu durum, belki de çalışmalarında anahtar niteliğinde bir aşamaydı. Peter Gidal, gösterimin mümkün olan oluşum sürecinin içine, dolayısıyla başından sonuna ve bu nedenle de üzerindeki her noktaya erişim heyecanını çok iyi yakalamaktadır:

> Orada makina ile birlikte oturuyorsunuz ve makinadan ne çok ne de az, siz de sürecin bir parçasısınız. Çünkü, işleme tarzı gerekli olsa da, bir etki yaratmaz, örneğin, bu olgu resim sanatından oldukça farklıdır.... Bir şerit asıl film malzemesini baskı makinasına (dişlilere geçirerek) sardığınızda ve eğer asıl olanı otomatik olarak zincir dişlisinin üzerine *çekilmiyorsa,* ikinci kopyanın nasıl belirecceğini görmek için onu baştan sona çekersiniz ve böylece görüntü ile onun kopyası arasındaki farklılığı belirlemek için bir çaba harcamış olursunuz.
>
> (Gidal 1980: 15–23)

Şu anda film yapımcıları tarafından hissedilen serbestlik duygusu, film ortamının teknolojik tarihine karşı ölçülmek zorundadır. Gerçek şudur ki, elli yıldır ya da ondan fazla bir süredir bu tür işlemler kapalı laboratuvar kapıları ardında gerçekleştirilmiştir. Video yapımcılarının durumunun bundan farklı olması çok zordur. Fiziksel müdahale kabul görmemesine rağmen, görüntülerin işlenmesi ve değişmesi için her türlü imkan vardır ve görülmesi gereken, erişilmez bir laboratuvar yoktur. Bugün video yapımcılarının sorunu, hazırda olan ve kolaylıkla başarılabilen her türlü görüntü dönüşüm şekillerinin kullanımı için (estetik, sosyal, politik) gerekçeler bulmaktır.

Üçüncü öncü ilişki gösterim alanıyla ilgili, ilk bakışta daha ümit vaadedici görünüyor, çünkü video çeşitli gösterim şekilleri ve çok ekranlı projeksiyonlarla rahatlıkla başa çıkabiliyor. Fakat, filmin uyutucu (hipnotik) gücüne sahip olmayan video için, sürenin keşfi zordur ve video yapımcısı için video kayıt aygıtı ile monitörün arasına müdahale etmek imkansız olduğundan, video gösterimi çok gerçekçi bir yaklaşımla dış hatlara aittir. Birkez daha video yapımcısı dışarıdan etkileşime girmeye zorlanmaktadır. Birbirinden ayrılan öncü olasılıkların karşılaştırılması açıkça gösteriyor ki, videonun (anlaşılması zor) malzemesi üzerinde video yapımcısının müdahale gücünün sınırları vardır. Buraya kadar videonun bağımsız bir uygulama geliştirmesi umulabilirse, bu uygulamanın görüntü, ses ve gösterimin karışımdan oluşan sunum öğelerine karşın, videonun -maddi varlığı bir makara manyetik bantın üzerindeki görünmez elektromanyetik yüklerin karmaşık dokusundan oluşan bir araç (Marshall 1985: 69)- özellikleri üzerinde daha az odaklaşacağı muhtemeldir.

Video ve popüler müzik arasındaki büyümekte olan bağlantı, her ne kadar kitle iletişim araçlarının karışımını kullanan ve reklamcılığın, öncü uygulamaların, ayrıca modanın ürünlerini açıkça ticari ilişkiler çerçevesinde birleştiren bu alan şu hali ile biraz bulanık da olsa, gelişime açık bir sahadır. 'Müziğin konumları' üzerine etkileyici bir çalışma yapan Alan Durant, rock müziğinin değişmekte olan görsel-işitsel üslubu içerisinde önemli bir katalizör işlevi gören videonun üç ayrı seviyede etkili olduğunu sa-

vunmaktadır. Birincisi 'üslup olarak, kaydedilmiş rock belgesel ve müzikallerinde olduğu gibi başlangıçta gösterinin jestlerini esas alan, fakat aşamalı olarak daha ince işlenmiş hareketlere ve senaryoya dönüştürülen' müzik videosu türünün ortaya çıkışıdır. Bu noktada, kayıtların ve yorumun değersizleştirilmesi ile öncü rock anlayışının sözel ağırlığından 'televizyonun giderek artan kültürel merkeziyetine ve görsel olanın baskınlığına' doğru bir kayma söz konusudur. Fakat önem verilen bu konu, seslerin ve görüntülerin ilişkilendirilmesi ve bitiştirilmesiyle ilgili yeni tekniklerin genel sözlüğün ve ayrıca film, reklamcılık ve televizyonun kendisine ait üslubun bir parçası haline gelmesine yol açacaktır (Durant 1984: 232–3).

Eğer pop video gelecekte ulaşılacak bir uç nokta ise, bir diğeri de televizyonda giderek artan drama ve belgesel biçimlerinin karmaşık birlikteliğidir. Gerçeklikten kurmacaya kadar özgün bir alana sahip olan video, burada önemli bir rol oynar. Fakat aynı zamanda, dramatik ve anlatımsal düzenlemelerle ilgili oldukça yeni biçimler yaratabilme potansiyeline de sahiptir. Eğer küçük bir örnek verilecek olursa, gerçek zamanda gelişen video görüntüsünün gücüyle ilgili kaynaklardan birisinin, onun gerçekliği olduğu yukarıda tartışılmıştır. Fakat, eşdeğer öneme sahip öğelerden birisi de zaman akışının hapsedilebilir olmasıdır: Video, durağan görüntülerle ve donuk karelerle başa çıkabilir. Bununla birlikte, ana kopyanın üretilmesi için bünyesinde kameraya ait asıl görüntü malzemesini barındıran bantın tüketilmesi söz konusu olmadığından (ana baskının oluşturulması için filmin negatifinin fiziksel olarak kesilerek ve yapıştırılarak harcanması gibi) herhangi bir görüntü, bir jest ya da bir hareket tamamı ile eşdeğer bir şekilde yinelenebilir.

Zamanın kontrolüne ait bu öğeler –çözümsel potansiyeli ile de birleştirildiğinde– geniş bir şekilde spor olayları ile (tekrar edilen goller, çarpışmalar ve nakavtlar) sınırlı kalsalarda, aslında videonun hiç denenmemiş anlatımsal potansiyeline temel oluşturacak şekilde de kullanılabilirler. Bunun neden hala hayata geçirilemediği ve videonun estetiğini gözönüne aldığımızda neden 1980'lerin sonunda olduğumuz halde hala kenarda kalmış biçimlerle ilgilenmek zorunda oluşumuz, hemen ortaya çıkıveren sorulardır. Bizim de, televizyonun gereksinimlerine çok iyi uyan ve artık tamamı ile bir eviçi eğlence ünitesi olmuş bir aracın, neden hala ticari görsel–işitsel üretim akımındaki bireysel yerini bulmak zorunda olduğunu araştırmamız gerekir.

Videonun Geleceği

Sinema tarihinin herhangi bir yazılışında, gelişme ve ilerleme kavramlarını karşılayacak en önemli sözcüğün istila edici olduğu gerçeğini birçok defalar ifade ettim.

> Birleştirilmemiş biyolojik bir modele dayanan, sahte fakat ikna edici bir örneğin hemen hemen kaçınılmaz olarak yaratılışı: Sinemanın bebekliği... onun ilk deneme adımları... olgunluğa doğru büyüme... televizyonun karşısında düşüş...
>
> (Armes 1985: 1)

Aynı derecede istila edici olan bir başka eğilim, kitle iletişim araçlarının gelişmeleriyle ilgili bütün çalışmaların geleceğe doğru bir bakışla sona erdirilmeye zorlanmasıdır. Önceki gözlemlerin denenmemişliğini doğrulama ihtiyacıyla ve videonun bir boşlukta değil, bütün görsel-işitsel kitle iletişim araçlarının çizgisi üzerinde görülmesi ve geçmiş başarılarıyla değil, gerçek olanaklarıyla tanımlanması gerektiği görüşüyle -sürekli olarak bu görüşe dönüyorum- takviye edilmiş olarak (en azından benim gözümde), kendimi video estetiğinin şu andaki değerlendirilmesiyle bu yöne çekilmiş bulmaktayım.

Jeanne Thomas Allen, sinemanın bulunuş tarihçesinin ondokuzuncu yüzyıl sanayileşmesinin geniş yelpazesi ile ilişkili olarak görülmesi gereğini işaret etmiştir: Keşfin kurumsallaştırılması (bunun için Edison'un New Jersey, Menlo Park'taki laboratuvarları prototip idi), standartlaştırma prensibi (donanım sanayisinden yola çıkar ve herhangi bir belirli üretim kazancından bağımsız bir makina alet sanayisinin oluşumuna neden olur) ve patentlerin rolü (ondokuzuncu yüzyıl kitle iletişim araçlarında ayrılık gösteren bir şekilde baskın olarak, fakat yayımcılığın büyümesini sağlamak için dev şirketler tarafından ortaklaşa yatırım yapılmış ve ses kasedini oluşturma hamlesinde olan Philips firması tarafından dünyaya bedava verilmiştir). Allen, *ses* üretim ve çoğaltımındaki paralel gelişmeleri gözardı ederek şunu gözlemler:

> Görüntüsel imajların mekanik üretimi, ekonomide de olduğu gibi kitlesel kültür küresi içinde başarıldı. Fotoğrafçılık, mekanik üretim ve endüstriyel standartlaşma, daha az pahalı ve görünüşte sonsuz olarak çoğaltılabilen ürünlerin hedeflendiği bir kitle pazarının gerçekleştirilmesi ile ilişkilidir.
>
> (J. T. Allen 1980: 30)

Şüphesiz, kitle iletişim tarihinin anlaşılabilmesi için önemli (biyolojik olmayan) bir konu da, çoğunlukla gizli kalmış temel dayanakların göze çarpmasını sağlayan fikir üreticilerinin öne çıkarılabilmesidir. Burada özellikle açıklayıcı olabilecek iki örnek hatırlatılabilir: Birincisi, Etienne Marey'e ait 'fotoğrafik silah'ın, hayvan hareketlerinin incelenebilmesi için gerekli olan fotoğraflar dizisini elde etmek amacı ile Gattling silahının ilkelerini kullandığının Ben Brewster tarafından (iletişim atılımları ile Amerikan silah endüstrisi tesisleri arasındaki bağı sembolik olarak bulmayı umarak) gözlemlenmesi idi (J. T. Allen 1980: 31–2). İkincisi ise, Brian Winston'un uygun olduğu kadar şaşırtıcı da bir başlığı bulunan 'Bing Crosby video bantı buldu, 11 Kasım 1951' adlı yazısıdır. Bu yazıda kitle iletişim araçlarındaki gelişmelerin, eğlendirme ihtiyacı tarafından ne derece teşvik edildiğinin altı çizilmiştir. Şarkıcının sahip olduğu, 1940'larda ses bantına öncülük etmiş olan Bing Crosby Enterprises adlı şirketin elektronik bölümü, Ampex firması tarafından görevlendirilmiş olarak 1951 yılında prototip bir video kayıt aygıtını halka tanıtmıştı (Winston 1986: 83). 'Kablolu yayın da dahil olmak üzere, görsel–işitsel sinyallerin kitlesel dağıtımında hali hazırda işleyen ve önerilmiş olan bütün sistemleri önemli ölçüde etkileyecek olan' video kaset kaydedicilerinin 'eğlence televizyonunun yaygınlaştırılması için yaşamsal birer araç' (1986: 2) olduğunu hiçbir şüpheye düşmeden ileri süren Winston, oldukça kişisel bir notunda,

teknolojik gelişimin keskin sınırında yer alan yüksek teknoloji endüstrisindeki kesintisiz meslek hayatını şöyle tanımlıyor:

> Yirmiüç yıl önce yayın endüstrisine girdiğimde, video bant yaklaşık olarak on yaşındaydı ve ben hala 1980'lerin ortasında film işiyle mutlu bir şekilde uğraşıyor ve başkalarına da aynı şeyi yapmayı öğretiyorum.
>
> (1986: ix)

Tıpkı sinemanın bulunuşunu anlamaya çalışmaktaki esas etkenin 1970'lerin başında bir dizi makalede işaret edilmişti (Comolli: 1977: 132) *gecikme olması* gibi (ilkelerin çoktan beridir bilinmesi ve uygulama olanaklarının kolay halledilebilir olmasından ötürü), videonun geleceğiyle ilgili anlaşılması gereken önemli bir soru da, videonun bir *üretim* ortamı olarak süregelen marjinalleşmesiyle ilgili nedenlerin açıklanmasıdır. Bu durum, ses ve görüntü endüstrilerinin biraraya getirilmesi (pop video), var olan görüntü malzemelerinin yeniden satış için kullanıma sokulması (eski filmlerin video uyarlamalarının çekilmesi) ve kitle iletişim olaylarının kaydedilmesi (böylece onların pazarlanabilir birer mal haline dönüştürülmesi) gibi işlemlerde videonun merkeziyeti bakımından çok daha şaşırtıcıdır. Gerekli ipuçları, kitle haberleşme araçları ve iletişimin teknolojik gelişmesiyle ilgili çok titiz çözümlemeleri olan Winston'un çalışmalarında bulunabilir.

Winston, başlangıç noktasının buluş olmadığını, fakat hem daha önceki bilimsel yeterlilikleri -prototiplerin 'tasavvuruna' (teknolojik düşüncenin oluşumu) ve yaratılmasına yol açarak- hem de yüzeysel olarak 'sonradan gelen bir gerekliliği' (bu buluş ticari olarak değerli kılmaktadır) bünyesinde barındırdığını belirlemektedir. Winston, buluş ile 'teknolojik gösteri' (üretim, dönüşümler, tekrarlar) olarak adlandırdığı öğe arasına, temel potansiyele yönelik baskının 'yasa'sı olarak nitelendirdiği dördüncü bir öğeyi de eklemektedir:

> Kısıtlamalar önce, iş dünyası ve diğer kurumlar gibi temel oluşumları korumaya ve sonra da sosyal dokunun yeni makinayı sindirebilmesi amacıyla, yayılım hızını azaltmaya çalışır... Genel görüş ne olursa olsun, değişimin ölçülebilir oranında hızlanma olmamıştır. Bir fark varsa o da pazar alanının sert doğasında önemli bir düşüş olmuştur. Çünkü dış kısıtlamalar ile ikiye katlanmış olan, sabit ticaret koşullarına yönelik var olan beklenti ve tekelci eğilimler, kâr güdüsünün sert oluşumunu kontrol altına almak için çalışmaktadırlar.
>
> (Winston 1986: 24)

Bu model, gelişme ve buluşun doğasına karmaşık bir bakış önermesine rağmen, bizi yalnızca sonuçta ortaya çıkan ürünün sosyal ortamdaki görünümüne kadar götürebilir. Daha önce görmüş olduğumuz gibi, kitle iletişim araçları belirli uygulamalarında daha ileri değişimlere maruz kalmaktadır. Bununla birlikte sonradan gelen her bir teknolojik değişim, dönüşümü izleyen gereklilik ile köktenci değişimin baskısına ait bayrağın

altında harekete geçirilen statükocu güçler arasındaki fikir uyuşmazlığının yarattığı çarpışmanın yer aldığı bir zemin yaratmaktadır. Değişimin özellikle çelişmeler yarattığı durumlarda, sonuç genellikle bir çıkmaza dönüşmektedir. Eğer, eviçi video örneği ele alınacak olursa, izleyicinin ideal bir sistem kavramından beklentileri uygun olsa da geniş bir yelpazeye dağılmıştır: Satın alınan ya da kiralanan malzemenin kopyalanması ya da yeniden oynatılması, var olan malzemenin farklı biçimlere dönüştürülmesi, canlı olmayan kayıt ve eviçi üretimi gibi yaygın bir işlevler dizisi. Donanımın üretimi bakımından tek bir aygıtta bütün bunları sağlamak karşılaştırmalı olarak kolaydır ve bunların kullanımı boş bantların satışı için kârlı bir pazar yaratacaktır. Fakat, yayın yapımcıları ve önceden kayıtlı malzeme açısından, kişisel kayda (ve bu nedenle kopyalamaya) izin veren olarak, sahiplenme, telif hakkı ve kişisel dokunulmazlık konularında her türlü sorunun doğmasına (dolayısıyla kazançlılığı da tehdit etmektedir) neden olmaktadır.

Temeldeki bu çatışmaya rağmen, eviçi video pazarı örnek alınacak bir kusursuzluk tarafından işletilmekte ve belirli teknolojik gelişmelerin Winston'un 'yasa'sını nasıl yene-bileceğine dair çarpıcı örnekler vermektedir. Bu olayda, boş ve önceden kayıtlı bantları üretenler aynı şirketler olduğundan bu çelişme çözümlenebilirdir ve eğer korsan satıcılara bant sağlama yolunu tercih edecek olurlarsa, yine de kazanç sağlayabileceklerdir. Bu durumda, yalnızca kayıt için kullandıkları sanatçılar maddi olarak zararlı çıkacaklardır. Bununla beraber, evrensel video yapımlarının karşısındaki engeller çok daha çetindir ve temel olarak standartlaşma sorunlarından kaynaklanmaktadırlar. Şu anki durumda, İngiltere'nin 625 satırlık sistemi ile Amerika'nın 525 satırlık biçimi arasında ve üç renk sistemi (Amerikan NTSC, İngiliz PAL ve Fransız SECAM) arasında uyum eksikliği vardır. Sistemlerin ortaya çıktığı o can alıcı öneme sahip zamanda, yüzyılın dönüm noktasında bütün uzun metrajlı film yapımları için 35 mm. formatını geliştirmiş, sonra da 1923 yılında bütün amatör yapımları için kesin ölçü olarak 16 mm'yi yapılandırmış olan Eastman Kodak'ın film alanındaki rolünü videoda üstlenebilecek yeterlilikte (donanım kaynakları, malzemelerin üretimi, reklam ve dünya çapında dağıtım açılarından) tek bir çokuluslu güç yoktu (J. T. Allen 1980: 31).

Video alanındaki standartlaşma eksikliği, 80'lerin sonunda uluslararası yapımlar ve pazarlama için daha elverişli aracın halen film olduğu sonucunu yaratmaktadır. Eksikliklerin üzerinden gelinebilmesi için, videonun dünya çapında bir standartlaşmaya gitmesi gerekmektedir. Belki de, şu anda prototipleri var olan, stereo hifi sese sahip, 1000 satırlık yüksek tanımlamalı video sisteminin benimsenmesi gerekmektedir (Winston 1985: 259). Fakat, Winston'un görüşünde asıl eksikliği hissedilen öğe toplumsal gerekliliktir ve film bir kez daha bu beklentiye yönelik bir örnek verebilmektedir. 16mm'lik film formatı evrensel olarak 1920'lerde yapılandırılmış olsa da, işlevsel ve esnek eşzamanlı ses sistemlerinin tanıtılması 1960'lı yıllara kadar gerçekleşmemiştir. Burada söz konusu olan dış gerekliliğin, televizyon yayın kurumlarının talep ettiği olayın mekanında çekim yapabilme olanağı olduğu çok açıktır. 16 mm. görüntüsü, tek-

nik olarak bu kurumların ihtiyaçları ile tam olarak örtüşmekteydi ve 35 mm. film donanımına yönelik yeterli yatırımları bulunmadığından, televizyon yayıncılarının tanıtılan bu yeni sistemleri satın almaları zorunluydu. Verilen bu kararın bir yan ürünü olarak, bağımsız sinemanın tanımını ve görüşünü yeniden biçimlendiren bu yeni sistem, belgesel ve öncü film yapımcılarına da yol açmıştır.

Halbuki, videonun bakış açısından bakıldığında bu kararın zamanlaması feci olmuştur. Eğer video bugünkü biçiminde var olabilmiş olsaydı, o zamanlar film tarafından gaspedilen alanı muhtemelen üstlenecekti. Gerçekten, 1960'lardaki 16 mm. film gelişimi, mantıksal olarak videonun 1970'li yıllarda yaşanması beklenen gelişimini geciktirmiştir. Şimdi de olduğu gibi, bütün yayın yapımlarının *sonuç olarak* video üzerinde gerçekleştirileceği konusunda hiçbir şüphe olmadığı halde, yayın şirketlerinin böylesine devrimsel bir dönüşümü üstlenmeleri için kesinlikle hiçbir mali neden yoktur. Video ve 16 mm. film arasındaki fiyat farkı, filmin dışlanması konusunda yaratılan karışıklığın haklı gösterilmesi için yeterli değildir (dolayısıyla var olan iş uygulamalarını ve sendika antlaşmalarını aksatmak, sermaye niteliğindeki pahalı donanımların zarara uğramasına yol açmak, var olan personeli yeniden eğitmek ya da onları işsiz bırakmak gibi olasılıklar da vardır). Videonun benimsenmesiyle ilgili daha yakın bir örnek, haberciliğin öncü dürtüsü olabilir (genel seçim gibi olayların ele alınmasında, basit film ünitelerine yönelik gittikçe artan bir talep vardır) ve bunu takiben kurumların ve sendikanın karşıtlığına rağmen video aşamalı olarak drama ve belgesel ile tanıştırılacaktır. Bu gerçekleştiği zaman da deneyimler gösteriyor ki, bu tür dönüşümlerin gerçekleşmesi tahmin edildiğinden çok daha uzun sürebilmektedir. Video teknolojisi kendine özgü, bağımsız estetiğini yaratmaya başlayacak ve bu araç bütün potansiyel gücüyle yapım akışı içerisindeki yerini belirgin olarak alacaktır.

Notlar

Allen, J.T. (1980) 'The industrial context of film technology: standardization and patents', in T. de Lauretis and S.Heath (eds) *The Cinematic Apparatus*, London: Macmillan, 26-36.

Armes, R. (1985) *French Cinema*, London: Secker & Warburg.

Arnheim, R. (1974) Art and Visual Perception, Berkeley: University of California Press, revised edn.

Berger, J. (1980) *About Looking*, London: Writers and Readers Publishing Cooperative.

Borges, J.L. (1962) *Ficciones*, London: Weidenfeld & Nicolson.

Browne, N. (1975-6) 'The spectator-in-the-text: the rhetoric of Stagecoach', *Film Quarterly* 29, no. 2, 26-38

Comolli, J-L. (1977) 'Technique and ideology: camera perspective, depth of field', part one, *Film Reader* 2, 12840.

Curtis, B. (1985), *Video Production Technology: Notes on the Theory and Practice of Low -Band U-matic Equipment*, London: V.E.T.

Durant, A. (1984) *Conditions of Music*, London: Macmillan.

Gidal, P. (ed) (1980) 'Technology and ideology in/through/and avant-garde film: an instance', in T. de Lauretis and S.Heath (eds) *The Cinematic Apparatus*, London: Macmillan, 151-65.

Gombrich, E. H. (1960) *Art and Illusion*, London: Phaidon.

Lipman, A. (1985) *Video: The State of the Art*, London: Channel Four.

McLuhan, M. (1967) *Understanding Media*, London: Sphere.

Marshall, S. (1985) 'Video: from art to independence' *Screen* 26, no. 2, 66–71.

Miller, J. (1971) *McLuhan*, London: Fontana/Collins.

Millington, B. and Nelson, R. (1986) *Boys from the Blackstuff: The Making of TV Drama*, London: Comedia.

Mulvey, L. (1975) 'Visual pleasure and narrative cinema', *Screen* 16, no.3, 6-18.

Scharf, A. (1965) *Creative Photography*, London: Studio Vista.

Shaw, J. (1986) 'Process work and community video', *Independent Media* 57.

Sontag, S. (1978) *On Photography*, London: Allen Lane.

Willemen, P. (1976) 'Voyeurism, the look and Dwoskin', *Afterimage* 6, 40-50.

Wilson, G. M. (1986) *Narration in Light*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Winston, B. (1985) 'On Marshall McLuhan's television picture', *Sight and Sound* 54, no. 4, 258–63.

---- (1986) *Misunderstanding Media*, London: Routledge & Kegan Paul.

Wischmeyer, J. (1986) 'Indepedent video exhibition', *Independent Media* 59.

Wollen, P. (1982) *Readings and Writings*, London: Verso.

Brian Winston
BRUNELLESCHI İÇİN BİR AYNA*

(Çeviren: Levend Kılıç)

Teknolojinin sanatları etkilemesi konusu, kültür tarihçileri ve estetikçiler için birden çok soruyu içerir. Bu konu, sanatı destekleyenleri, özellikle patronları doğrudan ve belirli bir şekilde gücendirir. En azından geleneksel olarak düşünüldüğünde, teknolojik uygulamaların sanatsal yaratıcılığın temel düşüncesini sürekli yaralaması nedeniyle bu konu sanat politikalarının gelişmesinde merkezi bir sorundur. Bizim teknolojinin tanımı ve tarihi konusundaki temel karışıklığımız belki de hiçbir yerde teknolojinin içeriğinden daha iyi açıklanmamıştır.

Walter Benjamin'in yorumladığı Paul Klee'nin *Angelus Novus* adlı resminde müphemlik bir şekilde tasvir edilirken teknoloji düşüncesi hakkında çok şey öğreniyoruz. Benjamin şöyle yazıyor:

> Klee'nin *Angelus Novus* adlı resminde bir melek görünmekte; melek sabit şekilde seyrettiği yerden başka yerlere gideceğe benzer şekilde tasvir edilmiş. Gözleriyle dik dik bakan, ağzı açılmış, kanatları gerilmiş şekliyle Meleklerin Tarihi'nin bir resmidir. Yüzü geçmişe dönüktür. Bizim bir zincirin halkaları olarak algıladığımız olayları, o ayakları önünde birbiri ardına sıralanmış felaket yığını ve saldırılar olarak tek bir facia şeklinde görmektedir. Melek orada durarak ölüleri ayaklandıracak ve parçalanmış şeyleri bütünlüğe kavuşturacak gibidir. Ancak, bir fırtına cennetten kopup gelmektedir. Meleğin kanatlarına çarpan rüzgar öyle şiddetlidir ki melek kanatlarını kapatamaz olmuştur. Bu fırtına, engellenemez bir şekilde meleği sırtını döndüğü geleceğin içine uçurtmakta iken enkaz yığınları yerden göğe yükselmektedir. Bu fırtına, bizim ilerleme dediğimiz şeydir.[1]

Biri çağdaş kültürümüzdeki ilerlemeye olan iki görüş vardır.Teknolojiye atfedilen anlam, Benjamin'in Tarih tanımında olduğu gibi bir felakettir ya da bir inanışa göre hiç durmadan gelişen soyut yığın ve toplumu harikulade olaylara doğru götüren bir tür ütopyadır. Kuşkusuz, değişkenlerin birinin diğerinden etkin olması mümkündür. İki iddianın birlikte göze girmesi bilişsel uyumsuzlukla mümkündür.

---

* Brian Winston, "A Mirror For Brunelleschi", *Daedalus,* Journal of The American of Arts and Sciences, Summer 1987, ss. 187-201. Türkçe olarak ilk yayını, *Adam Sanat,* S. 59, Ekim 1990, ss. 48–55.

TEKNOLOJİK ETKİLER

Teknoloji dünyasına, sanata olan etkilerini açıklayıcı şekilde bakarken elektronik kitle iletişim araçlarındaki (bilgisayar ve video kayıt aracı) yeni gelişmelerin sanatçılara tasavvur edilmeyecek anlatım biçimleri geliştirme olanağı sağladığı görülür. Konuya bu şekilde yaklaşmak iyimser teknoloji yaklaşımıdır. Bu iyimserlik belki de en açık şekilde Nam June Paik'in çalışmalarında görülür, onun video sanatı'nın babası sayılması bu iddiayı mantıklı kılmaktadır. Örneğin onun *Lake Placid 80* adlı çalışmasına Ulusal Güzel Sanatlar Komitesi 1980 Kış Olimpiyatları'nda sunum olanağı sağladı ve Nam June Paik, video ile gerçekleştirdiği bir dizi yapılabilir şeyi sergiledi.

Nam June Paik'in çoşkulu bir şekilde tamamen karşıyapılandırmacı (decostructionalist) tavırla ortaya koyduğu eski doğru, dünün öncü'lerinden (avant–garde'ından) geçip biteviye ilerleyen genel doğrulardı. Günümüzde, bütün müzik videolarına bakıldığında, az da olsa bir anlamda bu müzik videolarının Nam June Paik ya da onun sadık müridi olarak düzenlendiği görülür. Yeni sanatın genel olarak düşünülmesinden çok yeni teknolojinin etkisi değerlendirilirken süzülüp gelen etkiler unutulmamalıdır.

Yeni düşüncelere açıklığın bir göstergesi olmasının ötesinde video sanatı, yeni teknolojinin etkisiyle insan olarak bizim görüşümüzün nasıl genişlediği ile ilgili düşünceler ortaya koymaktadır. Woody Vasulka'nın bir parçası, Berlioz ve Paganini arasındaki ilişkinin izlenimciliğe dayanan bir bakışıdır. Bunlar görüntüleri elektriksel sinyalleme sisteminin bilgisayar informasyon sürecine girmesinden önce inanılması güç bir şekilde dijitilizasyon ve resmin yükselmesini engelleme yoluyla yapıldı. Dünya ile ilgili tamamen yeni görüşler yaratılırken, televizyon ve bilgisayar karşılıklı birbirini beslemektedir.

Yeni kitle iletişim araçları gerçekten; yeni araçlardır. Bu kitle iletişim araçları yeni görme ve duyma biçimleri yaratmadan öte, doğrudan geleneksel biçimleri etkilediler ve bu etki şaşılacak şekilde gelişti. Bu yapılan belirgin bir hata değildir, McLuhan'cı görüş de bazı gizemli yollarla eski biçimlerin yerine geçen biçimleri belirtmişti. Daha doğrusu, bu, yeni bir iletişim aracının eski biçime farklı boyut verebilme olanağının önemini vurgulamadır.

Charles Atlas'ın 1979 yılında Merce Cunningham Dance Company ile ilgili filmi *'Locale'*yi düşünün. Kamerayı kullanan Atlas, basit bir nedenle yüksek bir teknoloji olan steadicam kullandı. Kameramanın vücuduna giydiği bu araç üzerine takılan kamera, vücudun bir parçası haline geliyor ve topaç gibi kullanılabiliyordu. Kameramanın vücuduyla yaptığı her türlü harekete rağmen kamera sallanmıyordu. Atlas yetenekli ellerindeki steadicam ile dansın içine girdi, bunu geleneksel büyük kamera üç ayakları ve hareketli kamera kafaları ile yapmak kesinlikle olanaksızdı.

Bunların dışında bu çalışmalarla ilgili bir başka konu daha var. Film ve videonun tekrar edilebilme özelliği, özellikle de videonun bu olanağı sanatçıları etkiliyor. Film ve video daha önce kayıt edilmesi mümkün olmayan dans ve diğer gösteri sanatlarının kayıt edilip saklanmasını sağladı. Başka bir deyişle, film ve video sadece bir kitle iletişim aracı

olarak kullanılmaz, bu araçlar daha önce benzeri görülmemiş bir arşiv oluşturma anlayışı yaratıyor. Bu arşivin zenginliğine yönelen kişi bunu en azından müzik içinde kullanmayı arzulayacaktır. Teknoloji aynı zamanda çok süslü, faydalı ve sadece kayıt etmeye yönelik olmayan araçlar sunuyor.

İster televizyonda gece haber sunma olsun, isterse de klasik orkestrada enstrüman kullanımı olsun, nesneleri oluş biçimi açısından, benzer görme eğilimindeyiz. Gerçekten, biri diğerinden daha doğal değildir. Örneğin, enstrüman bütün bir tarihtir. Enstrümanlar, insanlar tarafından bulundu ve zaman sürecince gelişti. Günümüzde elektronik enstrümanlar, sintizaysır ve benzeri bizden uzaklaşan harikalar konusunda tereddütler varsa, bu konu bizi Dr. Sax'ın insanlığın yararına ve keyfine sunduğu şeyleri düşünüp taşınma konusuna getiriyor. Bilgisayarlar basit bir şekilde bize günümüzün saksofonunu yaratmada yardımcı oluyorlar.

Bilgisayarlar sanatın her yerine ulaştı. Örneğin, bilgisayar teknolojisi mimaride açıkçası yeni bir çağın sınırında. Günümüzde bilgisayar ve video var olmayan uzaylar yaratmaktadır. Yeniden inşa edilen Times Meydanı'nın neye benzeyeceğini görmek mümkündür, binaların gölge biçimlerinin nasıl olabileceği kolaylıkla projelenebilir. İzleyicinin var olmayan uzayın üçüncü boyutu içinde yürüyüp ilerlemesini sağlayacak gerçek hallografik görüntünün yaratılmasının sınırında olduğumuz görülüyor.

Bütün bu çabalar, teknoloji ve sanatın olumlu görünümüyle ilgili tanımlardır. Bu çoşkun anlayış, bilgisayarla yaratılan ölçülü anlatıma doğru her şeyi bilgisayarın fabrik tasarımı olarak oluşturdu. Bu uygulamaların çoğunun sorunsalı yoktur. Günümüzde mimarların bilgisayarı günlük işlerde, planlar üzerindeki detayları çoğaltmada sürekli olarak kullanmaları olumlu görülüyor. Teknolojinin bu tartışılmaz yararlarına rağmen başka görüş açısı da mümkündür, sözü edilen Benjamin'in meleklerin ayakları dibinde kaos geliştirme görüşüdür bu da aslında kötümser bir görüştür.

Bu kötümser yaklaşımın ilk öğesi makinelerin boyunduruğunda olma duygusudur; örneğin makineler nesneleri insanlardan daha iyi (en azından daha karmaşık) tasarımlar. İnsan öğesi olmaksızın sanatsal girişim duygularının hepsi ölür. Bu görüş daha da ilerletilebilir, teknoloji bütün canlı sunumları yok etmeye yönelik çalışıyor ve kültürümüzdeki her sanatsal yapım sürecini insanlıktan uzaklaştırıyor. Teknolojinin anlamı eskiden beri bildiğimiz her sanat biçiminin sonudur, teknoloji eskinin yerine duygusuz seçenekler sunmaktadır. Özcesi, bu çok özenli izlemeyi gerektiren sanatın dünyasını ortaya koyuştur.

Teknolojik gelişmeye olumlu ve olumsuz bakan yaklaşımlar birçok genel varsayımı paylaşmaktadır. İki yaklaşım da modern teknolojinin sanata karşı benzeri görülmemiş bir meydan okuma içinde olduğu sorusunu getiriyor; ikisi de teknolojinin yaşantımız üzerinde giderek artan önemli rolü olduğu görüşünde.

TEKNOLOJİK ETKİ: YENİ BİR BAKIŞ

Bu söylenenlerle birlikte yeni ve farklı teknoloji yaklaşımı oluşturulabilir. Tarihsel boyutuyla ütopik ve vahiysel yaklaşımların ikisi de inkar ediliyor. Teknolojiyle ilgili gelişmeler ve bu konudaki gündemi oluşturan güçler konusunda habersiz olmak mümkün mü? Teknoloji tarihi bizden gizli değildir; teknoloji bir akademik disiplin içinde güçlükle mi nitelendirilmektedir? İlk solid state elektronik araçların 113 yıl önce bulunduğu, ilk televizyon patentinin 102 yıl önce[2] alınmış[3] olduğunu öğrendiğinde dünyadaki insanların çoğu özellikle de Batılılar kesinlikle şaşırır. Teknolojinin gelişmesi yavaştır ya da doğru olarak yapılmaya çalışılan bir gelişmedir, genel olarak kabul edilenden çok daha yavaştır.

Gerçekten bu konuya uzun bir geçmişi inceleyerek bakmak mümkündür. Örneğin televizyonun tarihi, 1602'de fosforun bulunuşuyla başlar.[4] Bilimsel olarak bilinen şudur, 1987'de kathot ışın tüpünün bulunuşuna kadar televizyon sürekli gelişmiştir.[5] Kathot tüpleri bütün fizik laboratuvarlarında çağı değiştiren, herkes tarafından kabul görmüş bir araçtı. Bu bilimsel başarılara karşın düşünce olarak televizyon 1878'de M. Senlecq adlı bir avukattan geldi.[6] Asıl süreç Alman Paul Nipkow tarafından geliştirilen üzerine ışık düştüğünde düzenli olarak farklı miktarlarda elektrik çıkartan tarama maddesiydi. Yoğun ışık, elektrik akımı değişimi içinde iletiliyordu. Paul Nipkow'un patenti 1884'de Berlin'de onaylandı.

Alan Campbell Swinton 1908'de bilimsel İngiliz dergisi *Nature*'de yayımlanan bir mektubunun açıklayıcı dipnotunda modern sistemde tarama için kathot ışını kullanımını ana hatlarıyla açıkladı.[7] 1911'de bir Rus, Boris Rozing, kathotışın tüpü ile ilk gerçek televizyon görüntüsünü iletme olanağını sağladı.[8] Vladimir Zworokin, Rozing'in öğrencisi, Birinci Dünya Savaşı sonunda, Rus Devrimi'nden sonra Amerika Birleşik Devletleri'ne gitti. Westinghouse ve RCA'de çalışmaya başladı. Zworokin 1923'de Campbell Swinton'un temel düşüncesini modern televizyonun ilk örnek çalışmasına dönüştürdü.[9] Philo T. Franswort ve diğerleri televizyonu sonraki onyıl içinde daha rafine olarak geliştirdiler.[10]

Bütün bu çalışmaların anlamı olmasına rağmen radyo ve sesli film nedeniyle televizyon bu çalışmalardan fazla etkilenmedi, televizyon daha sonraları patlarcasına gelişti. Gerçekten, Campbell Swinton'a 1920'lerin başında düşüncesinin televizyon yapımına uygulanmasının ne kadar zaman alacağı sorulduğunda, eğer bir endüstri devi (General Electric gibi) para yatırımı yaparsa belki altı ayda olur şeklinde cevapladı.[11] Ancak televizyon araştırmacıları atılımlar için para bulamadılar.

Böylece Amerika Birleşik Devletleri'nde 1936'da başlayıp 1945'e kadar süren dikkat çekici döneme geliyoruz. Genellikle, tarihsel olarak ileri sürülen, II. Dünya Savaşı nedeniyle televizyona başlanılmadığıdır; ama savaş bu dönemi dört yıldan daha az etkilemiştir. Federal İletişim Komitesi'nin düşüncesi yönünde televizyonun henüz yaygınlaşmaya hazır olmadığı da ileri sürüldü. Bazılarına göre, televizyon üzerinde

henüz yeteri kadar çalışılmamıştı. Öte yandan bütün bu açıklamalarla birlikte temel bir sorun vardı; bu yıllarda Amerika RCA firması Berlin ve Londra'da televizyon üzerine çalışıyordu.

Böylece Federal İletişim Komitesi televizyonun henüz çalışmayacağı konusunu tartışırken, Britanya'da 20.000 alıcı çalışıyordu[12] ve 1936 Berlin Olimpiyatları'nı 180.000 kişi televizyondan izledi.[13] Amerika Birleşik Devletleri'nde televizyona geçişle ilgili sınırlamalar teknolojik değil sosyaldi. Bu tip sosyal sınırlamalar "radikal güçlerin baskıcı 'yasası' ile ilişkiliydi."

Bu "yasa", teknolojilerin önceden var olan her türlü düzeni bozmadan toplum içine girmelerini ifade ediyordu. İlk bilgisayarın dünyada kesin olarak anlaşılmasına rağmen, küçük bilgisayar için kırk yıl bekledik. "Bebek Mark I" 1948'de Manchester Üniversitesi'nde faktör programıyla kırkbeş dakika çalıştı. "Bebek Mark I"i geliştirenler bilgisayarın çalışmasından çok önce hafıza sistemini test ettiler ve "uygun" bir bilgisayarı yerleştirdiler.[14] 1948'deki "uygun" bilgisayar ne idi? Bir Amerikan bilim adamı John von Neumann yol gösterici oldu, onun uygun gördüğü bilgisayar bir oda dolusu tüp idi.[15] Bu nedenle, küçük araçlar için kırk sene bekledik. Bana göre bu konu, radikal baskıcı güçlerin "hukuku" nun çalışmalar üzerine etkisiydi.

Tarih bize teknoloji ile ilgili girişimlerin, bu gelişmelerin hızına uygun şekilde desteklenmediğini göstermektedir. Ya da teknolojinin gelişmesini hızlandıracak destek verilmemektedir. Sonuç olarak, teknolojinin etkisi beklenenden çok daha az belirmektedir.[16] Gerçekten teknoloji ile olan ilişkileri yeniden gözden geçirmenin zamanı geldi: teknolojik gelişmelere karşı bütünüyle yeni davranışlar geliştirme ve teknolojik determinizm felsefesi terk ediliyor. Sanat konusuna gelindiğinde, teknolojinin sanata etkisi konusunda da yeni bir gündem oluşturmak gerekiyor. Bu izlenmeye değer bir amaçtır.

NE YAPILMALI: ALTI SLOGAN

Ben böyle bir gündemi oluşturması gereken altı slogan önermekteyim. Birinci slogan: "İki tanesi daha çalılıkta, ama elindeki bir tane kuşun değerini bil." Bunun anlamı şudur, çalılıktaki teknoloji ya da "kuşlar" gibi bazı ütopik, hayali oluşlardan çok toplum için önemli olan elinde tuttuğudur.

Örneğin Amerika Birleşik Devletleri'nde yüzde 40 ya da daha fazla kişinin kendi özel video kaset kayıt edicisi (VCR) var; bunlar her ay milyonun üzerinde satış sağlıyorlar. Her türlü ciddi film ve videonun (sanatla ilişkili arşiv materyalleri dahil) özellikle büyük şehirlerin dışında yaşayan insanlara ulaşması çok güçtür. Video kayıt araçlarının yaygınlaşması ve bununla beraber kasetlerin kolaylıkla dağıtılması bize ilk kez gerçekten bütün sanatlar için ulusal düzeyde bir izleyici kitlesi olduğunu gösterdi. Video kayıt araçları açıkça "eldeki bir kuştur."

Video kayıt aracının tersine, televizyon ekranına çeşitli yazım sistemleri "çalılıktaki

kuşlar" olarak düşünülmektedir. Bu sistemlerin, ikisi de videoteks ya da teleteks teknoloji kullanımına bağımlı. Ekrana yazı yazma konusunda temel bir sorun var; ekran birçok sözcükle dolduruluyor ve bu da izleyicinin okumasını güçleştiriyor. Örneğin Sears, Roebuck ve Co. benzeri şirketler eğer bütün kataloglarını elektronik olarak dağıtmak için teleteks kullanırlarsa, katalogdaki karşılıklı iki sayfa, düzinelerce teleteks "sayfası" olarak ekrana yansır. Bu nedenle elektronik "katalog" binlerce "sayfa" olarak uzar gider. Geleneksel kataloga kısa sürede bir odada bakıp diğer odadan da sipariş yapılabilirken aynı şeyi katalogun elektronik uyarlaması ile yapmak mümkün değildir. Böylece Sears, Roebuck gibi şirketler bilgi dağıtımında en iyi sistem olarak ekrana yazılan herhangi bir sistem yerine eski katalogları tercih etmektedirler. "Teknoloji mümkün olanı yapar" deyiminden hareket etmek bana göre anlamsızdır. Zaten, ekrana yazı yazma mümkün olsa da olmasa da bu bizim konumuz değildir.

Bununla birlikte, sanatla ilgili olarak görüşülecek bakış açıları nedeniyle kişinin kafasını kuma gömmesi yanlıştır. Sanatta, anlam yaratma ve ifade etmeyi içeren kesişme sınırındaki birçok konu patlamayı beklemektedir. Örneğin ekrana yazım konusuna devam edelim. Lawrence Pitkethly yönetimindeki Görsel Tarih Merkezi, günümüzde halk televizyonlarına, "Sesler ve Görüntüler" adıyla Amerikan şairleri ile ilgili, ekrana yazımı da içeren, diziler yapmaktadır. Bu diziden Ezra Pound'la ilgili olan filmde şiirler çok sık yazı olarak ekrana geliyor. Filmdeki bindirme ve çizgi film namuslu bir teknoloji uygulamasıdır, bu uygulama her ne kadar bir roman yöntemiyse de şiirin yapısını ve anlaşılması güç boyutlarını da ortaya çıkarmaktadır. Böylece bir yönüyle birini katalog sayfasının yerini alacak basma biçimi yapmaya girişebilir, ama bu doğru olmakla birlikte, işlemeyecektir. Diğer yönden teknoloji, şiir sanatı örneğinde olduğu gibi bizim sanatın biçimini değerlendirmemizi enginleştirmektedir.

Şimdi de ikinci slogan: "Tuzaklardan sakının." Teknoloji ile uğraşanlar genellikle pazarlama ve başka nedenleri az da olsa idrak etmiş olsalar da halen ihtiyaçlarımıza uygun fare kapanları üretme eğilimindeler. İstesek de istemesek de bizlere sürekli daha iyiyi veren fare kapanları sunuluyor. Video kaset piyasasındaki "standart savaşı" bunun en iyi örneğidir. 8 mm. video sistemi VHS ve BETA sistemlerinden daha üstündür, belki de değildir, bu konu her zaman amacın dışındadır. Buradaki sorun şudur: Bu yeni sistemler eski sistemlerin etkin olduğu piyasaya nasıl giriyor?

Bu konuda şuna da dikkat etmek gerekir, videodisk tarihi birçok şeyi uyarmaktadır. Her görüş açısından açıkça bayağı bir tuzak olarak görülen, RCA'nın piyasasını yaratmaya çalıştığı, disk kendini tüketti.[17] Laser sürücülü disk RCA'nın üretiminde birçok yönüyle daha iyi olan çok farklı bir araçtı. Laser disk anında tek kare olanağı sağlıyor ve ileri düzeyde ses ve görüntü kalitesine sahip bir araç. Bunların yanında bu sistem en dayanıklı görsel–işitsel araçtır, kayıt edilen görüntü sesi altı yüz sene saklamak mümkündür. Ancak, sosyal ve ekonomik güçler piyasaya girişini güçleştirmişlerdi. Laser disk kendisini kabul ettirene kadar çok uğraştı, bir sistem yok olurken compact ses diski (CD) piyasaya girdi.

Laser diski savunanlar bu sistemin daha iyi görüntü ve daha iyi sesi birlikte sağladığını öne sürüyorlar. Ancak, bu sistem tüketicilerin dört yüz, beş yüz dolar ödedikleri VCR'ler yanında saf dışı kalmaktadır. Diskin tartışılmaz sayısız yararı vardır ancak, VCR kayıt yapabilirken disk bunu yapamamaktadır. Bu tabii ki yeni çabaları engellemiyor. Aynı senaryo geride bekleyen 8 mm. video için de izlenecektir. Yeni teknolojinin işi daha nitelikli ve kolay hale getirmesinin fazla anlamı yoktur, pazar ve sosyal kullanımcıların seçimi önemlidir.

Üç numaralı slogan: *"Festina Lente."* "Hızını iyi ayarla" sözü genel olarak değişmenin adımlarının çok hızlı olmadığını ifade ediyor, bu benim de belirttiğim şeydir. Hallogram tarihi belki de tipik bir örnektir. Bilimin hallogramı yapabilmesi için bu konunun temelini oluşturan, Thomas Young'ın 1801'deki karışım hipotezine, farklı renkteki ışıkların dalga boylarını kesin olarak ölçmesine gerek vardı. 1947 Nobel Ödülü sahibi Dennis Gabor da hallogramı düşündü. Lasers hallogramın çalışma sürecini 1958'de kağıda döktü.[18] Hallogram bir topluma, gerçeği oluşturmaya yönelik olarak kolayca girebilir. "Koklama" ve "dokunma"[19] için beklenildiği görülüyor, böylece inanmak için haklı bir neden olacak ve üçboyutlu hareketli görüntü olan hallogram kabul edilecektir. Ancak sorun ne zaman gerçekleşeceğidir.

Ticari amaçlı ilk hareketli hallogram 1975'de üretildi.[20] Eğer projelere para sağlanabilse, kısa zamanda var olan birçok teknoloji sorunlarını kesinlikle çözümleriz. Bunların çoğu mühendislik sorunları; mühendisler temel konularda küçük şeyler yapmaktadırlar. Gerçekten umulanları yapabilecek miyiz? Bana göre hemen değil. Eğer dünya çapında-ki elektronik endüstrisinin bu alanın yakın geleceğine ilişkin geliştirdiği gündeme bakarsak, ilk olarak steroskopik sesli televizyon alıcısını görürüz. Bunun piya- sası da gün gelip doyacak. Daha sonra dijital televizyon gelecek ve sonra da kathot ışın tüpü terk edilip düz ekran gözde olacak. Bunlardan sonra da izlediğimiz televizyon görüntüsünü, genel olarak düzenlenmiş dünya standartları olan 525 ya da 625 tarama çizgisi sayısını değiştirmeyi tartışacağız. Japon devlet yayın kurumu NHK, Sony ile birlikte HDTV ya da yüksek taramalı televizyon diyebilinen 1125 çizgi taramalı görüntüyü şimdiden geliştirdi.

Bu HDTV önerisi McLuhan'ın düşüncesine mükemmel bir örnek sunmakta, geleceğe doğru hızla ilerlerken gözlerimizi sebatla dikiz aynasında tutuyoruz. Şimdiki televizyonun görüntüsü 16 milimetrelik filmin görüntüsünün ayrım gücündedir. Niçin? Çünkü yirmilerde televizyon araştırmacıları filmleri televizyon ile evlere dağıtmayı düşünüyorlardı bu iş için var olan televizyon standardı açısından 16 milimetrelik filmden daha uygununun olamayacağını anladılar.[21] Elli yıl sonra bizler hala aynı standarda bağlıyız. Günümüzde yeni standartlardan söz edilmiyor, ancak, 70 milimetre filme denk elektronik görüntüye ve ötesine gidebilecek miyiz? Hayır, bu anlamda karşılık olarak düşünülen 1125 çizgi taramalı sistem, 35 milimetre film görüntüsüne denk düşmektedir.

Yaklaşık olarak on senelik kısa bir zaman süresinden sonra HDTV kesinlikle gelecek sterofonik sesli televizyon alıcıları için belki bir on sene daha, bir on sene de dijital alıcılar için, düz ekran için de bir on sene ya da biraz daha fazlası gerekmektedir.

HDTV ya da var olan sistemin zıddı olan başka bir yeni standartın yayılabilmesinde otuz ya da kırk sene ancak yeterli olur. Bütün bunlardan sonra yirmibirinci yüzyılın ortalarında hallografik televizyon ya da başka bir şey gelecektir.

Bunun anlamı şu mudur, hallogram ile çalışmak isteyen çağdaş bir sanatçı anlaşılmayacak mı? Kesinlikle hayır. Sanatçılar bu kitle iletişim aracının nasıl kullanılacağını önemli bir konu olarak ileri sürerlerse ve olması gerekeni anlamamıza yardımcı olabilecek projeler oluştururlarsa, sanatçılara destek olmak gerekir. "Hızını iyi ayarla" nın basit olarak anlamı şudur: Teknolojiye şüphe ile yaklaşıp gerçekci bir bakışa sahip olmak önemlidir ve teknolojinin çevresinde fazlasıyla olan dikkat çekici hareketlerden de boş yere etkilenilmemelidir. Teknoloji sürekli bunu yaptığına göre her şey olur.

Slogan dört: *"Gününü gün et."* Matematiksel hesaplamanın tarihinde olduğu gibi bir konuyu yakalamak için her zaman fırsat çıkabilir, Charles Babbage, Cambridge'de Analitik Kurumu'nun odalarında logaritmik cetvelleri düşünüp uyuklarken buluşunu gerçekleştirdi. Kendisi bu öyküyü şöyle açıklıyor, aniden uyandım ve rüyamın ne ile ilgili olduğunu kendime sordum. Cevabı şöyleydi: "Ben hesaplaması makine tarafından yapılacak bütün bu cetvelleri (bazı logaritmaları belirterek) düşünüyordum."[22] Öykünün devamını Analitik Kurumunun üyelerinden bir diğeri ve onun arkadaşı astronom Herschel anlattı ve, "Evet, enerji tarafından," diye ekledi.[23] Yıl 1812 ya da 1813 idi, o yıllarda bilgisayara kimin ihtiyacı vardı? O yıllarda katip çalıştırmak çok ucuzdu. Bu tür işleri yapan birçok İngiliz göçmeni kâtip vardı.

Günümüzde artık kâtipler yok —kesinlikle sanat söz konusu değil— bu nedenle belirli teknolojiler, özellikle bireysel bilgisayarlar mümkün olan her türlü alana sokulmalıdır. Sanat düzenlemelerinde, günlük etkinlikleri izleyiciye ulaştırmada bilgi depolarının, daha iyiye yönelik olarak, var olan biçimi değiştirmesi gerekir. Elbette sanatçılar ucuz video kurgu sistemleri ya da bir anlatım üslubu yaratmayı sağlayan, kolay bulunabilir araçlar kullanmalıdırlar. Gerçekten, uygun zamanı geldiğinde önce belirtilen hallografik deney de dahil bütün teknolojik olanaklarla bu çizgi içinde ilgilenilecektir. *Gününü gün et.*

Beşinci Slogan: "Haklı kavgada mücadele et." İzole olmuş durumda teknolojiyle ilgilenmek mümkün değildir. Birisi toplum hakkında düşündüğünde, kollektif yaşantıları, kültürün ürettiği bütün sanatsal ifadeleri de benimser. Haklı kavgada mücadele et sözünün anlamı, uygun teknolojiye avantaj sağlamaktır; örneğin gençlerin ve yetişkinlerin sanatsal duyarlıklarını arttırmak ve eğitim amacıyla video kasetlerin ticari sömürülerinin nihai düzeye ulaşması sağlanmalıdır. Yayın endüstrilerinin artan oranda izleyicisini pasifleştirmesi gerçeği bu mücadeleye neden olmaktadır. Mücadeleyi sürdürmek gerek, aksi takdirde iyice yerleşen durum asla kolay olmayacak, ancak bunun anlamı yeni tepkilerin teşvik edilmeyeceği demek değildir.

İleriye doğru atılımın doğru olduğunu kabul ettiğimizde, sabit fikirlerimizi de birlikte getiriyoruz, belirli şeyler bunların rafa kalkmasına izin vermiyor. Filmin öncü (avant-garde) olarak kullanılmasının anlamı herhangi bir araç (medium) kadar eski olan filmin

tamamen uygun kullanımı başka bir aracın pazar tarafından asla tutulmayacağının ifadesidir. Ancak birisi yaşantısının nasıl yoksullaştığını düşünürse, bizler ilk deneysel sanatçılardan Maya Deren'e, Nam June Paik ve daha sonrakilerin yaptıkları kağıt rulolarına ve görüntü kasetlerine sahip değilsek, bu tür çalışmaların desteklenmesinin ve korunmasının ne kadar önemli olduğunu anlatmaya gerek yoktur.

Geleceğe doğru atılım yaparken eski teknolojileri unutmayalım. Örneğin ses bandı, folklorik biçimlerin, konuşma ve müziğin korunmasında hayati bir rol oynadı (ve oynamakta). Radyo saklanan bu materyalleri yeniden topluma sunmakta. Sınırlı alanlara yayın yapan radyo endüstrisi günümüzde her şeyi kaydetmenin görünümünden çok, meydan okuma görünümündedir.

Yeni ve daha cazibeli teknolojiler tabii ki iş görmeye devam edecek. Kısa sürede sanat dünyasının yanında, onun çıkarlarına uygun düşebilecek, aşırı derecede pahalı, metaforik ve gerçek zenginliğinden uzak, uydulardan başka yeni bir teknoloji görülmüyor. Bireyler sistemin politik ve ekonomik yaratıcılarının asla niyet etmeyeceği bazı şeyleri yapmayı deneyebilirler. "Büyük Çanak Anteni", "Paper Tiger" projesi (alternatif bir televizyon grubu) Amerika Birleşik Devletleri üzerindeki uyduyla bütün halk kanallarına ulaşarak neyin yapılabileceğini göstermektedir.

Son slogan: "Ava giden avlar" Sorun uygun teknolojidir. Yüksek ya da düşük teknoloji anlamında sanatsal niteliğe uygunluğun kararı nasıl verilir? Burada üçe ayırım söz konusudur. Bell laboratuvarları ve ona benzeyen diğerlerinin çok yeni çalışmalarında ilgilendikleri konu, çoğunlukla teknolojiyi anlamaya yönelik, yapılması gereken buluşları geliştirmektir. Teknolojinin bu düzeyi sanat dünyası için iki tarafı keskin bıçaktır. Bu çoğu kez sanatçının önceden öne sürülmüş engellere boyun eğdiği bir sınıflandırmadır. Sonuç olarak sanatın yüksek bir teknolojisi vardır; ekonomik olduğu sürece yaratıcı duyguların fazla kaybolması konu değildir. Örneğin video alanında, sanatçılar çeşitli görüntü sistemlerini kullanmak istiyorlar, fiyatları pahalı olduğu için kullanamıyorlar. Son olarak, düşük teknoloji ya da bol ve kolaylıkla bulunan araçlar var.

Teknolojinin bugünkü düzeyi sorun değildir; hala orta seviyede yaratıcı yöntemlerle ilgileniliyor. Örneğin, New York eyaletinin sanat konseyi çeşitli gruplarla işbirliği içinde, ölü saatlerde çok pahalı yapım araçlarını video sanatçılarının kullanımlarına sunarak programlar üretmelerini sağlıyor. Bu desteklenen programlarda öncü geleneğin örnekleri ve teknik başarı gösterenler uygun yapımlara dağıtılıyor, böylece son teknolojik gelişmeleri kullanarak program yapma ortamı sağlanıyor. Joan Jonas'ın 1984'de yaptığı "Double Lunar Dogs" başlıca örneklerden biridir. Bu da New York yapımlarının kolaylığıdır. Sanat ve teknolojideki en son denemeler sosyal (sanatsal dahil) gerçekler üzerine kurulmuyor, çalışmalar başlangıcında uyarılmalıdır, yaşamla ilgili olanlara bütün teknolojik olanakları sağlamalıyız.

SANATA KARŞI TEKNOLOJİ DEĞİL, SANAT VE TEKNOLOJİ

Kavram olarak, sanata karşı bir teknolojiyi düşünemiyoruz. Elimizde olan ilkel tek-

niklerle yapılmış bronz dökümler, üçüncü yüzyılın hala kullanılmakta olan taş baskısı ya da fotoğraf tekniğine aldırmaksızın, sanatın her zaman teknolojiye dönük bir yüzü vardır. Yeni teknolojiler eskiden etkilendiğinde şaşılacak şekilde sanatta ve teknolojide verim karşılıklı olarak artmaktadır. Bazı bilim adamları Monet'in *Boulevard des Capucines* adlı resminin fotoğraftan önce yapılmadığını tartışıyorlar. Bu resimdekine benzer buğulu görüntüyü fotoğraf da vermektedir, özellikle 1910'lu yılların başındaki fotoğraf makinelerinin örtücü sistemleri ve düşük duyarlıklı filmler bu işe çok uygundu. Belki de benzerliktir; ne var ki, dünyanın ilk film gösterisi Monet'in resmini yaptığı Parisian Caddesini sergiliyordu.

Sanat ve teknoloji ikiz kardeştirler. Onları ayırmaktayız, çünkü Sanayi Devrimi'ne gelmeden önce ayrılmamış olan her çeşit nesneyi ayırmaktayız. Sanat ve sanatçıyı, sanatçı ve bilim adamını, sanat ve teknolojiyi birbirinden ayırdık. Bunların böyle olmadığı zamanlar da vardı. Örneğin, Floransa'daki Santa Maria Novella Kilisesi'ndeki Masaccio'nun yaptığı *Trinity*'yi (Kutsal Üçlü) düşünün. Bir rehberin açıklamalarından dinlediklerimi yeniden hatırlıyorum. Floransa Piskoposu resmin örtüsünü açtığında, Masaccio derinliği haç üstündeki İsa tasvirinin arkasındaki kemer şeklindeki çatı ile veriyordu, resimde İsa tasvirinin yapıldığı yeri görenler çok şaşırdılar ve kiliseyi terk ettiler. Doğru ya da yanlış olabilir, anekdot hayalciliğin kültürdeki gücünü açıkça ortaya koymakta. Eğer bizler Donatello, Masaccio, Alberti, Ghiberti, Brunelleschi ve onbeşinci yüzyılın ilk onlu yıllarındaki filozoflar, matematikçiler ve onların çevresinde olanların paylaştığı konuşmaların özünü bilirsek; insan,. sanatçı ve toplum olarak fonksiyonlarımız hakkında çok daha fazla şey bilebiliriz. Bu anlamda son yıllarda olan bazı şeyler gerçekten dikkate değer.

Brunelleschi Batı Avrupa'daki ilk çağdaş perspektif ressamı olarak genellikle itibar edilen konuların resmini yaptı. Brunelleschi alışılmamış bir şekilde konulara baktı. Bir kişi, üzerinde delik olan bir tahtadan çevreye baktığında; izleyicinin yüzünü kaplayan tahtadan uzaklaşması, resim yapmaktır (kilisenin vaftiz yapılan yerini tasvir etmektir). Tahtanın izleyenin yüzünü tamamen kaplaması bir ayna etkisi yaratıyordu. Nitekim izleyici deliğin içinden baktığında nesnenin yansıyan görüntüsü aynanın üzerindeydi.[24]

Bu Avrupa algılama tarihindeki en önemli, olağanüstü bir gelişmeydi. İlk çağdaş perspektif resminde görülen tek kaçış noktası, sanatta yapılan temel bir değişiklikti, bu gelişmede kesinlikle teknolojinin etkisi yoktu. Galiba Floransa'lıların basit bir tersine çevirmesiydi.

Floransa'lılar, optik ve Arapçadan Latinceye *Perspectiva* diye çevrilen perspektif ile ilgili ilk Arap tezlerine aşinaydılar; onlar çeşitli yüzyıllarda *trompe l'oeil* (göz aldatıcı olduğu kadar gerçeğe uyan yağlıboya resim) basrölyefler ve cenaze töreni tasvirleri yaptılar; onlar Brunelleschi'nin resimlediği kilisenin vaftiz ayini yerine, benzer çalışmaları, üçboyutlu ifadeleriyle (temsilleriyle) çalışıyorlardı. Ve bunların hepsi teknoloji olmaksızın bir araya geldi: perspektif. Ancak perspektif konusu, günümüzün bilimsel gündeminin zirvesinde açıkça neyi kabul ettiğimizdir. Floransalı sanatçılar bizlerin şimdi bilimsel çalışma diye adlandırdıklarımızla birlikte daha fazlasını yaptılar.[25]

Alberti biyografisinde kısa da olsa della Porta'dan yüzyıl önce camera obscura'yı tarif edip anlatıyordu, bu buluş genellikle della Porta'ya ait olarak biliniyordu.[26] Şu halde Brunelleschi'nin resminde şaşırdıkları öğe neydi? Eğer Alberti bu aracı bilseydi, Brunelleschi bu bilgiyi onunla paylaşır mıydı? İzleyiciler delikten uzaya bakarken ne yapıyorlardı? Reprografik ve fotografik süreçlerin kesin ortaya çıkması doğal olarak onsekizinci yüzyılda camera obscura ve ondokuzuncu yüzyılda çıkan fotoğrafik gelişmelerle ilişkilidir.

Batının perspektifi "buluşu" ya da "uydurması" diğerleri gibi teknolojik gidişin bir ânı olmalıydı. Perspektif kısmen camera obscura'nın bilgisi dışında doğmuş olabilir. Tıpkı Nam June Paik'in çalışması (ya da adı duyulmuş başka bir çağdaş sanatçının) günümüzde teknolojinin içinden çıkmakta olması gibi Brunelleschi'nin çalışması da onun çağının teknolojistlerinden çıkabilirdi. Sanat ve teknoloji arasındaki ilişkiyi tasarlama, bir toplum olarak Brunelleschi'lerimize gerekli olan aynaları hazırlamaya yol göstericilik yapıyor.

Notlar

1 Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History", *Illuminations* kitabında, Çev. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969), s.257.

2 Paul Nipkow'un patenti, Berlin 1884. Bakınız G. Shiers, ed., *Technical History of Television* (New York: Arno Press, 1977). Televizyonun ilk gelişim dönemiyle ilgili çalışmalar için bakınız.

3 Frederick Braun yeniden düzenledi, Marburg, 1874. Bakınız Ernest Braun ve Stuart McDonald, *Revolution in Miniature* (Cambridge, England: Cambridge University Press), s.II ff.

4 Bolognese, Cascariola tarafından. Bakınız Brian Winston, *Misunderstanding Media* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1968), s.39.

5 K.F. *Braun* tarafından. a.k.

6 G.R.M Garratt ve A.H.Mumford, "The History of Television", *Proceedeing of the Institute of Electrical Engineers,* 1961 (London: Institute of Electrical Engineering, 1952), s.26.

7 a.k., s.31.

8 P.K. Gorokhov, "History of Modern Television", *Radioteckhnika (Radio Engineering)* 1961, Shiers, *Technical History*, s.75.

9 F.C. Waldrop ve *J. Borin, Television: A Struggle for Power* (New York: William Morrow, 1938), s.213.

10 G. Everson, *The Story of Television: The Life of Philo T. Farnsworth* (New York: W.W. Norton,1949) çeşitli yerlerinde.

11 A.G.Jensen, "The Evolution of Modern Television", *Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers 63* (1954), s.176.

12 Bruce Norman, *Here's Looking at You* (London: BBC & Royal Television Society, 1984), s.210.

13 William Uricchio ve Brian Winston, "The Anniversary Stakes", *Sight and Sound 55* (4) (Autumn 1986), s.232.

14 S.H. Lavington, *Early British Computers* (Manchester, England: Manchester University Press, 1982), çeşitli yerlerinde.

15 John von Neumann, "First Draft of a Report on EDVAC", *The Original of Digital Computers* B. Randall ed., (Berlin: SpringerVerlag, 1973), s.359 ff.

16 Bakınız Winston, *Misunderstanding Media,* ss. 363-80.

17 Margaret Graham, *RCA and the Video Disc* (Cambridge, England: Cambridge, University Press, 1986), çeşitli yerlerinde.

18 Charles Towner ve A.L. Shawlow tarafından. Bakınız G.W.A. Dummer, *Elektronic Inventions and Discoveries* (Oxford, England: Pergamon Press, 1983), s.198.

19 Robert Scholes ve Robert Kellogg, *The Nature of Narrative* (New York Oxford University Press, 1968), s.85 ff.

20 Paul Walton, *Space Light* (Sydney : Doubleday, 1982), s.47.

21 G. Schafley, "Some Comparative Factors of Picture Resolution in Television and Film Industries", *Journal of the Society of Motion Picture and Television Technicians* (January 1951), s.50.

22 Herman Goldstine, *The Computer from Pascal to von Neumann* (Princeton: Princeton University Press, 1972) s.11.

23 Stan Augerton, *Bit by Bit* (New York : Ticknor and Fields, 1984), s.40.

24 John White, *The Birth and Rebith of Pictorial Space* (London: Faber & Faber, 1957), s.114.

25 Kenneth Clark, "Leon Battista Alberti on Painting", *Proceedings of the British Academy 30* (1944), s.6.

26 Alberti "gösterisini" küçücük bir deliği olan "kapalı kutu" ile yaptı. *Adı bilinmeyen* yazardan aktaran William M.Irvins, Jr., *On the Rationalization of Sight* (New York: Da Capo, 1973), s.16. Nesnelerin arasına "perde" konması ile ilgili olarak şu kaynaklara bakınız, "göz ve görülen nesne, böylece görsel piramit baştan başa incecik perdenin içine işler. Bu perde... her zaman değişmeye mekan sunar...", Alberti'nin *Della Pittura* adlı eserinin çevirisi John R.Spencer *On Painting* (New Haven: Yale University Press, 1966) s. 68ff. Jean Gadol, *Leon Battista Alberti* (Chicago, University of Chicago Press, 1969), *velo* ya da "cam" olarak "ideal çerçeve" (s.38). Brunelleschi'nin ilginç aletleri ve buluşlarıyla ilgili olarak bakınız, Frank D. Prager ve Gustina Scagla, *Brunelleschi: Studes of His Technology and Inventions* (Cambridge, MA: MIT Press, 1970), çeşitli yerlerinde.

Jane Feuer
CANLI YAYIN KAVRAMI: İDEOLOJİ OLARAK ONTOLOJİ*

(Çeviren: E. Nezih Orhon)

Televizyon estetiği üzerine fazla bir şeyler yazılmamıştır. Bu eksikliği gidermeye girişince, bu boşluğun nedenlerinden biri anlaşılmaktadır: Kimse televizyon denilen varlığın tam olarak ne olduğundan emin değil. Ekonomik ve kültürel temelde tartışma, teknolojinin neden mi yoksa sonuç mu olduğu konusunda kızışıyor. Televizyon hakkında yazdığı kitapta Raymond Williams tartışmasını, genel olarak iletişim teknolojisi ve özel olarak da televizyonun "belirli bir toplumsal düzenin hem aracı hem de eseri, hem nedeni hem de sonucu"[1] olduğu şeklinde bağlıyor. Estetik üstyapı düzeyinde daha da çözümsüz bir çelişki ortaya çıkmaktadır: Televizyon kendi içinde, kendi başına var olan bir şey midir (yani, belirli bir gösterge etkinliği) yoksa sadece başka (sinema, haberler, "canlı" olaylar) gösterge süreçlerini taşıyan bir iletişim aracı mıdır? Ve bu konuyla ilişkili olarak şu da vardır: Televizyon estetiği (kabul edilmiş yayınağı (network) uygulamasına bağlı olarak) tarihsel ve betimleyici mi yoksa (bu iletişim aracında bulunduğu varsayılan özc bağlı kalarak) spekülatif mi olmalıdır? Televizyon ve onun dilbilimsel kardeşi olarak kabul edilen sinema arasındaki farklılıklar, televizyonu sinemadan nitelik açısından ayrı bir iletişim aracı olarak kabul etmemizi gerektirecek kadar büyüktür. Ancak bunu gözönünc alsak bile, televizyonun *kendi içindeki* çeşitliliğin özgün yanı nedir? Bunlar ikilemler ortaya çıkarma eğiliminde olan terimlerdir. Hem yayınağlarını savunanlar hem de alternatif videoyu ve diğerlerini öne sürenler, sanki bu iletişim aracının tarihi, var olduğu kabul edilen "özüne" tamamen bağlı değilmiş gibi, tartışmalarına, iletişim aracının özü noktasından başlamaktadırlar.

Spekülatif televizyon estetiği kurmaya yönelik başarılı birkaç girişimden hiç değilse biri tam da böyle bir tarih bilinçsizliğine kurban gitmiştir. Herbert Zettl'ın estetiği, böyle bir özü, tarihle karıştırma yanlışlığını yansıtmaktadır. Aynı yanlışlık endüstri söyleminde de egemendir. Buna karşılık Zettl, endüstri uygulamasını televizyon yapımcılığı derslerinde yaygın olarak kullanılan ders kitaplarıyla pekiştirmektedir. Böylece kabul edilmiş televizyon estetiğini doğrulayan bir kapalı devre yaratmaktadır. Zettl'ın görüşü televizyonun; gerçek doğasının, özünün, canlı televizyon kavramıyla bağlantılı olduğu şeklindedir. Karelerde olayları donduran filmin aksine, televizyon, özünde (yani onu üreten teknolojinin özünde) akışkan bir süreçtir. Böylece televizyondaki görüntünün ontolojisi; hareket, "canlılık" ve bir var olma sürecinden oluşur:

Jane Feuer, "The Concept of Live Television: Ontology as Ideology", yer aldığı eser; E. Ann Kaplan, *Regarding Television Critical Approaches-An Anthology-*, University Publication of America Inc., The American Film Institute, California, 1983, ss. 12-22.

> Filmdeki her kare gerçekte donuk bir imgeyken, televizyondaki görüntü tamamen Bergson'cu bir *durée* şeklinde, sürekli hareket halindedir. Tarayan ışık dalgası (beam) hiçbir zaman bütünlenmemiş olan görüntüyü sürekli bütünlemeye çalışır. Herbir televizyon karesi sürekli varoluş sürecindedir. Film karesi geçmişin somut kaydıyken, televizyon karesi (canlı iken), canlı olanın, sürekli değişen şimdiki anın yansımasıdır. Televizyon canlı sunulan olayla, gerçek olayın kendisi aynı şimdiki zamanda, aynı anda var olur. Filmde ise bu imkansızdır. Ancak, geçmişin kaydı olarak film, bize bir olayın yeniden yaradılışında büyük bir kontrol gücü sağlar... Açıkça görüldüğü gibi filmde anlatılan olay büyük ölçüde *iletişim aracına bağlıyken*, televizyon (yayını– ç.) özünde (canlı) büyük ölçüde *olaya bağlıdır*. [Zettl'ın vurgulaması.] Film, dünyamız hakkında farklı görüşler, bakış açıları üretir ya da bugüne, şimdiki zamana ait olduğu iddiasında bulunurken, aslında tamamen bir sonuca bağlanmış ve kaderi belirlenmiştir. Film şeridi göstericiye takılır takılmaz, daha takıldığı anda, hikayenin sonu bellidir. Öte yandan, canlı televizyon tıpkı gerçek hayatta insanların yaşadığı gibi anın belirsizliği, değişkenliği ve canlılığında hayat bulur. Televizyon görüntüleri kaydedip onları film gibi değerlendirebilmesi hiçbir zaman televizyonun canlı yayındaki estetik potansiyelini ve kendine özgülüğünü azaltmaz.[2]

Zettl'ın televizyon fenomenolojisi, André Bazin'in yaptığı gibi "gerçekçiliği"nin (gerçekçi görünmenin– ç.) ustalıklı bir yapaylıkla mümkün olduğunu kabul etmez. Ama buna rağmen André Bazin'in "gerçekçi" sinema ontolojisini çağrıştırır. "Canlı" televizyonu "gerçek yaşam"la bir tutmak, "olay" ile onu algılayışımız arasındaki bütün karar süreçlerini görmezlikten gelmektir ki bu karar süreçlerinden sadece ikisi teknoloji ve kurumlardır. Yine de böyle, canlı yayın eşittir olay diyen bir estetiğin ideolojik yanını, doğasını göstermek güçtür.

Teknolojik ve algısal bir bakış açısından televizyon, filmin asla olamayacağı kadar *canlıdır*. Olaylar, henüz meydana geldikleri anda *aktarılabilirler* (transmitte) televizyon (ve video kaset) bize filmden daha "gerçek" görünürler. Zettl'ın tartışmasının teknolojik "olgu"dan, ideolojik "yorum"a kaydığı noktayı belirlemek güçtür. Yayınağı uygulamasında son derece seyrek (gerçekte hiçbir zaman saf bir biçimde) "dolayımsız" aktarmayayın (transmission) için televizyondaki potansiyel kullanılmamaktadır (kaldı ki yalnızca aktarmayayın olabilecek olayların seçimi ve ele alınışı bile olay dışında bir varlık göstermeyi gerektirir). Benim kısaca yapmaya niyetlendiğim gibi yayınağı (network) uygulamasında televizyondaki canlı yayın potansiyelinin kullanılmadığını vurgulamak da yeterli değildir. Çünkü bu, konuyu, yalnızca Zettl'ın kendi terimlerine bırakmaktadır (yani televizyonun özü canlıdır ama henüz kullanılmamıştır, gibi bir açıklamaya). "Canlı" yayın estetiğini, bu estetiği oluşturan felsefi varsayımların temelinde eleştirmek daha da fazla gereklidir. Zettl'ın, elektronik taramanın doğasından,

görüntünün sürekli "oluşum süreci" ne uzanan mantıksal akıl yürütüşü bile kendi başına felsefi ve ideolojik bir belirliliğe, kaderciliğe sahiptir. Zettl, hiç yoktan tartışabilmek, tartışmasını sürdürebilmek için televizyon aygıtını kişileştirmek (insan özellikleri vermek), fiziksel bir süreci canlandırmak ve insanlaştırmak, popülerleştirmek durumunda kalmıştır. Bu nedenle (Zettl'ın– ç.) tüm tartışması bir metafor (benzetme) üzerine kuruludur. Üstelik, videoyu endüstrinin "canlı" demesine rağmen "gerçek" olarak algılamamızı sağlamaktadır. Zettl'ın tartışmasının temelinde, ideolojik açıdan tarafsız ve yansız bir "öz" iddia etme çabasında, ontoloji ve ideoloji birbirine karışmıştır. İşte televizyon aygıtının ideolojisiyle ilgili bu temel düzeyde Stephen Heath ve Gillian Skirrow, güncel olay programcılığında kabul edilmiş fikirleri eleştirmeye kalkışırlar.

Heath ve Skirrow, televizyon programlarının büyük çoğunluğu "canlı" yayınlanıyor (broadcast) olmasa bile, elektronik doğası nedeniyle televizyonun, filme oranla daha fazla, kendi tarzının mutlak bir varoluş süreci olduğunu iddia etme olanağına sahip olduğunu söylerler. Bu eleştirmenler, olayın zamanıyla olayın televizyonda yaratılma ve aktarmayayının izlenme zamanının aynı olduğunu önerme olarak öne sürerler. Böylece televizyon endüstrisinin bu aygıttan çıkan bütün mesajları "canlı" olarak adlandırmasını kabul ederek konuyu inandırıcı bir şekilde tartışırlar. Canlı program, bu şekilde, televizyonun en kesin tanımı olarak kabul edilmektedir. Bu şekilde, televizyon, ideolojik bir aygıt olarak seyircileri kendi "hayali" şimdiki zamanına ve bugününe konumlandırmaktadır.[3]

Heath ve Skirrow, televizyon aygıtının ideolojisini onun anlık, elektronik boyutuna bağlarlar; fakat televizyon görüntüsünün yakınlığı, kolaylıkla elde edilir oluşu ve sorgulayıcı doğası gibi diğer etmenlerinde işe karıştığına değinmektedirler. Gerçekte olayın zamanıyla, aktarmayayını arasındaki zamanın bire bir eşitliği anlamında; televizyon giderek daha da az "canlı" bir iletişim aracı haline geldikçe bu iletişim aracı kendi uygulaması içinde giderek daha çok canlılık, anlık, direkt olma, doğaçlama ve gerçeklik ideolojisinde üsteliyor görünmektedir. Bu, hem program biçimleri hem de metasöylem (metadiscourse) için böyledir (canlı televizyon yayınının "Altın Çağı"na yapılan göndermeler, "New York'tan Cumartesi Gecesi Canlı Yayını", "canlı-anlık" kamera ile haber yapımını göklere çıkartan yerel spor yayınları, Olimpiyatların "Canlı" yayını, v.s.)

Televizyonun sürekli kendisine gönderimde bulunan söylemi "canlı" teriminin, başka terimleri de çağrıştıran zenginliğiyle oynayarak, onun basit ya da teknik anlamını, ayrımını bir ima zenginliğinde bozuyorlar, karıştırıyorlar. "Canlı" sözcüğünün en basit anlamı bile —yani olay anının olayın aktarmayayın ve izleme anlarına karşılık gelmesi anlamı— "orada olma" "gerçekte olduğu gibi olayı izleyiciye, sizin ekranlarınıza getirme" gibi çağrışımlarda yankılanıyor. Televizyoncuların uydurduğu çelişkili "banttan canlı yayın" sözcüğü buradaki dil sürçmesi ve anlam kaymasını olduğu gibi yakalamaktadır. Canlı ve kaydedilmiş yayınlar karşıtlığından "canlı yayın" ve "gerçek olay" eşitlemesine geçiyoruz. Canlı televizyon yayını kaydedilmiş *değildir;* canlı yayın *canlıdır;* televizyon yaşar, gerçektir ve ölü değildir. Gerçekliğini öne sürmeden canlılı-

ğını öne sürmeye televizyon meta söylemi tek bir sözcük olan "canlı" teriminden böyle bir anlamlar devresi üretmektedir. Böylece, üretilen anlamda kesinliğin olmaması bu sürece zarar vermekten ziyade yardımcı olmaktadır.

Yine de Amerikan televizyon yayınağı, teknik gelişme süreci içinde "canlı" aktarmayayın (transmission) teriminin en basit anlamını bile neredeyse yoketmiştir. Video kaset "canlı" aktarmayayına algısal olarak eşdeğer olsa bile, özgünlüğü ve böylece de ruhu yok ederek olayı korur.[4] Bilgisayarla donanmış kurgu araçlarının –bu teknolojiye girişi video kurgusunu film kurgusu kadar esnekleştirmektedir. Şaibeli bir şekilde, en gelişkin yeni teknoloji– bilgisayar grafikleri ve anında yeniden gösterim teknikleri bu iletişim aracının tamda ontolojik zaferi olması gereken "canlı" spor olaylarını tamamen kayıtetme ve dondurma amacıyla geliştirilmiştir. 1980 Olimpiyatlarını seyretmiş olan herkes yalnız *bir kez* meydana gelen olay düşüncesi artık bu son derece iyi ambalajlanmış olayın (olimpiyatlar– ç.) bir parçası değildir. Şurası açıktır ki, "canlı" teriminin bu en basit anlamında, şu andaki Amerikan televizyon yayınağı en iyi şekilde bir film kolajı, video ve "canlı" (aktarımın– ç.)nın tamamen çapraşık ve değiştirilmiş bir zamanlama içinde birbirine karıştırılması olarak tarif edilebilir. Öyleyse, temelde canlı bir iletişim aracı olarak televizyon fikri neden bir ideoloji olarak bu denli kuvvetle vurgulanmaktadır?

Raymond Williams, televizyonun sunduğu deneyimdeki şimdiki zamanda var olma ve anlık olma etkisini açıklamanın bir yolu olarak "akış" kavramını ortaya atar. Williams, yayıncılığın hem teknoloji açısından hem de kültürel biçimi itibariyle tanımlayıcı özelliğinin imgelerin birbirinin peşi sıra gelişi ve akış olduğunu söyler. Böylece "gerçek seri yayınlanmış televizyon programının sırası değil, bu sıralamanın bir başka sıralama yoluyla dönüşümüdür." (reklamcılık, ön yayın, vb.).[5] Televizyon süreklilik taşıyan, hiçbir zaman sona ermeyen bir görüntüler sıralaması haline gelir. Bu görüntüler sıralamasında ayrı ayrı metinleri (programları– ç.) birbirinden koparmak mümkün değildir. Heath ve Skirrow, Williams'ın akış kavramını "akış ve düzenlilik" olarak düzeltirler. Yani, planlanmış bir akış içinde diziler ve reklamlar gibi bazı öğeler öngörülebilir, beklenir, umulur. Bir şekilde yeniden ortaya çıkarlar.[6] Ben, akış deneyiminin televizyon izleme durumuyla da aynı şekilde ilişkili olduğunu düşünüyorum. Televizyon seti, evde, insanların günlük yaşamlarında kullandıkları mobilyanın bir parçası olarak kullanılır; her zaman kullanılması mümkündür; kişi istediği an akışı durdurabilir. Doğrusu televizyonla ilgili "merkezi olgu" televizyonun ara sıra, rahat bir ortamda tamamen konsantre olmadan seyredilmek üzere biçimlendirilmiş olmasıdır. Yalnızca reklamlar bize hakim olur ve şaşırtırlar; bu da yalnızca oturup onları seyrederseniz (bazı televizyon program biçimlerinin açık bir şekilde bir bütün olarak değil ara ara seyredilmek üzere biçimlendirildiğini ileride göreceksiniz). Öyleyse televizyon akış özelliğine sahip olması yüzünden başka bir anlamda "gerçek" gibi gözükür. Sinemanın tersine televizyon bütünüyle olağan, sıradan bir deneyimdir ve bu da onu sinemaya gitme eyleminin artık olamayacağı kadar doğal kılmaktadır.

Yine de Williams'ın tanımını yaptığı "akış" tamamiyle bir yanılsamadır. Televizyonun parçalara (segments) ayırma ve akış diyalektiğinden oluştuğunu söylemek daha doğru olur. Televizyon reklam parçaları, taşıyıcı, sürükleyici parçalar gibi program parçaları üzerine kuruludur. Williams, akış özelliğinin televizyon akışını, analiz için "parçalara" ayırmayı imkansız kıldığını söyler. Bununla birlikte Williams aynı kolaylıkla televizyonda parçalara ayırmanın bir analistin parçaları akıştan ayırması süreci olmadığını da söyleyebilirdi. Çünkü, anlatımsal (hikaye eden, narrative– ç.) sinemanın tersine, parçalara ayırma zaten metnin bir özelliğidir. Williams, televizyonun sona erdirmeksizin parçalara ayırmaya sahip olduğunu söyleseydi daha doğru olurdu. Çünkü, gerçekte "akış"tan kastettiği budur.

Bu şekilde tanımlanan "akış" ne doğaldır ne de teknolojik olarak belirlenmiştir. Bu akış yayınağı uygulamasının tarihsel olarak belirli bir sonucudur: "Akış planları" yapısalcılar tarafından yenidenkurulmadan (reconstituted) önce yayınağı yöneticileri tarafından yapılmıştır. Dünyanın ayrımsız taraması olarak akış aynı ölçüde büyük bir parçalanma pahasına yokedilmiştir. Televizyon, kendi varsayılan "canlı" ontolojisini ideoloji olarak sömürür. Canlı televizyon kavramında akış ve bütünlük vurgulanmıştır. Yayınağı uygulaması böyle bir bütünlüğü doğrulamasa bile, "canlı" –özellikle de— Olimpiyat yayınları gibi canlı yayınlar da bile akış ve bütünlük vurgulanmıştır ve bu da bize bir anı aktarmayayın olarak sunma, bütünlük duygusu verir.

İnsan daha ziyade Bazin'ci bir Olimpiyat yayını düşünebilir. Fakat, gerçekte Olimpiyat yayını, yayınağı uygulamasının belirlemekten çok bu uygulamayı izler. "Bütünlüğü olan" olaylar kısımlara ve parçalara ayrılmıştır. Bu parçalama ve bölümlere ayırma televizyonda bir olayı anlatmak için kullanılan aşırı yorumculukla olur: Estetik figürlerle buz pateni yapan çiftler yarışması, genç çiftin gerçekleşmemiş düşünün masalı haline gelir. Gizlilik taşıyan olayların önünü ve arkasını keseriz. Cross–country kayağı gibi sıkıcı olaylar ("sıkıcı" sözcüğü "televizyonda kullanmaya uygun olmayan" anlamında kullanılıyor) zaman atlamaları olan bir kurgulama ile canlandırılır. Anında yeniden gösterim (replay) ve yavaş çekim yayıncılık adına son derece özgün ve doğal akışı içinde olan olayları sonsuza dek analiz eder. Bütün bunlara canlılık ideolojisi egemendir. Yayınağı televizyonu asla canlı yayın potansiyelini gerçekten kullanmamıştır. Televizyon uygulamasındaki akış ve parçalanma arasındaki çelişkiden kurtulmak için canlı televizyon (live television) sözcüğünün yalnızca ideolojik çağrışımları sonuna kadar kullanılmıştır.

Özellikle, bir program bana bu canlılık ideolojisi kavramının parçalanmayı ortadan kaldırışının en iyi örneği gibi gelmektedir. Bu program —ABC'nin *Good Morning, America* (Günaydın Amerika) adlı programı— izleyiciyi belirli bir konuma sokmak için hesaplanmış akışın en büyük ürünüdür. *Good Morning, America* programı bilinçli olarak aralıklı ve sabah erken izleme kalıplarına göre düzenlenmiştir. Bu düzenlemede insanlar işlerine giderken koyulan planlı tekrarlar vardır. Dahası, *Good Morning, America*, belirli bir "hedef" seyirci kitlesini vurmak üzere hesaplanmış, planlanmış bir prog-

ramdır: orta ve ortanın altı sınıflardaki, hafifçe bir etnik karışımı da olan, çoğunlukla kadın bir seyirci kitlesi. *TV Guide*'a göre,

> Televizyonun kısa tarihindeki hiçbir program *Good Morning, America* kadar bilinçli (özeleştirel– ç.) bir dikkatle hazırlanmamıştır; bu programın her bir dakikası insanı tüketen bir davranış araştırmacılığı üzerine kuruludur."[7]

TV Guide'daki makale, televizyon yöneticilerinin, kablolu yayın ve kaset programcılığının yaygınlaşmasıyla, günümüzün sabah programlarının (milli ya da yerel haberler; yaygın orandaki olaylarla başa çıkma parçaları) "Amerikan televizyonunun yayınağı biçimi içindeki geleceği" olduğuna inandıklarını da eklemektedir.

Good Morning, America; en aşırı parçalanmışlık etrafına kurulmuştur bir film, video ve New York, Washington, Chicago'dan "canlı" parçalar, şöminelerin nasıl temizleneceğine ve elektrikli battaniyelerin nasıl kullanılması gerektiğine ilişkin bölümler; İran bunalımı ve Olimpiyatlarla ilgili haberler, Sears'ın Yumuşak Kontak lensleri ve Lucky'nın fasulyeleri hakkında reklamlar, Rona Barrett'in *Yatçılık* hakkındaki gözlemlerine, Joan Baez'in Komboçya gezisi ve "büyük aşklar" dizisinin sonuncu kısmını da ayrıca belirtmeye hiç gerek yok. Bütün bunlar (ve dahası) benim 1980 Olimpiyatları sırasında analiz için videoya kaydettiğim bir yayının parçalarıydı. Fakat, *Good Morning, America*'nın biçimini diğerlerinden ayıran şey çok da fazla bu içerik çeşitliliği değildir; daha ziyade aşırı mekansal bölünmüşlüktür. Bu bölünmüşlük gösterinin biçimini kendine özgü kılar. Gösterinin hangi günkü sayısı olduğu da önemli değildir. Benim çalıştığım program akışının analizi sürekli farklı iletişim araçlarının dönüşümlü kullanımını göstermektedir (canlı yayın, film, video). Aynı şekilde farklı yerlerin, yerel dönüşümlü kullanımını da göstermektedir. Hem reklamlar, hem de programcılık yerel kaynakları ve yayınağı kaynaklarını dönüşümlü olarak kullanmaktadır. Yerel hava raporu yayınağı hava raporunun içine sokulmuştur. New York, Chicago, Lake Placid'ten gelen parçalar birden, hasıl olmakta, ortaya çıkmaktadır. Buna karşın bütün bunlar David Hartman'ın varlığıyla birleştirilmiş, bütünleştirilmiştir, David Hartman ise tam bir baba figürü gibidir. Hartman –bir baba figürü– birleştirici bir figür olarak konuşmacı koltuğunda oturmaktadır. David'in fonksiyonu –farklı parçalara katılmasının yanı sıra– seyirciye hem saatin kaç olduğunu hatırlatmak (ve böylece de yayının "canlı" doğasını anımsatmak) ve hem de kesinlikle belirlenmiş bir gelecek zamanda ki gösterilecek kısımlarda neler olacağını hatırlatmaktadır. Bu gösteri kafayı kendi canlılığına takmıştır ve bu da içinde saat ve gelecek kısmın bir kutuda verildiği bir işaretle sembolize edilmiştir. David, akışın ve düzenliliğin vasisi, koruyucusu ve parçalanmışlık içinde bundan birlik yaratan bir (belki doğaüstü– ç.) gücün kişileştirilmiş hali gibi davranmaktadır.

Good Morning, America'nın akışını "güvenceye alma", David'ın üstlendiği rolü anlamak için, benzeri bir İngiliz televizyon programı olan BBC'nin *Nationwide* adlı programı üzerinde yapılmış çalışmaları gözden geçirmenin büyük yararı olacaktır.[8] *The 'Nationwide' Audience*'da David Morley, Steve Neale'ın bir metnin "ideolojik sorunsalı" ile

yine metnin "hitap şekli" arasında yaptığı ayrımı uygulamaktadır. Morley'e göre "ideolojik sorunsal" bir metnin "sunulma olanaklarının alanı ve kapsamı"na işaret etmektedir. Oysa ki "hitap şekli" metnin seyircisi ile ilişkisi ve seyircisini konumlandırmasını içermektedir.[9] Bu ayrım, benim anladığım kadarıyla, yalnızca geleneksel edebi anlamıyla biçim–içerik karşıtlığı değildir. Bu daha çok, hitap şeklinin özel olarak seyirciyi konumlandırması ile ilişkilidir. İdeolojik sorunsal sadece bir metin tarafından ortaya atılan baskın konulara işaret etmemektedir. Yalnızca metnin aşikar olarak ileri sürdüğü, gündeme getirdiği konuları anlatmamaktadır. Fakat (buna ek olarak) gizli gündemlere, örtülü bir şekilde sunduğu konulara ve sessizlik ve boşlukları düzenlemesi, yapılaştırmasına işaret etmektedir. Örneğin, Morley, pek çok işçi sınıfı gruplarının bu programın genel tonunu (hitap şeklini) reddettiğini, sevmediğini ortaya çıkarmıştır. Öte yandan, aynı işçi sınıfı grupları bu programın ideolojik sorunsalı olan ve "sağduyu" olarak tanımladıkları halkçılığı paylaşmaktadır. Bu hitap şekli ve ideolojik sorunsal ayrımı bize "gerçek" seyircinin tepkileri ve metinde bir analist tarafından kurulmuş "ideal" izleyicinin beklenen tepkisi arasındaki farklılıkları analiz etmemizde yardımcı olmaktadır.

Bu gösterinin seyircisini konumlandırma fonksiyonundaki gelenekleri orada iletilen herhangi bir belirli söylemin üstünde ve ötesinde olduğuna göre, ilk bakışta *Good Morning, America*'nın akışı tamamen "hitap şekli" içinde kalıyor gibi görünmektedir. Belirli bir program akışının ayrıntılı incelenmesini üzerine almak yerine, *Good Morning, America* programında hitap döngüsünün nasıl parçalanmışlığın üstesinden gelen bir "canlılık" ideolojisi propogandası yaptığı ve yaydığını incelemek istiyorum. Bununla birlikte, bu hitap şeklinin ulusal bütünlük ve aile bütünlüğü içeren ve aynı oranda üsteleyici bir ideolojik sorunsala ne denli gömülü, batmış olduğunu tartışmaya devam edeceğim.

Her sabah; *Good Morning, America* David Hartman'ın hayali oturma odasına, farklı kişilerle farklı yerlerde röportaj yapmak ve *"Good Morning, America* ailesinin" diğer üyelerini bir araya çağırmak için yerleştirilmiş olan bir monitörü kullanmaktadır. Bu "ailenin" farklı üyeleri Washington'dan haberleri veren Steve Bell ya da Chicago'dan hava durumunu veren John Coleman'dır. "Canlı" röpörtajlar için içeride bir monitörün kullanımı bütün ulusu biraraya getiren bu gösteri için başlı başına bir benzetme, metafor gibidir. Röportajlar –içeriklerine bakılmaksızın– aynı kamera pozisyonlarından çekilmiştir ve etkileri bakımından, röportaj yapılan kişi, David ve bunlarla seyircinin mekanları arasındaki karmaşaya dayanmaktadır. Röportajlardaki çekimlerinin tipik sıralama şekli, önce klasik Hollywood kurgu yöntemlerindeki açı/karşı açı kalıplarının bir çeşitlemesi gibi gözükmektedir. Her özne/kişiye, diğerinin bakış açısından bakmamız sağlanır. Böylece metne kendi "düşünüş tarzımızı" öznelliğimizi eklememiz sağlanır.

Fakat, daha yakından yapılan bir incelemede, David'e konuşmacının bakış açısından yaklaşan karşı açının –ki buna "cevap" çekimi de diyebiliriz– hatalı olduğunu göstermektedir. Çünkü içerideki monitörü sıklıkla David'in omuzunun üzerindeki bir pozisyondan görsek bile, David'in kendisini konuşmacının omuzu üzerinden yapılan bir çekimde kareye sokmak (en azından David'in New York'taki stüdyosundaki herhangi bir

kamera pozisyonundan) mümkün değildir. Bizi bu gösterinin dünyası içinde bir yere yerleştirmek yerine, mekanın parçalanmışlığı gerçekte izleyiciyi sistemin *dışında* her zaman David'in bakışı ve incelemesinin öznesi olarak yerleştirir. Her parçanın başında David'in omuzunun üzerinden yapılan çekim, içerideki televizyon monitörünün sınırlarını ortaya çıkartsa da, içerdeki bu televizyonun mekanın *içine* girmiş olması, konuşmacı ve David'in aynı mekanda bulundukları gibi bir duygu vermektedir. Oysa ki kendisiyle röportaj yapılan özne (konuşmacı)nın yakın çekimlerini alan kameranın David'in "canlı" bakışlarından uzakta, bu konuşmacıyla aynı stüdyodadır. İçerideki monitör (köşeleri yakın çekimlerle giderilmiş olan monitör) ile David arasında gidip gelirken, "canlı" (orada olma, aynı mekanda bulunma anlamında) ile "ikinci bir harekette canlı" (aynı zamanda farklı yerlerde olma) kavramları arasındaki ayrım ortadan kalkmakta, silinmektedir. Kurgulama eylemi David ile konuşmacı öznenin aynı "canlı" mekanda bir arada bulunmaları gibi bir geçici yanılsama yaratmaktadır. Bu öyle bir yanılsamadır ki, aynı mekanı seyirci olarak bizlerin de paylaştığı duygusunu da verir. Çünkü eğer içeridcki monitör konuşmacı öznenin canlılığını ve varlığını David'in oturma odasına taşıyabiliyorsa; *Good Morning, America*'da kendi varlığını *bizim* oturma odalarımıza taşıyamaz mı?

El çabukluğu marifetiyle canlı akışın sakladığı şudur: Bizim konuşmacı özneye bakışımız David aracılığı ile olmakta ve konuşmacının söylemine bakışımız da yine David aracılığı ile olmaktadır. Oysa ki biz David'in söylemini kontrol edemeyiz. ("David'in söylemi" kavramıyla, çekimlerin yönetmence seçilen akışını kastediyorum; "gerçek" David Hartman ise yalnızca sorgulama sürecini kontrol etmektedir ki, bu da karşılığında televizyon gazeteciliğinin yazılı ve yazısız sözlü kuralları tarafından kontrol edilmektedir). David hitap döngüsünü kurar: David içerideki mönitörün içine bakabilir ve bize bakabilir; fakat konuk yalnızca David'e bakar böylece de David bütün söylemin arabulucusu konumundadır. Bu biçim, konuşmacı konuğun seyirciye doğrudan olarak hitap olanağını sağlamaz (yalnızca *Good Morning, America* ailesinin üyeleri bize doğrudan hitap edebilirler). Öte yandan,"canlı" akış ve özellikle de iç ekrana geçen çekimler aynı zamanda bir doğrudan olma ve orada var olma yanılsaması oluşturmaktadır. 26 Mart 1980'de bir kendine bakış anında David, kendisini basketboldaki yetersizliği! konusunda taciz eden, ekrandaki sunucu Steve Bell'in monitörünü kapattığında, söylem üzerinde David ile nedenli ortak bir kontrol gücüne bizim *sahip olduğumuzu* gördük. Fakat; *Good Morning, America*'nın akışının *raison d'être*'si (varoluş nedeni-- ç.) bizim, *Good Morning, America*'nın kendi söylemi tarafından belirlenmiş zamanlar dışında David'in görüntüsünü kapatmamızı engellemektedir zaten.

Heath/Skirrow'un televizyon aygıtındaki hitap şekli konusundaki konumlarını anlatırken John Coughie, akışın, "içerik çoğulculuğuna izin vererek, sunuşun tekilliğini örtmek için bütünleşmeyi kolaylaştırmaya ve çelişkiyi bastırmaya çabaladığını" tartışmıştır.[10] Bu, *Good Morning, America*'daki hitap şeklinin mükemmel bir tanımıdır. Konuşmacı konuğun ideolojik konumu ne olursa olsun, bu konum, David'in "tele görselleştirilmiş"

söylem ekranı doğrultusunda ayrımlanacaktır. Tabii ki, Amerikan televizyon yayınağı bu söylemi "dürüstlük" ve "tarafları gösterme" inancıyla vereceklerdir.

Hitap şekillerinde "canlılığın" verilmesi, bölünmüş geniş boşlukları düzenlemede bir his yaratım dönüşümü olarak vurgulanmıştır. Bu dönüş de; *Good Morning, America*'nın yaşamımıza yavaş yavaş sokulmasını, girmesini sağlar. Ama gerçek seyirci metindeki yapı konumunu kendisi için gerçek farzetmelidir. David Morley, konumu geliştirilmiş izleyici bakış açısı, Heath ve Caughie tarafından işleyişteki mümkün tele-söylemleştirilerek kurulacak öznelliklerle nitelendirilir (eğer bu öznellikler halihazırda toplum işleyişindeki ideolojilerde konumlandırılmadığı gibiyse). *'Nationwide' Audience*, kayda değer bir şekilde izlemeleri, "şıringa" olarak gördüğü konuyu izleyiciye doğrudan bilinçli olarak vurulduğunu belirler; Morley, izleyicilerde, farklı sınıf konumlarından gelenlerin "hitap şeklini", "ideolojik sorunsalı" kabullenmeden kabullenebileceğini ya da tam tersini belirtir.[11]

Her ne kadar *Good Morning, America* (Günaydın Amerika) metnini deneysel teste sunmaya istekliysem de, ne için "test" edeceğime de emin değilim. En azından *Good Morning, America* için en iyi yol, onun söylemini geniş ideolojik sorunsalında yaymaktır. Gösterinin belli ideolojiler "taşıyarak", izleyicilerin de kabulleneceğini ya da reddedeceğini söylemek doğru olmayacaktır. *Good Morning, America*'nın hitap şekli aile birliği ve ulusal birlik ideolojik sorunsalını çeşitlilik içinde üretmek ve hem de yeniden üretmektir. ABC başkan yardımcısına göre, David'ın görüntüsü... geleneksel değerlerden biri; bir aile erkeği olarak algılanır."[12] Gösterideki aile üyelerini bizler için ideal aile olarak görerek psikoanalitik bir araştırma gerekmez, baba ve (çeşitli) annelerle ideal burjuva çekirdek ailesi, erkek ve kız kardeşler, mekan olarak parçalanmış ama televizyon görüntüsünün gücü altında, zaman içinde birlikteler. Parçalanmışlığı, hareketliliği, yabancılaşmasıyla ortaya çıkan aile, birçok Amerikan ailesine benzer; sonuç olarak, *Good Morning, America* doğrudan (belirli) televizyon teknolojisi sonucunda birleştirilen bir ailedir. Bu, televizyonun aileleri birleştirdiği ve bir arada tuttuğunu söylemektir.

Henry Fonda ve çocuklarının ayrı olarak çekilmiş görüşme görüntülerinin gerçekte birbiri ardına "samimi" konuşur gibi eklenmesi, bana *Good Morning, America*'nın ideolojik sorunsalını açıkladı. Stüdyo içinde David ve o anki anne Joan Lunden, Fonda ailesinin ne kadar yakın bir aile olduğundan söz ederken Fonda ailesi için bir "gerçek aile" der. Ama Fonda ailesi çekimde, "birbirlerini görmezler." Fonda ailesi filmin yerine canlı televizyondaydılar, birbirlerini farklı stüdyolardaki monitörlerde "görmüş" olabilirlerdi.

Televizyon, oluşturduğu söylemle çekirdek aileyi yeniden kurar, böylece bir aracın mükemmel bir örnekle aile birliği (bütünlüğü– ç.) ideolojisine girmesini görüyoruz.

Televizyon, kendi canlılığı, kendi anlığı, kendi gerçekliği içinde; var olmayan aileler yaratabilir. *Everday Television*'da: *'Nationwide'*, Charlotte Brunsdon ve David Morley, *Nationwide*'ın "kendine göndermeci" söylemi ile "zincir ve aracılık" işlevlerine değinir:

> *'Nationwide*'ın söylemi birçok noktada kendine göndermeci olur – *Nationwide* ve *Nationwide* takımı bize sadece hikayeler getiren aracılar değil, ama kendileri hikayenin öznesi haline gelen aracıdırlar. Bu, programın birbirini peşi sıra tutan 'en büyük' gelişimidir– *Nationwide* takımı izleyiciyle kişiselleştirmiş ilişkiyi oturtmaya, yakın bağ kurmaya çalışır.[13]

Good Morning, America'nın ilk zamanları ya da Joan Lunden'in hamileliğini takip ettiğimiz ilk yıllardaki gibi büyük ölçüde *Good Morning, America*'nın kendine göndermeci söylemi, aile birliği ideolojisini desteklemeye doğrultusunda gelişir, ele alınan konu da parçaları birleştiren tartışmadır. Yapmacık olarak idealize edilen aile birliği öne sürüldüğünde, seyirci tuzağa düşürülür ve burada, gösterinin akışı ve birlikteliğinin kendi hitap şekli tarafından gizlice yönlendirildiğine inanmaktayım.

Bana göre "canlılık" ideolojisi kesinlikle karşıtları bastırıcı davranmalıdır. Her ne kadar bunun meydana gelişini kuramsallaştırma düzeyinde sıkıntılarım var, aynı şekilde evde "normal" şartlar altında sabah erkenleri *Good Morning, America*'da olayları izlerken meydana gelen "şey"i adlandırmada da zorluk çekiyorum. Tanımlamaya çalıştığım bu olay, "sonuçlar" ve "bilinç dışı çalışmalar" arasında, alt dünyada, bir yerdedir. Farklı tabakalardaki izleyilerin tepkileriyle ilgili deneysel çalışmalara rağmen (Morley'in çalışması için), izleyicilerin tepkileri bir programın baştan sona bütün "niteliğinde" elde edilebilir, bu çalışmaların izleyici tepkilerini açıkca ortaya çıkararak programın hitap şeklini benim bahsettiğim derecede etkilediğine inanmıyorum.

Good Morning, America'nın canlılık ideolojisindeki tepkileri ölçmedeki sorun, insanların ne istediğini gözetmeye yönelik araştırmalara dayanmaktadır. Programın araştırmacıları, her ne kadar ideoloji için izleyicileri bir nesne olarak görüp ilgilenseler bile onların esas ilgilendikleri şey, izleyicileri gösteride reklam edilen ürünlerin tüketicileri olarak görüp ilgilenmektir. İzleyici, sınıf ve cinsiyet olarak "hedef" *olduğundan beri*, galiba, gösterinin "içeriği" kabul edilebilir ideolojik sorunsala doğru uyumlandırılmıştır. Ama bizler "ideal" hedef izleyici doğrultusunda programın hitap şeklini nasıl denetleyebilir ya da denetleyemeyiz? Eğer gerçekten canlılığın ideolojisi temelde "etki" değil ise bunun aksine aracın kendisi aracılığla genişletilmiş bir ideoloji durum olabilir mi?

"Karşıt görüşlerin" ortaya çıkartılmasında *Good Morning, America* gibi bir programın tasarladığı, meydana gelen ya da meydana gelecek olan, genişletilmiş izleyicisi akla gelebilir. İzleyici, araç ile konumlandırılır mı ya da izleyici göreli olarak serbest midir? Eğer öyleyse yukarıda yaptığım gibi, bize metni analiz etme izni veren nedir? Ve niçin *Good Morning, America* böylesine başarılıdır? Ve şüphesiz ki açıkça ifade edilmek istenilen sorun, sorunun kendisidir.

Notlar

1 Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form* (New York: Scocken Books, 1975), s.128.

2 Herbert Zettl, "The Rare Case of Television Aesthetics," *Journal of the University Film Association* Vol.30 No.2 (Spring 1978) ss.3-8.

3 Stephen Heath and Gillian Skirrow, "Television: A World in Action", *Screen* Vol. 18 No.2 (Summer 1977), ss.7-59.

4 Walter Benjamin, in "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction"(*Illuminations* adlı kitapda [New York: Schocken Books, 1969], ss. 220-221), "aura" şöyle tanımlanır: "Sanatın en iyi yenidençoğaltım çalışmasında bile bir eksik vardır: Onun mekan ve zaman olarak varlığı, onun var olması gereken biriciklik varlığı... "aura" teriminde gözardı edilen şey şu denilebilir: Sanatın tekniğin olanaklarıyla çoğaltılabidiği çağda solmasıdır".

5 Williams, s.90.

6 Heath and Skirrow, s.15.

7 Ron Powers, "How the Networks Wage For Breakfast-Time Viewers," *TV Guide* (January 12, 1980), ss.2–6.

8 See Charlotte Brunsdon and David Morley, *Everyday Television: 'Nationwide,'* BFI Television Monographs/ No.10 (London: British Film Instute, 1978); and David Morley, *The 'Nationwide' Audience: Structure and Decoding,* BFI Television Monographs/No.11 (London: British Film Institute, 1980). Bu çalışmalar var olan çalışmaların düzeltilmesinden oldukça etkilenmiştir.

9 Markey, s.139.

10 John Caughie, "The 'World' of Television," *Edinburgh '77 Magazine* No.1 (1977) ss.74–82.

11 Morley, s.138.

12 Powers, s.6.

13 Brunsdon and Morley, s.18.

3

ELEKTRONİK GÖRÜNTÜ SANATI VİDEO ART

David Ross
GERÇEKLİK YA DA SONUÇLAR: AMERİKAN TELEVİZYONU VE VİDEO SANATI*

(Çeviren: N. Aysun Yüksel)

> Bizim, hiçbir sonucu olmamasından acı duymayan önemsiz bir yazınımız var. Ancak, okuyucularını bütün nesneleri ve durumları, sonuçları söz konusu olmadan görselleştirerek yansızlaştırmak için bir hayli sorun yaratan bir yazın bu.
>
> Bertolt Brecht, 1927[1]

Bob Barker isimli sevimli bir sunucu tarafından ekrana gelen "Gerçeklik ya da Sonuçlar" adlı 1950'lerin tipik bir Amerikan televizyon oyununda sürekli olarak insanı rahatsız eden birtakım şeyler söz konusuydu. Bu oyunda seyirciler saçma olarak nitelendirilebilecek bazı soruları yanlış yanıtladıklarında aptalca bakmak zorundaydı. Bu durum belki de, birilerinin sonuçların her zaman büyük bir istekle beklenmediği fikrinin geliştirmesiyle doğan bir olguydu ve eğer birileri sürekli "gerçekliği" söylese de başka birileri bunu gözardı edebilirdi. Sonuçlar aslında hazıra konmak isteyenler içindi. Bunlar TV oyun gösterilerine gidip, seyirciler arasında oturan ve mesafeyi koruyacak kadar akıllı olan bizleri eğlendiren insanlardı. Belki de temelde asıl korkulan şey, erken dönemlerindeki TV'nin sığ gizemliliğinin açığa çıkmasıydı. Bir açıdan bu gizemlilik her yaştaki çocuk için büyük bir konfordu. Öyle ki, Brecht'in olabilir diye belirttiği şey olan, hepimizi etkin bir şekilde yansızlaştırma edimini başarıyordu.

Bizlerin televizyon tarafından güçlendirilen yansızlaştırılma yolları, yıllar geçtikçe kendi içinde oldukça büyüleyici bir yapı kazanmaktadır. Bu bağlamda ilk olarak televizyonun durdurulamaz niteliğini düşünmek gerekmektedir. Öyle ki bu, dünyanın dönmesine benzer bir biçimde işi hızlandıran doğal bir olguydu. Televizyonun hızı temelde sabitti; seyretseniz de, seyretmeseniz de, yemek de yeseniz, uyusanız da, çalışsanız da, oynasanız da ve dikkatinizi yoğunlaştırsanız ya da yoğunlaştırmasanız da televizyon yerini, koruyordu. Televizyon aslında sizden (bunun karşılığında) habersiz gibi görünüyordu. Bunun yanı sıra insanların da televizyonu unutma, (bunun uzantısı olarak) ondan habersiz görünme gibi bir şansı söz konusuydu. Bunun kadar önemli bir diğer nokta da arsız TV'nin izleyenlere göreli olarak sonsuz denebilecek kadar çok seçenek sunmasıdır. İstediğiniz zaman kanalı değiştirirsiniz. Hiçbir zaman sıkılmaz-

---

* David Ross, "Truth or Consequences: American Television and Video Art" yer aldığı eser; John G. Hanbardt (Ed.), *Video Culture: A Critical Investigation,* Visual Studies Workshop and Peregrine Smith Book, New York, 1986, ss. 167-178.

sınız. Bu bağlamda bakıldığında özgür yaşar ya da ölürsünüz. Bill Viola'nın "yedikanallı çocukluğu" 105 kanala ulaşmıştır ve bu sayı giderek de artmaktadır! Bu seçenekler yanılsaması son derece iyi geliştirilmiştir. Öyle ki, seyirciyi yakalamak konusunda kazançlı ayrıcalıkları elde etmek için birbirleriyle "yarışan" televizyon kanalları arasında dikkate değer farklılıklar olduğu düşüncesi yaratılmış ve süreç içerisinde geliştirilmiştir. Kuşkusuz ki, iletiyi bir kez yakaladığınızda (bağımsız bireylerden oluşan bir izleyici kitlesi) aynı hapishaneye gönderiliyorsunuz demektir. Bu öyle bir hapishanedir ki, müşteriniz kişisel olarak iyileştirmeyi arzulamakta ve siz de baştan çıkarılmış ve geciktirilmiş olduğunuz duygusuna kapılmaktasınız. En son olarak; beyaz, orta sınıftan ve iyi insanlardan oluşan bir dünya, televizyon tarafından ideal dünya olarak yaratılıyor ve yansıtılıyordu. Söz konusu bu dünyada güçsüz kadınlar ve diğer birtakım kurbanlar, beyaz olmayanlar ya da etnik kökenleri farklı kişilerce rahatsız ediliyor, korkutuluyor ve hatta yaralanıyor ve öldürülüyorlardı. Başka bir deyişle, televizyon artık zararlı bir içeriğe sahip olma sorununu yaşamaya başlıyordu. Bunun üzerine Amerika ve Amerikan televizyonu 70'li yıllarda "yeşillendirildiğinden" bu simgelemeler değiştirilmiş ve yeniden biçimlendirilmiştir. Belki de bunun için aracın *bu* eleştirel yanılsamasının elde edilmesi yoluna gidilmiştir: Bu TV yalnızca kendi içeriği temel alınarak yeniden biçimlendirilebilir ve bu bir anlamda bir zorunluluk olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sonuç olarak, Çocukların Televizyonu İçin Eylem (Action for Children's Television-ACT) gibi iyi örgütlenmiş eylemciler, yüksek oranda ve güçlü bir biçimde seyredilen gençlik pazarlarına yönelik televizyon şiddetini gözler önüne sermişler ve aynı biçimde çocuklara yöneltilen TV reklamlarının içerik ve yöntemlerine de eşit oranda önem vererek çeşitli çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Örneğin, bu konuda belli bir içerik reformu yapılması doğrultusunda lobi çalışmaları yapmışlardır. Sayısız kadın örgütü de kadınların televizyonda bir seks öğesi olarak kullanılmasına bir başka deyişle, cinselliğin kötü kullanımına karşı çıkan çalışmalar gerçekleştirmişler ve bu yolla durumu gündeme getirerek kamuoyunun ilgisini canlı tutmaya çalışmışlar ve benzer şekilde, azınlıklar ve dinsel gruplar da kendileri ile ilgili nokta ve temellerde medyadaki görüntüleri üzerinde durmuşlardır. Bunun sonucu olarak TV endüstrisi, program gelişimini ve senaryo kurgusunu karmaşıklaştırma yoluna gitmiş ve daha çok seyircinin tepkisini ölçen bir ön-test çalışması gerçekleştirmişdir. Eğer varsa, çok az şey şansa bırakılmıştır. Aslında ticari yayıncılığın programlanması hükümetin yaptığına benzer şekilde pazar araştırmaları ile şekillenmektedir ve bu gereklidir. Bu noktada, televizyon program gelişimiyle politik güç gelişimi arasındaki bağın doğrudan bir yapı taşıdığı yargısına ulaşılabilir: var olan süreçler özdeştir. Yanılsamaya dayanan satış, Amerika'da hükümdarlığının en üst düzeyindedir.

İnce bir şekilde ve ustalıkla gerçekleştirilmiş yanılsama bağlamında, —anılan görsellik Amerika'nın uzman ve en karmaşık düşünce sistemine sahip düşünür ve teknologları tarafından geliştirilir ve dengelenir— video sanatı son yirmi senede oldukça yavaş olarak nitelendirilebilecek bir şekilde gelişmektedir. Gelişim düzenlidir ve bu gelişimin es-

tetik kökenleri çok geniş bir yelpazeye dayanan önemli sanatçıların (burada Vito Acconci ve Bruce Nauman'dan Nam June Paik ve Stephen Beck'e, Eleanor Antin ve Howard Fried'den Mary Lucier ve Bill Viola'ya kadar uzanan bir yelpaze söz konusudur) çalışmaları ile şekillenmiş ve daha önceki çalışma alanları resim, heykel, fotoğraf, seramik, dans, oyunculuk ve kuşkusuz sinema olan birçok sanatçı bu alana katkıda bulunmuştur. Bu kişilerin video çalışmaları, onların daha önceki çalışma alanlarındaki özel bir ihtiyaçtan doğmuştur. Televizyonu, daha doğru bir deyişle, yayın televizyonunu –David Antin yayın televizyonunu videonun "korku verici akrabası" olarak tanımlamaktadır–, çalışmanın temelini oluşturan ve son iki kuşaktan bu yana bu tür çalışmanın üzerine kurulduğu biricik ve ilksel kaynak olarak nitelendirmek doğru olmayacaktır. Ancak, Amerikan videosunun ve video sanatının ticari televizyon ile olan kritik ilişkisini de birbirinden çok ayrı, bağımsız olgular olarak göstermek bir bakıma yanıltıcı ve doğru olmayan bir yol olacaktır. Fakat bu ilişkinin de televizyon içeriğinin eleştirisi ile pek az bir ilintisi söz konusudur. Ayrıca televizyonun yarattığı ve güçlendirdiği sonuca ulaşmaktan çok, özgür evrendeki yansızlaştırma etkisi de gözden uzak tutulmamalıdır.

Son günlerde, yayın televizyonu, kendisinin artan karmaşıklığı içinde; zengin (ya da en azından yoğun) karakterler tarihini, birtakım komplo formüllerini ve kendi geçmişi ile ilgili gibi görünen parodileri yeniden kullanmayı başarmıştır. Aslında, tamamen televizyon tarafından eğitilen kuşağın kollektif hafızasını kullanarak, TV arzu gösterme belirtileri ya da değişmenin temelden olma yetisini geliştirmek yerine gösterişli bir eleştirel (meta-critical) stratejiyi geliştirme yoluna gitmiştir. Aynı çerçeve içerisinde, eski reklam yönetmeni olan Jerry Mander gibi iyimser birtakım Ludditlerin (Luddite: 1811-1816 yılları arasında makinaların tahribi için gösteriler düzenleyen grubun üyesine verilen isim– ç.), televizyonun anlamlı bir içerik eleştirisini yapmaları beklenirken, onlar televizyonun "ortadan kaldırılması" gibi çalışmalar yayınlamışlardır. Ne acıdır ki, televizyonun biçimi ve içeriği konusundaki tek anlamlı eleştiriyi çalışmaları ile şekillendirenler daha çok video konusunda çalışma yapan öncü sanatçılar olmuştur. Basit bir parodi yerine, Nam June Paik ve Dara Birnbaum gibi sanatçılar, yazınsal eleştirmen Fredric Jameson'un kullandığı deyimle pastiche'i televizyon sonucu için uygun bir gramer geliştirme yolunda kullanmışlardır.

Söz konusu savı ortaya atabilmek için; ticari televizyonun içerik çözümlemesinin, aracın ana amacının asal karakteri ile bir modernist girişim olduğunun farzedilmesi bağlamında başlaması gerekir. Bu girişim ise, "bütün reklamcılık dünyasının, motellerin, Hollywood B filmlerinin" inkarı ve Jameson'un *"Reader's Digest* kültürü" olarak tanımladığı kültürün diğer boyutları ile ilintilidir. Jameson'a göre, pastiche, parodinin tam karşıtı olarak; boş, mizahtan uzak bir yapıdadır ve tamamen ilksel bir postmodernist tahmindir ve başka bir deyişle, "üslupsal yenilikler artık olası değildir, hepsi bir kenara bırakılmıştır... maskeler yoluyla konuşmak ve hayali bir müzedeki üslupların sesini kullanmaktadır."[2] Bu tür düşüncenin sonuçları ister Betty Gordon ya

da Vivian Dick'in *film noir* çabaları, ister David Salle ya da Robert Longo'nun resimlerindeki üsluba yönelik çabaları, ister Sherrie Levine tarafından çekilen fotoğraflardaki büyük çaplı çabalar ya da Birnbaum, Paik ve diğerlerinin video çalışmaları olsun, hem doğrudan sanat olarak hem de dolaylı olarak üzerine şekillendiği üslup, tavır ve şekillerin doğası gibi eleştiri işlevleri çalışması olarak ele alınmalıdır.

1965'de Nam June Paik, daha önce ekranda anlaşılabilir bir görüntü oluşturan akımını, televizyondaki görüntünün yüzeyine bir mıknatıs tutarak fiziksel olarak değiştirdi. Sonuçta ortaya çıkan görüntü çizgi romanlardaki sürrealist görüntülerin bozunmuş haline benzer bir yapı taşımaktaydı. Biz en sonunda Richard Nixon ya da Marshall McLuhan'ın yüzüne adalet işareti yapan bir hareketi farkederiz. Basit hareketler, bu görüntülerin üretimiyle ilişkili olarak (ve onların güç kaynaklarının geliştirimi ile) olaydan sonra gösterilebilir olmasına karşın, bu görüntüler onların uygunluğundan çok farklı bir biçimde ortaya çıkmaktaydı. Bu görüntülerin bozulması basit ve bir yolla, medya–imaj gücü kavramının son derece liberal bir şekilde kendine mal edilmesini temellendirir.

Paik'in ilk video bant parçalarındaki "gerçek-zaman" kavramı bağlamındaki atağı aynı zamanda bu post-Pop duyarlılığının bir uzantısı olarak görülebilir. *Variations on George Ball on Meet The Press* (George Ball'un Basınla Tanışması Üzerine Çeşitlemeler) (1967)'de Johnson'un ABD başkanı olduğu devrin bir sahne kaydı söz konusudur. Bu çalışmanın gerçekleştiği dönemde ABD Dışişleri Bakanı olan George Ball yer almaktaydı (söz konusu bakan Ball, Vietnam savaşına olan ahlaki karşıtlığı yüzünden görevinden bir süre sonra istifa etmiştir) ve anılan bu çalışmada, önce Ball'ın görüntüsü gerçek zaman hızında hareket etmekteydi ya da ettirilmekteydi. Daha sonra ise Ball'ın görüntülerinin olduğu bant makaralarını Paik'in elleriyle hareket ettirmesi sonucunda ortaya çıkan ve belirlenen birtakım zaman boşluklarına yer verilmekteydi. Sonuç olarak elde edilen bant, sonradan Jameson'un TV zamanı olarak tanımladığı açık bir pastiche —yukarıda dile getirilen durumda konuşmanın kendisi ile ilintili bir durum söz konusu değil, tersine bu televizyon gramerinin anayasasının önemli bir parçasını oluşturan bir konuşma sunumu olarak ortaya çıkmaktaydı— idi.

Güçlü olanı almak çok açık olarak bir mizahi durumdur ve bunları aptalca göstermek, kendi içinde pek de alışılmamış birşey değildir ve bu olayda gerçekten çalışmanın önemli işleme düzeyi ve bazı diğer konular aynı dönemdeki bazıları tarafından pek de sevilmemekteydi. Bunun da ötesinde, kitle iletişim araçlarının işleyiş sürecine sanatçıların elinin girmesinin değeri –bu noktada aslında bu yeni ve belirgindi– ve araç yoluyla iletişime sokulan gerçeğin görece doğası konusunda iki defa ve pekiştirici yargıya varılabilir.

Daha önce yapılmış bir parça olan *Variations on Johnny Carson Versus Charlotte Moorman* (Charlotte Moorman Karşısında Johnny Carson Üzerine Çeşitlemeler) (1966), Ball'ı konu alan parça ile magnetik bozulmalar arasında bir bağlantı ya da bir başka deyişle bir geçiş sağlıyordu. Bu çalışmada konuyu, Paik'le beraber çalışmalarını sürdüren Charlotte Moorman'ın, John Cage'in Johnny Carson için yaptığı bir parçayı

görüntüde olmaksızın yorumlayarak gerçekleştirdiği, bir anlamda basit bir bant oluşturuyordu. Paik, kablonun altını doğrudan ince bir çizgi halinde silen hareketli bir başka kabloyu bant boyunca yerleştirdi. Sonuçta ortaya çıkan bantta, Carson– Moorman etkileşiminin anlık silinmelerle kesildiği bir yapı kurulmuştu. Kesintilerin düzenli periyodu, makaranın ortalarına gelindikçe azalıyordu ve sonuçta katışıksız ve kesintisiz bir statikle sona eriyordu. Aslında komik etki hala duruyordu ama görüntüler rahatsızlık verdiği kadar eğlendirici değildi. Aslında görüntülerimizin, geçişen bazı seyrek olayların böyle bir temsili, kesintilerinin motifinin algılanabilmesine yol açar ve bu da dönüşümlü olarak çalışmanın önemini içeriğin kendisinden çok geçerliliğin temsil edilmesine olan imalı eleştirinin değişmesi olarak ortaya çıkar. Mizahi anlamda bakıldığında -bu türün pastiche'inin içinin bu düzeyde boş olması gerekmemektedir- bant, Moorman'ın ilk defasında öncü müzik olarak tanımladığı biçimde Carson'a patentli döndürülmüş-gözlerin-üstü (eyes-rolled-up) ikili çekimini yaptığı bir çalışma haline gelmişti ve Moorman sonradan bir Cage parçasını yorumlamıştı. Cage'in çalışmasının matris olarak kullanılması ve Carson'un hareketleri ile ima ettiği "eleştiri" ve Moorman'a karşı olan hükmedici tavırları sadece Paik'in değişmiş eleştiriselliğinin gücünü arttırmıştı.

Bu dönemin (altmışların sonu, yetmişlerin başı) diğer sanatçıları gibi, Paik, kültürün kendisini anlamanın yanısıra, kültürün hangi tür etkileri yoluyla bir strateji kurduğunu anlama çabasına girişmiştir. Pop Art'ın ilk amaçlarından birisi olarak bu yol ve önerme, bu zamanda sanat dünyasının politikleşmesindeki liberalleşme eğiliminden önce pek de dikkate değer bulunmuyordu. Paik'in çalışmaları doğrudan televizyon ile ilintili gibi görünse de, aslında televizyon ideolojisi ile ilgilidir. Buna bağlı olarak Paik'in çalışmaları özellikle de televizyonu kontrol eden bileşenlerinin yapısı, entellektüelleştirilmiş şiddeti ile gerçek Fluxus ruhu ve uygulanmış karmaşa ile ilintilidir. Paik'in çalışmaları geliştikçe, geniş kültürel ve ideolojik eleştirisinin de giderek söz konusu belli noktalara odaklandığı görülür.

Açık ancak etkili bir dönem için Paik, daha çok donanımın keşfi üzerine yoğunlaşmıştır. Bu ise, televizyon aygıtı içerisinden, televizyon gramerinin yeniden keşfinde, elektronik müzik düzenlemesi dersleri ve onun gerilla robotikleri üzerine yoğunlaşmış ve bağ kurmuş hayatı bir şekillendirme girişimi olarak değerlendirilebilir. Sanatçıların televizyon ile ilişkilerinde hem teknolojik olarak hem de toplumun evrensel bir modeli olarak ortaya çıkan post–facto konum, görüntü yönlendirmeli video araçlarının keşfiyle birlikte onun içinde var olan sanatçılar için metaforik ve pratik bir girişim olmuştur. Kötü olarak nitelendirilebilecek bir şekilde harekete geçirilen ya da "hazırlanmış" televizyon setleri ile 1963'deki Wuppertal sergisine katılan Paik, daha ötedeki akışkanın "upstream", bir başka deyişle, elektronik akışın kaynağına giriş düşüncesini geliştirdi. Bilinen (fakat çoğunlukla anlaşılmayan) anıtsal işbirliğini Shuya Abe ile yapmıştır, Paik Abe Video Synthesizer'ı olarak tanınmaktadır. Bu aygıt, sanatçıya yenidentarama (re–scan), bozundurma (distort), renklendirme (colorize) ve diğer birtakım yollarla (bu 1984'ün tek-

nik standartları ile olumlu bir uysallık göstermektedir) canlı ve kayıt edilmiş kaynaklardan video görüntüsü üretme imkanını veriyordu. Synthesizer'in ürettiği seçkin düşsellik, görsel bağlamda özeldi ve sanatçı tarafından tekil bir tür olarak elde edilebilmekteydi. Buna bağlı olarak bu durum, ona doğrudan televizyon düşselliğinde görece bir ayrıcalık da sağlardı. Paik'in görüntüleri, McLuhan vari zaman terimleri ile, rahatlatıcı, bir bakıma daha az kararlı ve normal televizyon dilinin algılanabilir işaretlerinin daha az kullanıldığı bir nitelik taşımaktaydı. Kısaca bu işaretler parodi yerine pastiche yaratma girişimini göstermektedir. Böylelikle boşaltılmış, iyi anlaşılmış şekillerin yeniden keşfi ve onların açıkça değişik amaçlar uğruna doldurulması söz konusudur.

Söz konusu edilen synthesizer'ın yaratımının arkasında altmışlı yılların sonlarında kullanılan psychedelic "posterize edilmiş" fotoğrafa eşdeğer bir çalışma yapmanın yalın arzusu yatmaktadır. Kendisinin 1967'de yaptığı dört saatlik Beatles müziğinin yayınında, WGBH Boston stüdyolarında, anılan synthesizer kullanılarak böylesi bir deney gerçekleştirilmiştir. 20. yüzyılın sonlarının *bir* keşfi olarak televizyonun gelişimi konusunda yapılan ince eleştirilerde kapitalizm olgusu da işin içine katılmıştır. Televizyon konusundaki yeni keşiflerin yönü ve gelişimi Paik'in bu sürece getirdiği bir bakıma komik karışmacılıkla gerçekleşmiştir.

Oyun yazarı Bertolt Brecht şu vurgulamayı yapmıştı: "radyo hakkında yüksek düşünceleri olanlar bunlara, radyoda ve radyo ile ilgili 'birşeyler' bulunabileceğini görebildikleri için sahip olmuşlardır. Onlar kendilerini, bu konuda birşey yapabildiklerinde belli anlamda tatmin olmuş hissederler."[3] Televizyonun ilk savunucuları tarafından öngörülen kitleler için kültürel zenginleşme tahminlerinin üzerinden atlayarak Paik, bu bağlamda, belli başlı başka hiçbir sanatçının katılımı olmadan geliştirdiği kendi televizyon sanatını, televizyon ürünü ve televizyon gramerinin açık olgulara bir tür cevabı olarak değerlendirmektedir. Bu durum, Paik'in keşfi kadar Vasulkas'ın ve diğerlerinin çalışmaları ile sanatsal deha tarafından unutulan film gramerinin gelişimine olan ters ayrımı da dile getirmiştir.

Paik'in, Brecht'in radyonun şüphe yaratması konusundaki mantıksal destekleri çözümlemesine olan yanıtından daha önemli olan, Brecht'in denemesine olan saplama için Paik'in geçersiz bırakılan endişesidir. Brecht konu ile ilgili tartışmalarını şöyle sürdürmektedir: "aygıtın daha verimli olması için, o aygıtın toplumsal temellerini yıkmamız gerekir ve yine aygıtların birkaç kişinin tekelinde olması da sorgulanmalıdır."[4] Brecht, toplumsal kontrol modelini tek yönlü yayıncılık için ortaya konan yapı olarak sorgulamaktadır. Kimin ilgisi için yayıncılığın tek yönlü doğası (televizyon) vardır ve hangi nedenlerle keşif bu şekli almıştır? Paik böylelikle keşfinin doğasını sorgulamakta ve hiç kuşkusuz ki televizyonun doğasını bir kültürel biçim olarak keşfetmektedir.

Brecht gibi Paik'in çalışması da katılma gibi metaforik olarak somutlaştırılabilecek bir sonuç peşinde koşmaktadır. "Katılımcı TV" Paik'in 1965'deki Bonino Galerisi'ndeki synthesizer sergisinin bir alt başlığı idi. Bu durum, sanatçıyı sadece üretim sürecinin içinde konumlandırmanın ötesinde (daha da doğrusu yapılandırma sürecinin bo-

zundurulması sürecinde), synthesizer üretim sürecini halkın da yönlendirimine açmıştır. Birçok kinetik heykelle karşılaştırıldığında Paik'inkiler, mekanik çağın sonunu selamlama ya da övme niyetinde olan mekanik sanatın yapımcıları tarafından önerilen temelde sonuçsuz oyun nesnelerinden çok daha ileriye gitmişlerdi. Paik'in sanatı, sanatçıyı açıklayabilmek için, "sibernetik bir sanat değil, sibernetik zamanların sanatıydı" ve bu da kelimenin tam anlamıyla bir kitsch idi. Paik'in de işletimine katıldığı bir başka aygıtla seyircilerin sesi ekranda bir renk patlamasına dönüştürülüyordu. Bu çalışmada televizyon alıcınıza konuşmanız, yabancılaşma olgusunu ya da ince bir delilikten gerçek bir metaforik olguya dönüşmeyi sağlıyordu. İşlevsel olarak dilsiz, edilgen izleyici/alıcıya bir ses vermek yalnızca oyunsu değildi. Bu bir sonuç sahnesinin yaratımıydı. Bu sahnede, sahnenin kısa ömürlü doğası izleyicinin gerçek durumunu güçlendirmiş ve onun o durum hakkındaki dikkatini de bir sanat çalışması olarak çerçevelemişti.

Paik'in yayıncılık çalışmaları ve canlı yayın parçaları ya da programları, büyük oranda onun kendi yönündeki gelişmelerini simgeler. *The Selling of New York* (New York'un Satışı) ve *Waiting for Commercial* (Reklamı Beklemek) (ikisi de 1972'de) ile başlayarak Paik, genel durumun tamamen farkında olarak yayın bantları ya da bir başka deyişle, yayın programları yaratmaya başladı. Bu demektir ki, Paik; genel yayın durumu ile seyircinin fiziksel bir olgu ve sosyolojik durum olarak televizyon seyretmesiyle olan ilişkisinin farkındaydı. Gerçi sözü edilen programlar, ticari olmayan bir halk televizyonunda yayınlanmak üzere üretilmişti ama Paik'in yayın biçimleri ile kendi özgün biçimine olan yaklaşımı konusunda herhangi bir farklılık da görülmemekteydi. *Satış* çalışmasında Paik, NewYork'taki WNET–TV'nin gece geç saatlerde yayınlanması planlanan programlarında araya sokulacak birtakım spotlar yarattı. Çalışmanın temelini "normal" insanların görüntüsü oluşturuyordu. Bu insanlar günlük hayatlarını sürdürürken, hayatlarının ortasında verimsiz arılar gibi vızıldayıp duran televizyon alıcılarını unutuyorlardı. Böyle bir kara mizah durumunun içine, Asyanın en büyük endüstriyel pazarı durumundaki Japon TV'si için üretilmiş ve yayınlanmış Amerikan ürünlerinin reklamları (Pepsi vb.) sokulmuştur. Dramatik bir eğlencenin ortasında verilen ve Brecht'in Marksist monologlarında olduğu gibi, bu reklamlar da çok fazla ürün satmak ya da seyircileri uyarma ve uyuyanları uyandırma benzeri bir ideolojik kayma oluşturmak amacı ile kullanılmamıştır. Paik'in reddettiği şey, seyretmenin kavramsal sürecini idealize etmek ya da izleyiciye edilgen bir rol tayin etmektir. Bu ilk yayın çalışmalarında Paik, alaysı bir yanyana koymanın kullanılması yoluyla, seyirci ve sanatçı için etken, yansız olmama gereksinmesini ileri sürmüştür.

1975'de Paik'in stüdyosundan yapılan bir uzaktan "banttan canlı" yayında, sanatçı gece geç saatlerde yayınağında yayınlanan ve çok yüksek seyredilme oranlı bir "söyleşi" programı olan merhum Tom Snyder'in "Yarın" adlı gösterisi bağlamında bir çalışma üretebilmenin seçkin şansını yakaladı. Birçok açıdan bu program Paik'e en başarılı ve çift yönlü olarak nitelendirilebilecek çalışmasını yapma şansını verdi. Bu programda

söyleşiye katılan ev sahibiyle bir görsel telefon düzeneği (video –phone set–up) içinde konuşan Paik, Synder'i stüdyoda kısa bir tura çıkarıyordu. Bu tur bir anlamda Paik'in geçmişteki mesleki kariyerinin üzerine kuruluydu. Tur, Paik'in *TV Chair* (TV Sandalyesi) adlı etkileşimli video yapıtında son bulmaktaydı. Bu çalışmada, saydam bir sandalyenin altına yerleştirilen bir monitörden Synder'in bir akşam önce yayınlanan programdan kaydedilen sessiz görüntüsü veriliyordu. Alaycılığını daima kibarca dengelemeyi başaran Paik, Snyder'in sessiz, konuşan suratının üzerine oturuyordu. Aynen Carson bandını silme basit harcketinde olduğu gibi, bu hareket kitle iletişim araçlarına göre göreli olarak sanatçılar için yeni rolün önemini kanıtlıyordu. Anılan rol, kitle iletişim araçlarının gücünü uygun şekilde dönüştürmeye yönelik yeterlilik ve arzuyla karakterize edilmişti. Bu arada Snyder'in bu durumdan pek de hoşlanmadığını söylemek zor olmasa gerekir.

1984'deki yeni yıl çalışması olan *Good Morning Mr. Orwell* (Günaydın Bay Orwell) adlı programında Paik, 1973'de yaptığı *Global Groove* (Küresel Oluk) adlı çalışmalarından ilham aldığı bir programı üretti ve yayınladı. Bu "eğlence" programı bir tür söyleşi türü gösteri programı olarak da değerlendirilebilir. Bu program New York'taki WNET ile Paris'deki Pompidou Merkezi arasında gerçekleşen bir canlı yayındı. Söz konusu edilen program kıtalararası, gerçek zamanlı bir etkileşimli çalışma olarak uzun bir zaman periyodunda yayınlandı ki bunlar temelde pek de başarılı olmayan birtakım video telefon, müzik ve söyleşi parodileriydi. Bazı teknik problemler nedeniyle aksamalara uğrasa da bu çalışma güçlü bir sonuca ulaşma duygusunu ve onun iki yönlü TV bağlamının güçlü bir anlamını vermektedir.

Bundan ayrı olarak Dara Birnbaum'un çalışması tamamiyle farklı ancak tam anlamıyla sempatik bir yönde gelişmiştir. Görsel sanatlara müzik kökeninden gelerek giren Paik'in tersine Birnbaum, videoya mimari ve çizerlik kökeninden gelmiştir. Onun video çalışmaları, yetmişlerin video sanatçı ve kuramcılarına karşı çıkan bir kuşağın simgesi ve başlangıcı olmuştur (onun örneğinde Dan Graham'ın önemli bir etkisi bulunmaktadır). Temelde değerlendirildiğinde, anılan çalışmalar 1963'lerde söz konusu bile olmayan, televizyon hakkındaki önermelerden temelini alan oldukça güçlü ve özgün video çalışmalarıdır.

Yukarıda dile getirilenler, Birnbaum'un çalışmalarının sadece akademik yapısını ve ikinci el niteliğinde olduğunu göstermez. Aslında Birnbaum, günümüz psikoanalitik film ve televizyon kuramının karmaşıklığı ile boğuşmak durumunda kalmıştır ve bir yanda Lacan ve Freud, diğer yanda da Mulvey ve Heath olmak üzere, hem keyif veren kuramsal, hem de aynı zamanda ulaşılabilir bir çalışma ile belli bir tartışmanın içerisine girmiştir. Paik'in çalışmaları gibi Birnbaum'un videosu da hep sonuç, gerçeklik ve bunları birbirine bağlayan bir takım ruhsal değerler hakkındadır. Yine Paik gibi Birnbaum, açıkça anlaşılan kültürel değerleri ve popüler biçimleri yöneldiği izleyici ile iletişim kurmada kullanma yoluna gitmiş ve onları edilgen ya da yansız bir görüş açısına sahip olmama doğrultusunda yönlendirmiştir.

Hala yürürlükte ve gelişmekte olduğu için burada tartışılmayacak olan Faust serilerine öncelik veren Birnbaum'un çalışması, tek kanallı bantlar ve çok kanallı yerleştirme çalışmaları olarak bölünmektedir. Bu bölümleme, yetmişlerdeki video sanatçılarınca geliştirilen sergileme olanaklarının gözler önüne serilmesi bakımından çok önemliydi ve birçok şeyin yer almasına izin vermişti. İlk olarak, tek kanallı bantların genel eğilimi içinde, televizyon programının asıl tahsisine belli bir önem verilmiştir. Bu bağlamda Birnbaum, kodların bulunması ve ticari televizyonun yeni kültürel biçimi ile müzik videosunu birleştirme yolunu seçmiştir. Etkide daha alt düzeyli olsa da, burada kadının sunumuna ilişkin konuların seçildiği görülmektedir. Ancak, Birnbaum'un feminist politikalarını dikkatsizce kötüleme riskine bağlı olarak belli kaygılar, daha geniş kültürel durum içerisinde, araçla ilgili olarak gerçekleştirilen operasyonlar için temel kaygılar olarak görülmektedir.

İkinci olarak Birnbaum keşfini, elindeki malzemeleri yeniden kurgulayarak geliştirmiş ve heykeltraşlık temelli, özgün, yere yerleştirilmiş durumlara benzetmiştir. Birnbaum bu çalışmada tek kanallı bantlarla sunulan uzaysal uzantılar yaratabilmiştir.

Kendi sözleriyle onun ilk çalışmaları; "aracı esas olarak alan birtakım temel çiftli sayısal sınıflandırmalarla uğraşma girişimidir."[5] *Technology/ Transformation* (Teknoloji/Dönüşüm) (1978) adlı çalışmasında Birnbaum, sıradan bir kadının Harika (Wonder Woman) Kadına bir vodvil sihirbazının sözcük dağarcığının içerisinden doğrudan fırlayan fişek gibi bir gösterimle dönüşümünün ikili karakteri üzerine yoğunlaşır. Bu hareket onlarca kez tekrarlanır ve böylelikle de olayın sihirli etkisi neredeyse tamamen ortadan kaldırılır ve sıradanlaştırılmasıyla "sıradan kadının" sihirli güçsüzleştirilmesi gerçekleştirilir. Tekrarlanan harika ve duyarlı değişimin kendisinin ardında, Harika Kadın kendi görüntüsünü bir tür aynalar galerisinde karşılaştırmaktadır ve kendi görüntüsünden kurtulabilmenin tek yolunu, aynadaki görüntüsünün boğazını kesmekte bulur, bu da sembolik olarak zekasını ve süreç içerisindeki sesini kurban etmesi anlamına gelmektedir. Bu metin doğrudan doğruya video yapılanması içerisinde yaratılmış ve sonradan yabancı bir ses kanalına aktarılmıştır. Ayrıca sentetik pop türünde bestelenen ve Harika Kadının "sıradan" insanlar ve özellikle de "sıradan" erkekler karşısındaki üstünlüklerini ortaya koyan bir disko şarkı da yapıya katılmıştır. Bu şarkı enerjisini "harika" kadının "sıradan" erkek karşısında üretebileceği harika nitelikte gizli arzular düşüncesinin ritmik tekrarından almaktadır. Burada görülmektedir ki, bizim özellikle güçlendirilmiş kadın kahramanımızın kendi başına oluşturabileceği ama ne yazık ki gerçekleştiremediği ahlaki harikalara ters birtakım noktalar söz konusudur. Şarkının sözleri şöyledir: "Sizin Harika Kadınınız sizinle konuşuyor / Sizin rahatınızı istediğimi söylüyorum / Size sahip olduğum bütün güçleri göstermek istiyorum / ve o-o-u-u-u / (Senin harikalar yaratanını salla) / Sana tatlı müzik yapıyor. Bu şarkı sözleri nefes arası verilmeden söyleniyordu ve bu sözler, daha önceki disko video değişim sekansları için bir anlamda baştan çıkarıcı yapıdaki bir tür dipnot niteliği taşıyordu. Sözü edilen dipnotta şu vurgulanıyordu: Değişim yoktur, sadece bir tür güce egemen olabilirsiniz ve bunun sizin edilgen durumunuzu değiştirmesi ile ilgisi yoktur.

Yukarıda dile getirilenler daha basit bir formüle indirgenirse, Birnbaum bir hareket sunar (güçsüzden –güçlüye, çaresizden– kurtarıcıya olan değişim) ve onun sonuçlarını (isteğin şiddetlendirilmiş nesnesi, statü, ses ve duyarlılıkta değişme olmaması) da önerir. Hareketin sonuçsuz olarak güçlendirildiği görüntüye dayanan standart televizyon ile karşılaştırıldığında, Birnbaum'un Harika Kadın'ı, video–kurgu hareketleri ve disko saçmalığı ile oluşan tekrarların sonucunda komik olmasına karşın çok daha makul ve oldukça gerçekçi olarak değerlendirilebilir. *The Eternal Frame* (Sonsuz Kare) (1975) adlı Ant Farm / T.R Uthco tarafından gerçekleştirilen ortak yapım filmde Kennedy suikastinin tekrarlanması hatırlatıcı bir etki yapmıştır. Zapruder'in yaptığı bu film, ilk başta acımasız bir belgesel gibi görünmekle beraber, sonunda kitle iletişim aracının mitolojik doğasını göstermektedir ki, bu da güçlendirilmiş artık bilgi (redundancy) işlevine sahiptir. Uyuşturmak, duyarsızlaştırmak, değersizleştirmek; video kurgusunda tekrarın kullanımı Klaus von Bruch'un *propellertape* (1979) adlı çalışmasında ya da daha önceleri (belki de en iyi kullanım biçimi ile) Paik'in *Guadalcanal Requim* (Guadalcanal Ağıdı) (1977) adlı çalışmasında olduğu gibi seyircilerin yansızlaştırılması, daha edilgen olması ve hatta kendi "liberasyon"unu algılamasını sağlamaktadır. Birnbaum'un sonraki programı olan *Kiss The Girls: Make Them Cry* (Kızları Öpün: Onları Ağlatın) (1979) televizyon gramerinin çok daha karmaşık bir sınamasıydı. Çalışma özellikle bir Hollywood ünlüsünün vücut hareketleri üzerine odaklanmıştır. Onun kadınsı gülüşü ve kıkırdayışı, hızlı bir zoom hareketine karşı ve onun tersine başını geriye atışı ve evdeki video izleyicisine baştan çıkarıcı özel iletişim ipuçları verişi, izleyiciyi bir sentetik–pop disko numarası içerisine çekmektedir. Bu çalışmada tekrarlanan vücut hareketleri ve sözsüz dil, şarkının ritmik doğasına uygun hareketlerdir ve müziğe başat bir rol vermektedir. Aynı zamanda bunlar, bizim hareketin nefis niteliği üzerine de odaklanmamızı sağlar. Bunu yaparken ise onu kendisinin özgün içeriğinden boşaltırız (günlük bir oyun gösterisindeki tektipleşmiş anlamsız bir merhaba gibi) ve ona şarkı sözlerinin içerisinden titizlikle ayıklanmış bir içerikle doldurma yolunu açarız. Bu ise, bazılarının ileri sürdüğü gibi, bulunmuş birtakım sanat kavramlarının bir uzantısı değildir. Burada sanatçının isteği, ortak bir eski sanat eserinde bulunmuş bir nesne ya da durum, kritik bir şekilde özgün olanın anlamını değiştirir. Bu durumda, anlaşılıyor ki, uygun malzeme bilinçli olarak özgün yapılandırılmadan arındırılırsa, anlamın yeniden keşfedilmesi söz konusu olabilecektir. Bu yeniden keşif, özgün olanın soylu bir eleştirel çerçeveden gelen kökeni konusunda yeni bir eleştirel çerçeveden türetilmiş yeni bir anlayış olarak karşımıza çıkmaktadır.

Şair ve eleştirmen David Antin'in önemli ve görece olarak eski denemesinde video ve yayın televizyonun ilişkisi ele alınmıştır (Video: The Distinctive Features of the Medium, Video: Aracın Ayırıcı Özellikleri 1975).[6] Burada televizyonun *"para metrik"*i (money metric), ya da televizyonun yayın saatlerini yöntem olarak ve dikkatsizce ticari yayınları genel programa yerleştirebilecek şekilde dilimlere ayırma olgusu tanımlanmıştır. Bunun önemli oluşunun asıl nedeni, televizyon zamanının hızına belli bir yapı sağlamasıdır. Bu yapı ise çoğunlukla, satış süreci bağlamında yakalanmış izleyiciyi

ayarlayabilmek için yayınlanmış olan materyalin dramatik değerine önem vermemektedir. Birnbaum "para metrik" tarafından yaratılan linguistik incelikler keşfetmiş, bunu yaparken de ayrıntı çekim, hızlı kesme ve diğer yöntemleri yeniden kullanmıştır. Bunların hepsi televizyonu, marjinal olarak dikkatli kitle izleyicisini huzura kavuşturma bağlamında, yenilik ve anlamın görüngüsel hipnotik yanılsamalarını sağlama yolları olarak ortaya çıkmaktadır. *P. M. Magazine* (1982)'ini yerleştirme ve tutundurma çalışması, onun bu güne kadar tamamladığı en iyi çalışması olarak kabul edilir. Bu konunun dayanağı ise yetmişlerin en belirgin ve yaygın yayın biçimi olan magazin programlarıdır. Bu programlar, çok temel olarak "yaşam biçimi" özetleridir ve basılı benzerleri gibi onlar da üst–orta–sınıfın serbest zaman hayatları ve etkinliklerinin durumu ile oraya yükselme ya da orada görünmenin ipuçları konusunda izleyiciye sürekli raporlar ulaştırırlar. Jameson'un dünya görüşüne göre, bu pastische'in üzerinde geliştiği bir hammadde, postmodernizmin eti ve patatesi, kendi yüksek teknoloji (hightech) kitsch'inin doruklarındaki Amerikadır.

Doors'un klasiği *L.A. Woman*'ı temel alan Birnbaum, elektronik biçimde değiştirilen ses kanalını kullanarak, hızlı devirli, görüntü-metin-müzik kurgusunun çok az senkronsuz biçimde aktığı üç bölümlük bir yapı kurmuştur. *P.M. Magazine*'in giriş kurgusu (ironik olarak, bizzat kendisi Paik'in yetmişli yılların başlarında öncülük ettiği kurgu türüne bilinçsiz bir hürmeti olarak ele alınabilinir) ile Wang büro otomasyon aygıtlarının eski reklamlarını (ancak mutlaka zamansız olacak), ses kanalı yardımıyla birleştirilmiş ve Doors liriğinin Almanca çevirisi ile (bu parça temel olarak Documenta 7 için görevlendirilmiştir) bir bütün ve tam hale getirilmiştir. Böylelikle de Birnbaum'un tek kanallı çalışmalarından çok daha ileride bir yapıya sahip bir çalışma ortaya çıkmıştır. Onun etkililiği, tanıdık öğelerle örülü bir roman çerçevesinde yeniden yapılandırıcı radikal bir yaklaşımla ortaya çıkmıştır. *Kojak / Wang*'ın (1980) tersine, Birnbaum'un pop–Pop video bantlarının birinde aynı ofis mucizesi (cennetlik bir ofis çalışanının kibar bir dokunuşundan sonra, bir ofis makinasının kontrol tablosundan ortaya bir gökkuşağı yayılır), bir dizi şiddet öğesi ve yetmişli yılların ünlü dedektif dizisinden (*Kojak*'tan) alınan görüntüler ve ayar tonu ile desteklenen bir renk dizgesi (colour bar set) ile kısa parçalar halinde kurgulanmıştır. Burada *P.M. Magazine*, Wang kadınını hiçbir görsel karşıtlık olmadan belli bir kapsam içerisine yerleştirmiştir. Bunların hepsi eğlenceli, modern, keyif verici ve tatil özendiricisidir. En azından öyle görünmektedirler. Doors'un kanalı *L.A. Woman*'ın kurgulanmış bir parçasına sahiptir, bu postmodern durumun yalnızlık ve yabancılaşmasına dikkat çeker. "Hiç bu kadar yalnız bir kadın görmedim . Öyle çok yalnız / Yalnız–yalnız–yalnız" sözleri üç ayrı hoparlör setinden meydana gelen bir ses düzeneğinden veriliyordu. Ancak yukarıda belirtildiği gibi ufak bir senkronsuzluk, görünen konserde çalan her üç kanaldaki tekliğin (yalnızlığın) altını çiziyordu. Bu çalışmanın her bir öğesi görünüş ve etkinin karşılaştırılmasını da destekliyordu. Ticari kaygılı gösterimlerinin, metal bir destek üzerinde duruyormuş gibi görünen karelerinden oluşan durağan görüntülerin gösterilen görüntüsü ve sesi, billboard ölçüsünde büyütülen monitörler üzerinde oluşturuluyordu. Bu gösterim şartı ser-

gileme ortamının (sanat galerisi) rahatsızlığının doğasını ortaya koyuyordu. Böylelikle de çalışmaya başka bir uyumsuzluk düzeyi ekliyordu. Sonunda, çalışmanın seyircisini harekete geçiren bu etken uyumsuzluktu ve bu da edilgen tepkiyi kural edinmiş seyirciyi seyircinin çok ileri boyutta melodramsal yönlendirilmesine gerek kalmadan harekete geçiriyordu.

Etki bağlamında Birnbaum'un yarattığı, kendi kuşağından pek çok sanatçı ile paylaştığı Amerikan televizyon kültürü anlayışının bir parçasına ve duyarlılığına dayanmaktadır. Bu da, gerçek ve sonucun karşılıklı özel kavramlar olmadığı yeni bir oyun–gösterisine (game show) model oluşturmuştur.

Notlar

1 Bertold Brecht, "Radio as a Means of Communication," *Screen,* Vol. 20, no 3/4 (Winter 1979/80). London: Society for Education in Film and Television, s.25.

2 Fredric Jameson, "Postmodernism and Consumer Society," *The Anti -Aesthetic: Essays on the Postmodern Culture,* ed. Hal Foster (Port Townsend, WA: Bay Press, 1983), s. 115.

3 Brecht, "Radio as a Means of Communication," s.27.

4 a.k.

5 Dara Birnbaum, *'60–'80 Attitudes/Concepts/Images,* (Amsterdam: Stedelijik Museum (katalog eki), 1982), s.35.

6 Çevrilen metnin alındığı kitapta yeniden basımı bulunmaktadır, ss.147-66.

Maureen Turim

VİDEO SANATI: BİR GELECEK KURAMI*

(Çeviren: Aslı Tunç)

"Video Sanatı" (Video Art), sürüp giden bir tartışmayı ilk başlatan kavramdır. Pek çok farklı sektörden gelerek, videonun sanat biçimleri tahtına oturuşundan kendini kılı kırk yararak soyutluyanlar olmuştur. Film sanatçıları ve kuramcıları ise, videodaki görüntü kalitesi konusunda ümitsizdirler. Video gösteriminin perdede gösterilen filmden çok daha ekonomik olmasından dolayı, film üretiminin sona ermesi olasılığından endişe duyarlar. Bu korku, onları genellikle video görüntü özelliklerini değerlendirmekten alıkoyar. Videonun niteliklerini ve uzamsal-zamansal görüntülerin, filmin sağladığı farklı etkiler için nasıl kullanılabileceğini göz önüne alamazlar.

Fotoğrafçılıkta ya da grafik sanatta koşut betimleme hakkında ilgiyle yazılar yazan sanat tarihçileri, televizyonun geçerliliğini ödüllendirmemekte hala direnmektedirler; sanatsal ifade uygunluğunu dikkate alarak medyayı sınırlayan bu eğilim, daha önce pek çok kere örneği görülen gerici bir tutumdur. Bu tür ayrımların ve önyargıların yıkılması için sadece zamana gereksinim vardır. Diğer sanat kuramcıları, kapalı devre sistemde imgenin anlık gösterimine ayna tutmak için videoya olan ilgiyi sanatçının rol yapma gücüne yoğunlaştıran ve başka kitle iletişim araçlarındaki sanatçılar tarafından daha önce yapılan bir grup video çalışmasını incelemişlerdir. Aynı kuramcılar, videoyu psiko analitik (ruh çözümsel– ç.) kurama uyguladıklarında, diğer iletileri taşımadaki yetersizliğinden ya da başka kavramları sergilediğinden doğal yapıda narsistik bir sanat biçimi olan videoyu reddederler.

Tecimsel televizyon eleştirilerini, izleyicinin yönlendirilmesi üzerine odaklayan bazı Marksistler, video sanatı'nı sadece bu açıdan değerlendirirler. Video sanatı, ideolojik yapıda pek çok sabun köpüğü dizilerin ve bilgi yarışmalarının biçimsel tekniğine yer verip, yabancılaştırılmış bir çekiciliğe yardımcı olur. Bu durum, çoğu düzeysiz televizyon reklamında, video sanatçıları tarafından geliştirilen elektronik görüntüleme tekniklerinin kullanımıyla ivme kazanır. Bu ideolojik kaygı oldukça gerçektir ve kendimize, video sanatı'nın tecimsel yayın yapan televizyonun dolaysız eleştirici olma yolundaki girişimlere sahip videonun değişik türde eleştiriyi ve başarılı bir ironiyi etkileyici düzeyde oluşturmada ciddi sorunları vardır.

---

* Maureen Turim, "Video Art: Theory For a Future", yer aldığı eser; E. Ann Kaplan, *Regarding Television Critical Approaches -An Anthology-*, University Publication of America Inc., The American Film Institute, California, 1983, ss. 130-137. Türkçe olarak ilk yayım, *25. Kare Sinema Dergisi*, S. 5, Mayıs–Temmuz 1993, ss. 38–41.

Televizyonun yeniden kurgulanmış parçaları ya da hafif taşlamaları, tecimsel televizyonun kaygıları ve biçimleriyle çok yakından ilintilidir. Yayın imgelem akışına ivme kazandırsalar, onu kesintiye uğratsalar ya da onun biçimlerini alaya alsalar da, sonuç olarak, televizyon üzerine ne çeşit eleştiriler getirildiği pek de net değildir. Görüntüdeki biçimsel herhangi bir yenilik, rock yıldızları için satış arttırma unsuru yaratabilir, "bilimsel" ya da "en son teknolojik" olarak ürünleri pazarlayabilir. Video sanatı olarak televizyonun abartmaları, ivmesi ve teknik sömürüsü genellikle taklitten daha az eleştiriye hedef olan, ifadesel bir tavrı oluşturur.

Bu şekilde video, nasıl olur da kendi tanımını geliştirip, kuramsal bir tutum oluşturabilir? Pek çok yönden, video, çağdaş yaratıcı ve kültürel ifade adına bilim ve teknoloji sarmalını araştırarak bu yolda kararlı adımlar atanları simgelemektedir. Tıpkı gölge oyununun ve sihirli lambanın, sinemanın tarih öncesi yapıldığı gibi, fotoğraf ve sinemanın tüm tarihi, elektronik müzik ve bilgisayar dili ve videonun tarih öncesi olarak tanımlanabilir. Video böylece öncü (avant-garde) film ve müzik üzerine yapısal denemelerin mantıklı bir çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Belki de, 1920'ler Almanya'sındaki sanat akımı Bauhaus Okulunun üyesi olan Làszlò Moholy Nagy, video gibi bir aracın gelişimini en iyi gören sanatçı kuramcı olmuştur. Nagy'nin resim, yontu, mimari ve film kuramlarının belkemiğini oluşturan ışık gösteri araçları aslında video aletleri ile yapılması mümkün olabilen renkli ışık gösteri modellerinin ilkel örnekleriydi. Yaptığı alet, kendi etrafında dönerken aynı zamanda yer değiştiren, yansımış ve yansıtılmış modelleri hedefleyerek ışığın yönünün saptıran bir metalden ibaretti. Fakat daha 1936 yılında, sadece filmi değil aynı anda soyut aydınlatma kompozisyonunun sunumu için televizyonu da araç olarak görmüştü. Fra Kalivoda'da yazdığı mektubun bir bölümünde "iç mekan ışık gösterisi"ne ilişkin yaklaşımlarını şöyle sıralamıştı:

a) Film, keşfedilmemiş projeksiyon olanaklarıyla, rengiyle, plastik öğeleriyle ve eşzamanlı gösterimiyle, ya tek bir ekranda yoğunlaşan çok sayıdaki yansıtıcı yoluyla ya da odanın tüm duvarlarını kaplayan aynı andaki görüntü dizileriyle oluşur.

b) Làszlò'nun renk aletinde olduğu gibi renk projektörleriyle üretilmiş şekillerin birbiri ardısıra yansıtılmış ışıkla yapılan gösterimleri. Bu tip gösterimler, tecrit edilmiş açık bir ortamda ya da televizyon aracılığıyla çoğaltılmış bir ortamda olabilir.

c) Tuşları, bir dizi derecelendirilmiş ışık ünitesine bağlı ve belirli maddelerden yapılmış nesneleri ve yansıtıcıları aydınlatan renkli piyano.

d) Işık freski, yapılara, binaların bazı bölümlerine ya da tek bir duvar gibi dev boyuttaki mimari ünitelere, belirli bir plan çerçevesinde ve yapay ışık odaklanması yoluyla hayat verecektir. (Her olasılığa karşı,-tıpkı bugünün kablosuz düzeneklerinde olduğu gibi, bu ışık fresklerini alması için geleceğin evlerinde özel bir bölüm ayrılacaktır).[1]

Pek çok yönden video, Moholy-Nagy'nin gelecek için kurduğu kavramsal düşü gerçekleştirmektedir. Görüntüyü "sıralayıp işleme koyan" ve yeni bir çeşit "yazılım" için hassas elektronik imleyici görevi gören bir alet yaratmak amacıyla teknolojik gelişmeler, analog bilgisayarlarla, televizyon gösterimini birleştirmişti.

Bu tipte bir sıralama sistemi, sanatçıya görüntünün öğelerini tekrar düzenlemesi, ikonik simgelemenin kodlarını ve zamansal-uzamsal sırayı değiştirmesi için olanak tanır. Aynı zamanda, simgesel imgeleri değiştirmek ya da onları simgesel olmayan görsel yapılarla değiştirmek de olanaklıdır. Böylece 19.yy sonları ve 20.yy sanatlarının araştırmalarını ve bütün makalelerini gözden geçirmek de kolaylaşır. Video sıralama ve işleme koyma sistemleri, kübizm, fovizm, orfizm, ardışık imge ve fotokolaj akımlarının görsel biçimini sunar. Artık sanatçıların yeteneklerini ve düş güçlerini zorlayarak oluşturdukları bütün imgelerin tekrar tanımını adeta büyü yoluyla çağırabilecek sihirli (aslında sihirli değil mantıksal, bilimsel ve matematiksel) bir kutuya sahibiz.

Moholy-Nagy bu gerçeği de önceden görmüştü. Kuramı, düzenli dizilimin yeni optik ilkelerini araştırırken, özerk optik kavramının birleşimi için temel oluşturan ve simgesel sınırlamalardan kurtulmuş çağdaş sanat akımları olan "izm"leri ele alır.[2] Moholy-Nagy, yeni mekanizmaların, yeni "araç"ların, sanat ve görüntünün tekrar tanımında büyük rol oynayacağını öne sürer.

> "...Bugün bile geleceğin optik yaratımının sadece günümüz optik ifade biçimlerinin bir çevirisinden ibaret olacağı kehanetinde bulunmak sağlam bir ifadedir çünkü yeni araçlar ve şimdiye kadar ihmal edilmiş ışık öğesi, doğadan gelen özellikleriyle benzer sonuçlar vermektedir."[3]

Bu makalelerin başında tartışılan, video sanatına gösterilen olumsuz tepkilere baktığımızda, Moholy-Nagy'nin kehanetinde ters giden şey neydi diye sormamız gerekir. Bu kuramsal planı, "dinamik-yapıcı enerji sistemi" ne dönüştürmek için ne gereklidir?

Moholy-Nagy'nin dikkate almadığı nokta, "aracın" otomatik yönüydü. Bir zamanlar kurulmuş, elektronik "yamalar"la örülmüş ve programlanmış, video sıralama sistemleri, imgeleri mekanik olarak oluşturmaktadır. Örneğin, dijital bir bilgisayar programını ele alın: Önce bir görüntü ya da görüntüler dizisi, programa yüklenmiştir, sistem bir dizi varyasyonu sonsuza kadar işleme koyacaktır. Bu arada oldukça ayrıntılı bir durumda sürekli değişen bir optik kavram ortaya çıkabilir. Fakat bu sıralama, kelimenin tam anlamıyla "dinamik" olmak zorunda değildir. Önceden kestirilebilen, tekrarlamalı bir değişim için, etraflı bir varyasyon repertuvarının olmasıda bir başka tıkanıklığa yol açar. Video sanatı, sanatçının mekanik aletlerle etkileşimini talep eder. Sanatçı, sadece makineyi çalıştırmak yerine, aleti kullanmalıdır. Aksi takdirde, görüntü üretiminin işlevi kapsamlı olması gerekirken dekoratif, çarpıcı olması gerekirken ise sadece kışkırtıcı olarak kalabilir. Gördüğüm kadarıyla, sanat üretiminde video araçlarını kullanırken karşılaşılması ve aşılması gereken üç temel engel vardır:

1 Sanatçı, araçları sadece "özel efektler" üretmek için kullanmaktan kaçınmalıdır. Endüstri, pek çok dönüştürücü video teknolojisine, tecimsel televizyon onları bu şekilde kullanmak istediği için "özel efekt jeneratörü" adlı takmaktadır. Bu video araçları, "özel efekt" yüzünden renkleri bozulmuş görüntüler ve özel "kurgu efekt" sağlamak için hızlı görüntü dizilimleri üretmekte aynı zamanda sinema filmi kurgusundan daha ucuza çıkması için de, düşsel izlenimi veren silmeler, karartmalar, pırıltılar, görüntü döndürmeler vb. kullanmaktadır. Sanatçı, görün tülere eklenen çarpıcı ışık yerine doğallığı kullanan yöntemleri seçmelidir; kural, maddeyle bütünleşen ve imgenin anlamına uygun, özel olmayan ama özüne uyan teknikleri kullanmaktadır.

2 Sanatçı, basit bir biçimde "teknolojinin kapasitesini araştırma"nın çekiciliğine kapılmamalıdır çünkü sonuç, sadece olası görüntü tekniklerinin bir kataloğunu üretmektir. Tekniğin ustalığı ve sunumu bakımından el yapımı video üretiminin tıpkı atalarının iğne işlerinde olduğu gibi büyük bir değeri vardır. Belki bir gün bu el yapımı video örnekleri, halk sanatı olarak saygı görecektir fakat sorun, günümüzde bütün video sistemlerinin dekoratif biçimleri ve "deneylerin neler yapabileceğine" ilişkin üretebilme kapasitesi olduğu yolunda yanlış yorumların yatmasındadır.

3 Sanatçı, eski sanatçıların elektronik olmayan yetenekleriyle çoktan üstesinden gelmiş tanımlamalarının video versiyonlarını aşmalı ve ötesine geçmelidir. Bir düzenleyiciye (eş zamanlı iletilen görüntüleri, bindirme modellerine ve dizimsel sıraya çeviren ve bunları düzenleyen bir video aleti) bağlanan çoklu kameraların nasıl olup da kübizmi "taklit" edebildiği doğrusu merak konusudur. Fakat eklenen geçicilik unsuru, kübizmin tekrar yaratımını doğrulamak için yeterli değildir, özelliklede simgesel görüntüler sözkonusu olduğunda kullanılan kübist video imgelemleri, sadece yaşamlar, portreler ve manzaralar olursa.. Ressamlar bunları zaten yapmıştır. Aynı şey fütürizm, izlenimcilik vb. akımlar için de geçerlidir. Buradaki risk, video sanatının hiçbir yeni düşgücünü kullanmadan, kendini kitsh aktarma boyutuyla sınırlandıracağıdır.

Eğer video çalışmalarının çoğu bu engellerin birine ya da daha fazlasına takılıp tökezlenmişse, yepyeni bir sanat biçiminin ilk denemelerini, ilk taslaklarını gördüğümüzü anımsamalıyız. Video ekonomisi, sanatçının gelişmiş gösterim donanımına ulaşmasını sınırlamıştır. Sanatçılar, günlük yaşam bazında taslak ve alıştırma yapmadıkları gibi, daha önceki deneylerini özel defterlerde toplayacak maddi gücede sahip değillerdir. Araştırmalarına devam edebilmeleri için gerekli olan onaylama ve itibar elde etmek, bu çalışmaları göstermelerine bağlıdır. Ve sanatçılar tamamlanmış çalışmal-arı kadar teknik buluşlarını da paylaşarak birbirlerine destek olurlar.

Bununla beraber video kuramı ve eleştirisinin amacı, engelleri saptayarak, videonun yeteneklerinin daha anlamlı kullanımını sağlamaktır. Video, önemli görüntü kalitesi ve dönüştürücü niteliği ile birlikte sanatsal araştırmanın üç alanı: görsel algı, imgelem ve

tutarsızlık sunumundaki yoğunluk için ideal bir biçimdir. Bu alanların her biri, sanatçının, algılamanın psiko fizyolojisi, psiko analiz ve semiotik gibi temel çağdaş kuramlarla ilişki kurmasını sağlamaktadır. Ve yine bu alanların her biri, az ya da çok ideoloji kuramlarına dayanmaktadır.

Videonun en soyut kullanımı, onun imgenin algısal özelliklerini araştırmasında yatmaktadır. Video ve psiko algısal çalışmalar arasındaki ilişkiye birincil yaklaşım, terminolojide (ekran tarama, devre, işleme koyma, bilgi birimleri, seçici kayıt) bir sıçrama ile kendini gösterir. Bu terimler bilimsel algı çalışmalarından daha çok, video yapımcılığındaki değişik kavramlara işaret etmekle birlikte, video sistemlerinin görsel bilgilenmeyi nasıl geliştirdiği ve insan algı sisteminde bu bilgiyi nasıl işleme koyduğu arasında merak uyandırıcı ve şaşırtıcı bir benzerlik vardır.

İnsan algısında gözlerimiz, çarpıcı kontrastlar, kıyaslamalar, varlar ve yoklarla kodlanmış bilgileri elde etmek için uzayı (ya da imgeleri) tarayıp durur; böylece bu bilgi, sezilen imge olarak, kodları açımlanmak üzere beyin merkezlerine gönderilebilir. Bir video kamera, elektronik olarak yansıtır. Görüntünün bu kodlanışı, asıl kodu "bozan" çeşitli işlemlere boyun eğebilir. Gözden geçirilmiş görüntü gösterildiğinde, bu kendi kontrastlarının, varlarının yoklarının ve ikili sinyallerinin çoktan bilgiyi kodladığı bir görüntü olarak kaydedilir. Basit bir işlem olarak gri düzeylerin "karlanmasını" ele alırsak bu, doygun "normal" bir görüntünün derecelenmiş tonları yerine görüntünün sadece grinin dört gölgesine indirgenmesidir. Sonuç, tahta resim baskısına, Alman Dışavurumculuğuna, "kara film" imgesine ya da fotoğrafa benzemeyen, çok kontrast bir görüntüdür.

Videoyu özel kılan şey, farklı görüntü kayıtları arasındaki hareket yeteneği ve bu değişimi, kodlamada da gerçekleşmesidir. Görüntüyü parçalayarak ya da onları bindirme yoluna giderek, bir dizi hareketli grafik değer ve simgeleme kodlarıyla dönüşüme uğramış ve "işlemden geçmiş" bir görüntü olabilir. Sonuç, insan algısına meydan okuyan ve onu eğiten görüntüler bütünüdür. Bilim adamlarının "ikili dikkat" diye adlandırdıkları yani algısal araştırma ile iki görsel bilgi grubunun kayıtının eşzamanlı olması durumunu arzulamaktadırlar. Araştırmacılar, derinlik imlerini, göreceli boyutları, hareketli ve hızı ayırt etmek için yeni algısal sorunlar yaratmaktadır. Normal insan algısına benzer bir görsel alan yaratmaktadır. Normal insan algısına benzer bir görsel alan yaratmak yerine video görüntüleri, olağan üstü durumları sezinleyebilmemiz için kapasitemize meydan okumaktadır.

Videoda bizim bir tek "görüntü" olarak algıladığımız, çeşitli oranlarda (tüm çerçeve alanlarında değişmeyen bir orana sahip olan ve saniyenin 1/24'ü gibi sınırlı bir oranla oynayan sinema filminin tam tersidir) geçici değişikliklerle oluşabilir. Bu, sadece algı oranının değil, videodaki görsel değişim yoğunluğunun ve kalitesinin de filmden farklı olduğu anlamına gelir. Geçicilik, yukarıda tartışılan uzamsal ve ikonik simgelemenin özellikleriyle olan ilişkide algılanmaktadır. Bundan dolayı, video, diğer görüntü kodlarını dönüştürme yollarına özgün bir geçicilik ekleyebilmektedir.

Videonun algısal kurama olan ilgisindeki bir diğer özellik de görsel diyagram, ma-

tematiğin çeşitli özellikleri, enerji dalga biçimleri ve bilgisayar dili olarak kolaylıkla sistemli bir hale getirilmesidir. Bütün bunlar soyut formüller olarak kalacakken video, onları bir simgeleme olarak algılamamızı sağlar. Onlarla geometri, matematik, sibernetik ve fizik arasında korelasyonlar kurar. Bilimde bunun uygulama olarak karşılığı sanatçı için, bizlerin bilişsel olarak asla anlayamadığımız şeylerin görsel bir çizelge yoluyla halka açıklanması anlamına gelmektedir. Sayısal (digital) imgelem, kendi sembolik gerçekliğini, bilgi simgeleme aracılığıyla gösterdiğinde bir panayır eğlencesi olmaktan kurtulmaktadır.

Bir sanatçı, bu görsel olarak bilinmeyen algıyı ve daha önce tartıştığım kolaycı bir teknolojik maceracılık yönünde yitip gitmeksizin video gösteriminin diğer algısal meydan okumalarını ciddi biçimde araştırabilir. Fakat bunu yapmak için algı kurmanın meselelerine duyarlı olunmalıdır. Sanatçı aynı zamanda algının ideolojik sorunlarına ve bilimsel işlemin simgelenmesine de kafa yormalıdır. Bizler, bir bilgisayar gerçekliğinin ütopik bir fantazi çözüm yaşadık. Teknolojinin özelliklerini kullanma sanatı yoluyla daha fazla bu mistifikasyon tarzına gereksinim duymuyoruz. Fakat videoyu, insan algısı (karmaşık, gelişmeci tarihsel bir süreç olarak) ve teknolojik gelişim arasında bir halka olarak görmek, ciddi araştırmalar yapan sanatçılar için çok yaratıcı bir alandır.

Videonun bilinçaltı ile olan ilişkisi de zengin bir araştırma alanıdır. Herhangi bir imge gibi, video, cazibe ve tutku mekanizmalarının araştırılmasında ve onların üzerinde yorumlar yapılmasında kullanılabilir. Videonun psiko analitik boyutlarını böyle kendine özgü kılan şey, video imgesinin "işaret benzeri" olarak görünebilmesinde yatmaktadır. "Katı" bir simgelemin unsurları, "gerçek manzara"nın düş benzeri, yer değiştiren, dönüştürülebilen, enerji dolu çeşitlemelerine aktarılabilir. Dışsallık ve içsellik, varlık ve yokluk, somut hacim ve şematize genelleme arasındaki seçenekler, insan ruhunun gücüne, onun ilişkilerine ve anımsanmalarına yüklenebilir. Algısal bilinç eşiği ile ilgili oyun, aynı zamanda psikolojik imalar için bile araştırılabilir. Tekrarlar ve çeşitlemeler bizi "bunu daha önce görmüşmüydüm yoksa onu sadece hayal mi ediyorum" sorusunu sormaya itebilir. İzleyici, kendini algıyı hafızadan, gerçeği düşsellikten, biçimleri onların soyutlamalara ve diğer biçimlere dönüşüş hallerinden ayırmak için çabalayan bir belirsizlikler konumuda bulur.

Videonun "düşsel" yönünü araştıran sanatçı, imgelem ile harmanlanmış, yumuşamış, erimiş teknoloji ürünü imgelerin, sert ve acımasız mekaniklikteki yönleriyle yüzsüzleşecektir. Kodlanarak ve diğer ölçülebilen niteliklere nakledilerek böylesine ölçümsel özelliklere dayandırılan bir sistemin, insan bilinçaltı gibi, aktarılan herşeyin çarpık biçimde dönüşüme uğradığı bir alan olarak araştırmaya çok uygundur. Düş görme ve bilinçaltı, kesin dönüşüm süreçlerine sahiptir fakat etkilerinin sonucu daima umulmadıktır, bu nedenle de işlevleri bir sır olarak kalır. Sanatçı videonun düzenleyici dönüşüm süreçlerini araya koyarak benzer bir çarpıklığı harekete geçirebilir. Birleştirerek, zamanlayarak, seçerek ve düzenleyerek yani bu kontrollü sürece yaratıcı bir tavır getirerek, video sanatçısı bu aldatıcı ölçülülükten uzaklaşabilir.

Anlatımsal ve düzenli bir yol izlemeyen sunumlara video, filmde olduğu gibi, müziği, sesleri ve imgeleri birlikte dokuyarak bir metni ya da bir öyküyü görsel, sessel ve sözsel bir biçimde sunabilmektedir. Ne yazık ki anlatımsal ya da metinsel biçimlerde yapılan çalışmalarda, video kendi üslubunu göstermede başarısız oldu, öyle büyük bir oranda film tekniklerini ödünç aldılar ki, çoğu izleyici televizyondan yansıtılan bir filmle video bantından gelen özgün örnekleri birbirinden ayırd edemediler. "Film" çekerken video donanımı kullanmanın ekonomik mazeretleri olsa da bu, video sanatının çalışma biçimi olamazdı. Buna rağmen video, anlatıcı bir sanat olabilir, özel efektler olarak değil fakat anlatıcı ses ya da biçim bileşenleri gibi anlatımsal öğeleri kullanarak kendi teknik özellikleriyle bütünleşebilir. Aslında, video süreçleri, sinema filminin son 80 yılda sahip olduğu anlatım tekniklerinden derinden etkilenmiştir. Video, sinemanın uydusu olmak yerine anlatıcılığını bir ölçüde değiştirebilir.

Video, belgeselci bir kitle iletişim aracı olarak kullanıldıysa da, filmin kodlama süreçlerine yer vererek bir kez daha toplumsal ve tarihsel bir belge olarak hizmet vermiştir. Yoksulluk üzerine bir belgeselde renkli görüntüler kadar itici hiçbir şey düşünemiyorum, video teknikleri, pek çok belgesel konu için kötü beğeninin öğelerini oluşturabilmektedir. Film içeriğinden ayrı olarak anlaşılmanın ve çalışmanın anlamlandırma süreçlerinden kopuk, rahatsız edici bir öğe olarak algılanmasının büyük riskini göze alan video teknikleri de, belgesel gerçekliğin içinde yer almaktadır. Ne olursa olsun, videonun yapabileceği bir şey daha vardır, o da Jean–Luc Godard'ın anlatıcı filmden geliştirdiği bir filmsel metin örneğinden türemiştir. Godard'ın filmlerinde artan biçimde öykü geri çekilmekte ve imge, ses, müzik ve konu yepyeni bir metin biçimini ortaya çıkaracak şekilde örülmektedir. Ne gazetelerdeki bol fotoğraf kullanımı ne de görsel metin, anlamlandırıcı malzemeler bütünü kadar tekrar birleştirici kurallarla kurgulanmamıştır. Sanatçılar, video düzenlemesini yazılı dili kapsayan çeşitli anlamlandırıcı konularla donatılmış bir metnin planını çıkarmak ya da bir anlamda yazma eylemi olarak kavrayabilirler. Videonun, Godart'ın ve Yeni Dalga'nın bir gezgincisi olan Chris Marker'ın imgelem dünyasını yakalaması rastlantı değildir. Filmden daha fazla video, düz görüntüyle metni bağlayan, gururlu ve tantanalı ses fazlalıkları yerine daha içten sesleri, görüntüde de çıplak gerçeklik yerine kodlanmış, insan görüntüleri tercih eden bir araç olarak göze çarpmaktadır.

Kafalarımız sadece doğadan gelen bir tecimsellikle dolduğu sürece ve sadece kendimizi beğenmemize izin verdiğimiz sürece video, geleceğimizin sanatı olacaktır. Video, sanatçının bilim ve teknolojiyle yüzleştiği ve onlardan esinlendiği bir alan yaratabilir. Video, tekniklerinin seçenekli bir biçimde insan estetik duygularına direndiği ve boyun eğdiği, ayrıldığı ve uyum sağladığı bir sistemde insan algısının ve düş gücünün yaratıcı bir biçimde kendilerini ifade edebileceği bir ortam olabilir. Video ile nasıl oynayacağımızı, çalışacağımızı öğrenmeli ve video araçlarını, doğasından gelen özelliklerinin onu sınırladığı bir teknik olarak değil farklı sanat tasarılarını gerçekleştirmek için bir araç olarak görmeliyiz.

Notlar

1 Richard Kostelanetz (Ed.), Moholy-Nagy, (New York; Praeger, 1970), ss.34-41.

2 a.k., ss.34-36.

3 a.k., s.33.

Maureen Turim

VİDEONUN KÜLTÜREL MANTIĞI*

(Çeviren: Bahar Ceren Güncavdı)

Frederic Jameson'ın "Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı" (The Cultural Logic of Late Capitalism) adlı kitabının yansımaları açıkça, Videonun Kültürel Mantığı yazımın başlığında görülmektedir. Fakat bu ödünç almaktan daha çok, daha dolaysız ve bütünen alınmış bir ifadedir.[1] Onun deyimini kullanışım, kültürel biçimlerin ilişkisini ve kültürel biçimlerin "mantık"ı adlandırabileceğimiz işlevlerini sorgulamak içindir. Jameson'a göre siyasi politikalar ayrımlayıcı bir kültürel mantığa sahiptirler. Geç Kapitalizmdeki kültürel çalışmalar bu yüzden kesin yasalara, kesin idari ilkelere uymak zorundadırlar. Çalışmasının iç düzeni bunu gizlese de (kitabında ekonomi biliminden aldığı kategorileri; okuyucuyu, ilham kaynağının kültürel hedef olduğuna inandırdığı orta kısma kadar açıklamaz), buna rağmen Jameson kitabına *Geç Kapitalizmin* gerçekleri ve bunun mantığını tamamladığına inandığı kültürel hedeflerle başlar. Ernest Mandel'in kitabı Geç Kapitalizm başından sonuna kadar Jameson'ın bir referansı ve hareket noktasıydı.[2]

Jameson'ın kitabındaki modernizm ve postmodernizm arasındaki çatlak, Mandel'in kapitalin gelişiminde ortaya koyduğu aşamalarla koşullandırılabilir. Jameson'ın yazdığı gibi Mandel kapitalin temel gelişimlerini üç aşamaya ayırır. "Her aşama dialektik gelişimini bir öncekinin sırtına dayar. Bunlar piyasa kapitalizmi, tekelcilik aşaması ya da emperyalizm aşaması ve kendimizdir (post endüstriyel olarak yanlış adlandırılır, daha doğrusu, çokuluslu kapital olarak adlandırılmalıdır)." Jameson, "gerçekçiliğin aşamalarının kültürel sıralamasını, modernizm ve postmodernizm olarak ortaya koyar, bunun da Mandel'in üçlü düzeneğiyle kanıtlandığını savunur".[3]

Dönemimizin kültürünün, içinde yaşadığımız ekonomik ve sosyal değişimleri izlediğini varsaymak yerine, en postmodern kültürel biçim olan videoyu incelemek istedim. Bunu bir varsayım olarak ortaya koymak yerine, soru şeklinde geliştirmek isterim: *Günümüzde hangi kültürel mantık bir biçim, bir sanatsal çalışma, bir anlatım aracı, bir ürün ortaya koyar?*

Burada ortaya konulanlardan biri de yansıma kuramıdır. Bu son derece çekici bir varsayımdır. Buna göre, kültür olarak adlandırdığımız her şey bir mantık tarafından kuşatılmıştır; bu mantık daha geniş bir alana, çevresel, zamansal ve ekonomik koşullara

---

* Maureen Turim, "The Culture Logic of Video", yer aldığı eser; Doung Hall and Sally Jo Fifer (Ed.), *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art,* Aperture Foudation Inc., New York, 1990, ss. 331–392.

karşılık gelir. Mantık; kültürü şekillendiren, her ürünün üretiminde kullanılan araçları ya da ifadeleri tanımlayan aktif bir figür olarak sunulabilir. Ya da mantık, pasif bir konumda ortaya çıkabilir. Sanatçılar doğalarında varolan şiirsel bir yeteneği kullanarak kendilerini ve toplumu içlerinde hapseden bir ayna kullanırlar. Georg Lukács, sanatı seçilmiş bir sınıfı ya da politik perspektifi en iyi yansıtan ve burjuva değerlerini yükselten bir araç olarak görür.[4] Kariyerinin ilk zamanlarında Jameson, Lukács'cı yansıma kuramından yararlanmıştı. Şimdi ise Jameson'ın geliştirdiği yansıma kuramıyla "soyut" ya da "kaçışçı" sanat bile, göstergeler biçiminde algılanabilir. Fakat kültürle ilgili çalışmalarında postmodernistler hakkındaki düşüncelerinin oldukça olumsuz olduğunu görebilirsiniz.

Başka bir tür kuramcı için, biçimlerin (formalist) liderini izlemek; bir sanat çalışmasının pasif ya da aktif yansımalarını yadsımak ve yansıma kuramının bütün görüşlerini kolayca eleştirel, yanlış görüşler olarak adlandırmak, çok çekici olabilir. Bütün bu durumlar çok çekici olabilir ve hepsi kesindir. Ayrıca karşı durmaya çalıştığım karışıklığı önlemektir. Buna rağmen şimdi, yansıma kuramının tam oturmamış hem pasif hem de aktif kuramlarını düşünelim. Bunlar metaforik olarak kültürel nesne ve çalışmaların nasıl belirdiğini ve işlediğini tanımlar, fakat diğer seçenekler her zaman vardır. Bu örnekler ve durumlar kültürün nerden geldiğini ve nasıl işlediğini anlama istediğimizi hayal kırıklığına uğratır. Bir taraftan da yansıma kuramının kültürel biçimlerle ve sosyo ekonomik değişimlerle bağlantılı olduğunu kabul etmek isteriz. Fakat metinsel yorumların verileri ve bu konuyla ilgili okuyucuların varsayımlarıyla ancak, heterojen ve çok yönlü bir kararın tasarımını ortaya koyabiliriz; yansıma kuramının oturmuş kuramlarını oluşturamayız. Kültürle ilgili çalışmaların metodolojileri, örneğin psiko analitik kuram gibi, metinsel çalışma ve ayrıntılara verilen değerin yıkıma uğratılmasına neden oldu. Jameson tarafından geliştirilen sınıflandırılmış genellemeler, Lukásc'ın düşüncelerinden kaynaklandığı açık olan yeni bütüncül bir kuramın ortaya çıkmasına yol açtı. Bu, yansıma kuramının ayrıcalıklı gerçekci geleneklerinin ve içeriğinin özünden uzakta gelişen, hatta daha büyük bir yatırımı içeren, tüm kültürel üretimin ekonomik sistemi etkilediğini savunan önsel bir varsayımdı.

Postmodernizm terminolojisi bazı zamanlar yöntemin konularının yön değiştirmesine izin vermiştir. Postmodernizm kültürün bütün konularını içsel bir aykırılıkla homojenize etme eğilimindedir; ancak yerleşmiş bir sosyal düzen ortaya koyar. Teknoloji bütüncül bir yapı şekline gelmektedir. Öyle ki; bilgisayarlar, lazerler, etkileşimli diskler, metaller, bilgi alışverişini sağlayan bilgisayar programlarıyla inşa edilmiş bir Babil Kulesi tanımı, teknolojinin gelişimleri hakkında bize bir fikir vermektedir. Bu kule, meraklı bir hayranlık ve aydınlar tarafından anıtlaştırılmıştır. Bu *merak*, büyük kentlerimizde yaşayan, uğruna kurbanlar verilen Tanrı Molok olarak adlandırabileceğimiz, yüzlerce dokunacı olan canavarı yani verici ve alıcılarla donatılmış *yayın ağını* incelemek yerine, kültür kuramının gözden geçirmeyi yeğliyor. Çoğu postmodern eleştiriler 1930 ve 1950'ler arasında yapılmış komik çizgi romanları ve bilim kurgu türü yazıları inceler.

Çünkü bunlar daha o zamandan, böylesi gelecekten haber veren fantezileri ortaya çıkarıyorlardı. Böylece söylemler üzerinde oluşturulan genelleme, belki de çizerlerin ve yazarların oluşturduğu özel dünya o zamanlar kınanmıştı. Teknolojiler her zaman karar noktaları olarak görülmüşler ve işlevlerine ontolojik yönden bakılmıştır. Televizyon da, paranoyak hastaların kendisine verdiği o kötü güçle, bu grup içerisinde yer alır. Televizyon video sanatındaki gibi bilgisayarlarla karşılaştığında, görevi geç kapitalizmin yansımalarını veren postmodern bir mekanizma olmak zorunda kalacaktır.

Bizim video sanatına bakışımız, bu tür fantezileri desteklememektedir. Postmodernizm eleştirel kategoride hala şüpheli bir konumda olmasına rağmen, terminolojisinin geniş olması yüzünden ondan kaçmak çok zor olmaktadır.

Jean-François Lyotard, *La Condition Postmoderne* (Postmodern Durum) adlı kitabında bu terimleri ödünç alma yoluna gitmiştir. Kitap yirminci yüzyılın periyodikleştirme çok, postmodern açıdan sosyoloji ve sanat eleştirileri konularında yoğunlaşmıştır. Çalışma, endüstriyel ve bilimsel devrimlerle ilişkili güç yollarını, meşrulaştırım yollarını, daha eski mitlerle yer değiştiren yeni savunuları incelemektedir.[5] Bu karşıyapılandırma kitabı, Michel Foucault ve Jacques Derrida'nın düşüncelerini kullanarak en vurucu meydan okumasını yapmaktadır. Kitap, Foucault'un söylemlerin tarihsel işleviyle ilgili düşüncelerinden ve Derrida'nın yatırımların şansa bağlı olduğunu ortaya çıkardığı çalışmalarından söz eder. Kitap aynı alanda çalışmalar yapan Jürgen Habermas'ın meşrulaştırım kuramlarını da inceler. Habermas'a göre söylemler ve kültürel anlatımlar, ideolojileri geçerli kılmak ya da yıkmak görevini üstlenirler. Lyotard, Frankfurt Okulu'nun aydınlanma, hümanizma ve bütüncül felsefeyle ilgili kültürel varsayımlarını çürütmeye çalışmaktadır.[6] Lyotard, *meşrulaştırım* terimini Habermas'tan daha global anlamda kullanır. Onun için bu terim, ahlak ve politikanın bilimsel söyleminin gerçeklik dayanağıdır.

Lyotard, Postmodern terimini sonuçta değiştirerek şimdi ve gelecekte *gayri meşrulaştırma* sürecini konumlandırmak için kullanır. Bu Baudrillard'ın ve hatta Jameson'ın postmodernizm anlayışından uzaktır.[7] Lyotard, diğer postmodernizm ve sanat hakkında yazı yazanların dışında, stratejik olarak öncülerin ve asillerin analizlerini güncelleştirir. Lyotard'ın görüşleri, Jameson'ın öncü hareketlerin yüksek modernizm ve tekelci kapitalle bittiği iddiasına ters düşmektedir. Daha iyimser bir bakışla ve kitle kültürüyle daha bağlantısız olarak, Lyotard kitle kültürünün, kültürel oyunlarının kurallarında ve onun video arkadlarında yatmadığını söyler. Lyotard'ın sanat için kullandığı immateryal *sanat* terimi, bilgisayarlaşmış toplumların mantığını ve felsefesini sorgulamaya çağırmaktadır.[8]

Bu durum benim kendi isteklerimle büyük benzer eğilimler gösteriyor. Şimdi, daha öncesinden çok sanata, öncülere, değişime, özgün eserlere gereksinmemiz var. Sanat ilişkileriyle ilgili yayınlar hiç bu kadar yaygın olmamıştı. Şimdilerde, Bertolt Brecht'in *Kuble Wampe* (1932)'sine getirilen yeni bakış, alternatif biçimlerin gücünü beyinlerde uyandırdı. Brecht'in analizlerinden anlaşılacağı gibi ticari yaşamı sürdürme isteği, sanatın tarihsel geçerliliğinin yitirilmesine neden olabilir. Postmodern dünyanın ge-

tirdiği tehlike, bir bakış açısı olarak, yazık ki karşı–naiflik ya da karşı–elitizm adları altında ortaya çıkıyor.[9] Bununla beraber, Jameson öncü'lerin düşüşünden bahsetse de, bu bir itiraftır. 1980'lerin sanatına baktığımızda, süregelen etkinliğin dışında; amacı ve doğrultuyu belirleyen, taze ve anlamlı bildirilerin olmadığını görüyoruz. Bu gerçekte, sanat dünyasında postmodernist kuramın özümsenmesinden doğmuş olabilir. Bütün sanat kuramları aslında sanat yapıtlarının birer tekrar ve benzerlikten ibaret olduğunu söyler. Mantıksal olarak bir durum ya da gelişim ilk kez oluyormuşcasına gösterilemez. Sanat biçimlerinin yaşamsal oluşumları eninde sonunda bir yapıntı (fiction) bile olsa, modernizmin yaratıcı enerjisinin buluşmasına yardım eden, kolaylaştıran bir yapıntıdır. Bazı sanatsal postmodern kuramın etkileriyle esinlenmiş olsalar da, büyük çoğunluğu erken öncü ürünleriyle büyük benzerlikler gösteren, kavramsal sanat ürünü kolaj ve kurgu çalışmaları yapmışlardır. Postmodern sanat olarak anılan ürünler, kopya edilen bir üslubun kopyasıdır (pastiche of pastiche). Biçim ve tözdeki bolluk, sanatçıları kuramsal bir aracılık ortaya koymaktan çok, kuramın temalarını ortaya koymaya itmiştir. Eğer, sanat hareketlerinin kolaylaştırıcı yapıntılarını, yenidensunum tarihine karşı yapılandırıcı bir bakış açısı getiren anlayışla yer değiştirirsek; yirminci yüzyıl kültür tarihinden, modernizm ve postmodernizmin içeriklerinden öğrendiğimizden daha çok şey öğrenebiliriz. Belki de *postmodernist* terimini, kinizmi (cynicism)ve yüzeyselliği içine almayan başka bir terimle değiştirmeliyiz.

Eğer sanat yapıtlarıyla, bir arkeolog gibi sadece şekilleriyle ilgili değil, bütün yapısal görünümleri, onları üreten toplum, toplum içindeki konumlarıyla incelersek ve eğer yöntemimizin sadece durumumuzla ilgili çoktan kabul edilmiş, ana temaları doğrulayıcı özelliği olmadığını görürsek; günümüz sanat yapıtlarından, örneğin video gibi, sayısız görünümler öğrenebiliriz. Video son bulunan sanat biçimlerinden biri olarak, tamamen postmodernist gelişmiştir. Bunda ciddi olarak ne anlatılmak istendiğine bakalım. Video evriminde tektir; kitle kültürünün en gelişmiş, en ticari, hükümet kontrollü aygıtı televizyondur. Video ondan sonra gelir. Televizyonun teknik donanımını alarak, görevini ticari kitle iletişimcisi olarak belirlemiştir.

David Antin, videonun doğuşunu ve doğuşundan getirdiği şeytansı özelliklerini tartışan ilk kişilerden biridir.[10] Tarif ettiği çocuk, ne yazık ki, bir değişim ya da genç embriyonik bir biçim olarak algılanmıştır. Portapak Video (taşınabilir, küçük boyutta ilkel bir video çeşidi– ç.)1975'te tasarladığı bir şeydi. Bu düşük ayrışımlı ve iz bırakmadan kurguya olanak vermeyen bir görüntüydü. Antin'e göre sanatçılar tarafından yayılan video, daha hoşa gider bir şekilde, eski teknikleri kullanıyordu. Glitches (elektrik gücünde ani yükselmeye neden olan yanlış elektronik sinyaller– ç.) engelleyici olarak görülmemiştir. Hatta, Antin'in belirttiği gibi bunlar; insanlığın üretiminin ve düşük bütçeli yapımların karşı çıkış yazıtları olarak, sanatsal video bağlamında ilkler olarak, korunmalıdır.

Şüphesiz "dakik ve pürüzsüz kurgu" video sanatçıları için önemli bir sorundur. İçsel kurgu, kolaj ve görüntü içinde video karelerinin tekrar tekrar kopya edilmesi, şimdi

sanatının gösterişi durumuna gelmiştir. Video, sinema filminden daha kolay işlenmektedir ve daha yapısalcıdır. Teknoloji donanımı, zamanlama aygıtlarının gücü daha gelişmiştir. Videoyu, kurgudan önceki görüntü oluşumu ve bilgisayar kontrolü olarak ilk aşama; video görüntüsünün özelliğini belirleyen teknik olanakların kullanıldığı ikinci aşama olmak üzere ikiye ayırabiliriz.

Antin'in pozisyonu şimdi tarihsel olarak sınırlandırılmış gözükebilir. Video, onun ilkel ve donanımıyla ilgili tanımlarını aşmıştı. Daha önce video tarihini iki kola ayırmadan önce, ilkel bantları yeniden incelemeliyiz. Bulduğumuz çeşitli, düzeltilmiş kamera ve monitör tekrarlarının sıraya dizilmesi, görüntünün yeniden şekillenmesi; önceden canlandırmak için içine konması sadece amatör bir düşük teknolojiyi ifade eder. Örneğin, Steina Vasuka'nın *Signifying Nothing* (Hiçliğin İfadesi) (1975) adlı çalışmasında, görüntünün doğuşu; kameranın, içinde kamera taşıyan insanla ilgili görüntünün olduğu bir monitörü taşıyan bir insana çevrilmesiyle anlatılmıştı. Bu çeşit buluşların *bricoleur* kalitesi, dikkatimizi küçük değişikliklerin kuramsal seviyesinden ve detaylı, cilalı kolajların geçici çokluğunun gerçeğinden bizi ayırmaz. Gerçekte, ilk dönem video, zaman zaman aptallıkları, ciddilikleri ve komik sunumlarıyla, eğer görüntü hilelerinin perspektifinde düşünürsek, gelecekten haberler veriyordu. Sanatçılar bu görüntüleri hümanize etmeye çalışıyorlar ya da bunları geçmişin; şimdi ve bugünün sanatı arasındaki kullanım ve teknoloji farklarını sunan, kendi portreleri olarak gösteriyorlardı.

Signifying Nothing, modernizm üzerindeki saldırıyı ve onun biçimci içeriklerini sembolize eder. Bu başlık semiyotistleri hiçe sayarcasına, bir görüntüde anlam yokluğunun, görüntüyü oluşturan imgelerin hem metaforik hem de karmaşık olmasına karşın var olabileceğini iddia eder. Başlık, böylesi çalışmaların ideolojik eleştirilerini alaylı bir şekilde destekler, hem de meydan okur. Başlık semiyotistlerle ve ideolojiyle karşı karşıya geldiğinde ise, kendini geride tutan "Başlıksız" bir başlık değildir; aksine Paul Kleé ve René Magritte'in yapıtlarının isimleri gibi imalı sözsel bir başlıktır. Evet, başlık hiçbir şeyi anlamlandırmasa da (ani şifre çözümü açısından), anlamlandırmadan kaçamaz ve buna hiç niyeti yoktur.

Anlamlandırma, videonun tasarımını, karşı televizyon olarak ne zaman belirlemiştir? Antin'e kadar bu tema video eleştirilerinin merkezi olmuştur. Tema, hem doğrudan TV imajını bozmaya çalışan, hem de ideolojik olarak alternatif TV'ler üreten sanatçılar tarafından incelenmiştir, radikal bir eğitim televizyonu olan Paper Tiger Video gibi. Videonun karşı–televizyonist biçimleri ile içiçedir ve biçim ondan uzak değildir. Bu kadar yakın ilişkilendirilmiş bir biçim değişimi yaşamsal değildir ve bize videonun kültürel mantığının bir öğesini, sınırlı ve sadece belirli video çalışmalarını kısmen tanımlar. Ayrıca, kitle kültürünün ve karşı kitle kültürünün tanımlayıcı terimleri içinde, yüksek kültür ve kitle kültürü ayrımını destekler.

Kültürün daha geniş bir sosyal çevreyle ilişkilendirilmiş dayanağını gözden geçirirken, aracın özünü tanımlar görünen psiko analizlerin tekil görünüşüne özerklik vermeliyiz. Videoyla ilgili olarak psiko analizlerin tekil öğesi narsisttir (film için bu fetişizmin, vo-

yeurism ve inkarın birleşimidir, daha karmaşık anlatımıyla psiko analizler teşhissel körlük taşırlar). Rosalind Krauss, 1978'de video sanatının özünün narsist olduğunu öne sürmüştü.[11] Onun bu durumu, videonun aslında narsist bir postmodernlik olduğunu öne sürüyordu. Sanat ekonomik güçlerin bir yansımasıydı. Bu tartışma, Geç Kapitalizmin liberal çıkış gücü olduğunu konumlandıran narsist bir tavırdı.

Krauss, video kamera ve monitörün nasıl elektronik bir ayna olarak işlev gördüğünü ve ilk video bantların ve donanımlarının bunu nasıl başardığını ortaya çıkarmıştı. Fakat, onun videonun ayna donanımını narsisizmle eşitleme iddiası, belli belirsiz Jaques Lacan'ın narsisizm tanımına gönderme yapmaktadır. Ayna olgusu, narsisizm için bir kinayedir. Fakat, aynanın işlevi sadece, psiko analizlerdeki (bunun ayna aşamasındaki karmaşıklığını düşünün) eğretileme ya da narsisizmin bir bulgusu değildir. Daha ileri düzeyde Foucault'un *Las Meninas*'ından ders alabiliriz.[12] Sanatçı ve izleyicinin aynı durumda görev almaları gerekli değildir. Sanatçı video-ayna için sunum yaparken, izleyicinin davranışı bu yönde değildir. Tam tersine, eğer izleyici video donanımı içinde sunum yaparsa, böylece sanatçı kendi için narsist haz ya da izleyici etkileşimi aramaz. Kendi çizgileri içinde ortaya çıkan sanatçıların hepsi, narsistik bir tutumla kendilerini onaylamaya çalışmazlar. Örneğin, Martha Rosler'in kendi kendine sunumu, diğer kadınlarla ilişkide görünen karmaşık bir yapıntıdır. Ayna kıranlar, en azından bir metaforun kefilidir. Bu metafor nesne konumlandırmada, Krauss'un işaret ettiği biçimde bile, geçişli ya da geçişsiz video görüntüsü yaratma olanaklarını yalnız bırakır.

Videonun kültürel mantığını tanımlamak için ilk girişimler, daha sonraları, doğrudan sosyolojik bir mantığa (videonun karşı televizyon sanatı) ve sosyal durumların üstünde kararlaştırılmış, içsel bir mantığa yani narsisizme yöneltilmiştir. Her açıklama, video donanımına bir bakış üzerinde odaklanmıştır. Hepsi kendi zamanları için kısmen geçerliydi; fakat sadece kısmen. Hem video donanımına gösterilen özeni, hem de video bant yapım ve gösterimi için geliştirilen yaklaşımların çokluğu, sonraları her açıklamayı geçersiz kılmıştır.

Şimdi, sorumuza geri dönelim. Günümüzde hangi kültürel mantık bir biçim, bir sanatsal çalışma, bir anlatım aracı, bir ürün ortaya koyar? Videonun kültürel mantığı nedir?

Jameson'ın formülasyonundan yaptığım alıntı hala bir ödünç alma gibi görünmekte, fakat Jameson'ın politik geometrisinin çizgileri benim için, basıldıkları çizgiden ayrılan ve yankılanan cümleler olarak görünmektedir. Jameson'ın birçok deyimini seviyorum. Sadece başlığını değil, birçok altbaşlığını beğeniyorum: "Anlatımın Karşıyapılandırması", "Etkinin Soluklaşması", "Pastiche Parodiyi Söndürüyor", "Tarihçilik Tarihle Yüzleşmede" Bütün bu deyimlerin her biri günümüz video çalışmalarından birini çağrıştırıyor: Dara Birnbaum'un pastiche, Woody Vasulka'nın bilgisayar kurgusundaki etki yokluğu ve daha değişik boyutta Max Almy'nin monologlarının etkisi, Bill Viola ya da Gary Hill'in çalışmalarındaki karşıyapılandırmacı anlatım gibi. Hala, burada bile dizilimden ve itelemelerden emin değilim. Jameson'ın terminolojisi bu yeni çalışmaları eskinin öncü çalışmalarından ayrımlamaya niyetlenir, örneğin, Munch'un *The Scream*

(Çığlık) adlı tablosundan bahseder. Sınırlama çizgileriyle ve zamanlamayla bu sorun kesinlikle bir karşıt kutuplaşma içerir. Etkinin yokluğu, tekil bir varoluş ya da bütün örneklerde olduğu gibi bir strateji değildir. Bazı zamanlar, bu yokluk bir tür libidoyla ilgili kuşatımdır ve bizim yenidensunumun sembolik işlevinde bulduğumuz, ilişkilendirdiğimiz bir etki değildir. Bazı zamanlar kendi bilincine varmış gibi bir görünüm ya da sarkastik bir tepki gösterir. Daha derinlemesine bakılırsa, her yeni dönem sanat çalışması, Jameson'ın yüksek modernizm adını verdiği akımın müjdecisidir. "Tarihçilik Tarihle Yüzleşmede" adlı yazı aniden, sanat ve kültür tarihi duygumuza neler olduğunu anlatan bir açımlama durumuna dönüşüyor. Modernizmin ve 19. yüzyıl ortalarından 1960'lara kadar öncülerin tarihi şimdiki zamana karşıt olarak tek boyutluluğa yayılmıştır. Bu karşıtlık önsel bir kuram üzerinde duran bir yaklaşım olarak algılanmamalıdır.

Kültür ve *mantık* terimlerini videoyla ilişkilendirerek tekrar düşünme zamanıdır. "Videonun kültürel mantığı" deyimine olan ilgimin bir bölümü, yapının öğeleri ya da şartlı olarak ikinci sayfa olarak adlandırabileceğimiz video donanımının "mantığı"nın matematiksel hisle nasıl ilişkilendirebileceğinin altını çizmek içindir. Görünüm, değişimlerin ya da dizginlenmiş parçalanımların ve tekrar birleşimlerin kıyaslamaya teslim oluşudur. Bilgisayarın içsel mantığı maddileştirilip, görselleştirilebilir.[13] Bu, video donanımının postmodernist olarak adlandırılamayacağını, gösterir. Modernizmin itici güçleri, sanat dalları içinde, endüstrilizasyonun devingen değişimlerine karşı oluşturulmuş sanatsal biçimlerdi. Bir kutlama ya da eleştiri olarak, sonraları video bu görevi içselleştirmiştir. Video, fotoğrafçılık ve filmden daha çok bunu gerçekleştirir ve bu sanat dallarının ana yapıları içinde daha modernist öğelere sahiptir. Aslında, teknolojik kavramlardan, bir sanatçının sanatsal malzemeleri tekrar işleme ve tasarım etmesinden çok, video bir donanım olarak; çelişimi içinde, modern teknolojilerin mantığı olmayı bir ilk öğe olarak hak etmiştir.

Jameson, postmodernizmin karekteristik özelliği olan tarihsel bilinç yokluğu ve zamanın uzamsallaştırılması (spatialization) arasında bağlantı kurar. Video kesinlikle olayların iletiminde katılımcı bir rol oynar. Bu olaylar oluşurken, böylece uzamsal (spatial) bir görünümde eş zamanlılık ve aynı anda oluşum duygumuza yeni bir somutluk getirir. Gerçekte videonun zamanı uzamsallaştırma yeteneği, görünüşte büyüselliği sınırlarken, gösterim sisteminde zamanın sınırlanmış tek birimi, videonun iskeleti olarak kaydedilmiştir. Jameson'ın postmodernizmden çok modernizme atfedilmiş mantığını henüz izleyemiyoruz, ayrıca bunu tarih değerlendirmemizdeki ana ayrımlayıcı etken olarak kabul edemiyoruz. Bunu yerine, bırakalım, modernizmi şimdiden geçicilik ve uzamsallığı çağrıştıran karşılıklı iletişimli bir bağlantıcılık olarak kabul edelim. Zaman ve uzay birbirini etkileyen faktörlerdir. Böylece çok yönlü geçicilik olarak kabul ettirilmiş bir uzay (fütürizm) ve uzamsal çok yönlü görünüşler, bir süperempoze edilmiş geçicilikte (kübizm) görünebilir. Bu etkenlerin karşılıklı etkileşimi geleneksel olarak farklılık gösterir. Tarihin anıtsallaştırılması, ondokuzuncu yüzyıl resim tarihi potansiyelinin kesin içeriğini daha dinamik ve daha global çizgisel olaylar serisi durumuna

sokar. Jameson'a göre bu olay, televizyon görüntü çevresiyle bizi sistematik olarak içerikten ayrımlanmış görüntülerle bizi boğan bir tepkidir. Bitişiklik hangi neden ve etkiyle olursa olsun, kayırımın katıksız şok değeriyle karşılaşır. Video kendini bu çeşit bir kolaja ödünç verir. Fakat bunu söylerken, videonun anlıksal tavrının doğuştan olmadığını işaret etmeliyiz. Bu bir çeşit zorunluluğu da beraberinde getirir. Kolaj da, tarihsel anlayışa ve açımlamaya karşı olmak durumunda değildir. Videonun zamanı uzamlaştırma ve uzayı geçicileştirme yeteneği, potansiyel olarak bir olayın anlamını ve kavrayışının teşhirini sürdürme anlamına gelir.

Uzayın geçicileştirilmesi videoda hem video düzenleri, hem de kurguyla sağlanır. Her süreç, filmindeki güçlü bir karşı kesmeyle bağlantılıdır. Bu video düzenlerinin kullanımıyla, "gerçek zaman"da "kurguya" izin verilmiş olunur (olayların oluşumu, sunumla eş zamanlıdır). Video kurgusunda ek olarak bir boyut vardır. Benzer olarak, görüntü içinde doğan görüntülerin herbiri kendi farklı geçiciliğine sahiptir. Kurgu ve dizilim fotoğraftan ve filmik kurgudan farklıdır. Videonun elektrik donanımı, yenidensunumun anlıksallığını ve uzamsallığını akıcı kılar. Fotoğraf ve film, videonun kültürel önsezisi olarak çalışır ve gösterimin elektronik değeri mekanik tahminlere yön verir. Video hala fotoğrafın modernist katılımına nostaljik bir bakışla bakmaktadır. Kültürel gerileme olarak adlandırabileceğimiz olgu, ilk kitle iletişim araçlarında öncü'lerin mülkiyetine girmiştir. Bu da bize zaten keşfedilmiş ve sınıflandırıcı, tekrar tanımlayıcı bir yol açar. Yeni görsel ve işitsel düşünüş bu yüzyılda kurulmuştur. Video sonra, kültürel gerilemenin ve önsezinin uzayında şimdiki zamanla anlamlı etkileşim kurmak üzere, eş zamanlılık yaratır.

Hangi oranda olursa olsun, videonun algısal ve felsefik etkisini doğrulamak güçtür. Video gerçekte uzam geçiciliğini, karşıyapılandırmakta ise aynı zamanda onu yeniden yapılandırmaktır. Video, nedenselliğin anlatımları ve hareketlerin görevlerinin gayri meşrulaştırımında rol alma potansiyeli taşır. Şeylerin "doğal" konumlandırılmasını, bu meşrulaştırım içinde sorgular. Fakat, hatırlamalıyız ki, potansiyeller belirli kullanımlar geliştirebilirler. Bir aracın "esas" kültürel mantığını karşılaştırmaktan çok, kullanım amaçlarını analiz etmek gelişen bir olgudur.

İki yapıt, Jameson'ın uzamsallaştırma ve geçicilik bozumlamasından daha yoğundur. Thierry Kuntzel'in *Still* (Sessizlik) (1980) ve Woody Vasulka'nın *Art of Memory: The Legend* (Anıların Sanatı: Destan) (1987) adlı yapıtları. Still minimalist ve kurnaz bir tavır sergiliyor. Bellekte uyandırdığı uzay ve hareketler, Barok kolaj tarzında yapılmış bir televizyon ilanının çarpışan ve birleşen, bu yüzden konsantrasyonu dağıtan estetik öğelerden çok ayrı bir dünya yaratıyor. Buradaki ritm, kontrollü tekil bir oluşumdur. Bütün görüntü alanını dramatik olarak değiştirmek, odaklaşmış dikkati devam ettirmek için yeterlidir. Elektronik yönlendirmeler, çerçeveler, renkler ve videonun karlı görüntüsü, insan vücudunun becerisine çok az yer vermek koşuluyla harmanlanır. Zaman neredeyse yerinde durur, fakat gerçekte böyle değildir. Devamlılık duygumuz uzatılmıştır, devamlılık ve değişim, uzamsal sözlerle ima edilir.

Geçiciliğin soyut anlamı şüpheli, deneyime dayalı ve düzensiz şekilde değişen oluşumlara denk düşer. *Still*, geçiciliğin fenomenolojisinin tamamlanmış bir yenidensunum olduğunu öne sürer. Bu düşünce bana, kuramsal olarak zamanı algılayışımızın bazı doğal dönüşümler dışında (günler, yaşamlar, uzlaşımsal sonlar) ne kadar eksik olduğunu gösterdi. Bu videonun izleyicisi, tanımlanan figüre uygun olarak, kendi dışında olmayan, içsel hatta düşsel uzaylar içinde video izler.

Bu nedenle, *Still* tarihin dışında gibi görünüyor. Akıp giden zamanın, zamanı ve mekanı, tarih yazmak için gerekli olan referans noktalarında açığa vurulmuş ya da kuşatılmış değildir. *Still'* le açığa çıkarılmış tarih, fotoğrafın ve sinemanın tarihidir, yani durağan resmin ve hareketli resimlerin. *Still* kitle iletişim araçları tarafından ima edilen uzaylar arasında bir yerde, tarihlerinin birlikte oluştuğunu gösteren, biri diğerine atfedilmiş bir video yaratıyor. Tarihin karşıyapılandırıcı bu görünüşü, Jameson'ın "Tarihçilik" olarak adlandırdığı bu görüşle aynı çizgide değildir. Bu daha çok tarihin anlatımsal muhalefetidir ve fenomeni zaman çizgisinin değişmezliğinden ayırır. Bu yüzden yazıtlar sadece bu yolla anlam kazanabilir. Durağan fotoğrafa (her tarihçinin kaçınılmaz şekilde yapması gerektiği gibi), geçmiş bir anı yerleştirdiğimiz bir çerçeve olarak bakmak daha bilinçli bir bakıştır. Zaman burada geçiciliğin ve tarihin içeriği hakkında sorular ortaya koyan bir tavır içinde uzamsallaştırılmıştır. Tarihsel zamanda ne anladığımızı donuklaştırmak ya da şeklini bozmak, kavram kargaşasına yol açar. Bu kavramlar soyut mantığı, fotoğrafik olay ve kayıt zamanı ile biçimlendirirler; geçiciliğin ve olay örgülerinin paradokslarına bakılmaksızın bu örneklerden yola çıkarak geçmişimizi de bilirler.

Çok daha farklı olmasına rağmen *Art of Memory*, *Still*'le bazı kesin uzamsal ve zamansal özellikler paylaşır. Süreklilik kavramı bu kitapta çok tekrarlanmış olmasına rağmen, varyasyonlarıyla kullanılmıştır. *Art of Memory*, 1930'ların ve 2. Dünya Savaşında bulunmuş çekim biçimlerinin ikonografik kalıtımlarını hatırlatır (UFA filmleri ve İspanya İç Savaşından kalma çekim teknikleri). Yer değiştiriminin ve fantazinin peyzajı içinde, Güneybatının vahşileri, çok fazla arka planda değildir; bunun üstünde, geçmişin bu usandırıcı görünümleriyle araya girilmiştir. Geçmişi görüntüleme; anılar ve tarih, filmik geriye dönüşler anlatımı destekleyen bir olgu olarak çalışmamda konumladırılmıştı.[14] Kesin formüller, film içinde tekrarlanmıştır ve bunlar iyi ya da kötü anlamda tarihi kişiselleştirme ve öykü tanımlama araçları olarak kullanılmıştır. Çoğu geriye dönüşler açıkça meşrulaştırım anlatımlarıdır; bu yorumlayıcı durum tarihi, şimdiki zamana ya da geleceğe konumladırılabilir. *Art of Memory*, videonun mantığının, anıların ve tarihin birleşimiyle karşı karşıya kaldığında işlevsel olduğunu hatırlatır. Bu süreç modernist filmlerle Resnais ve Duras'in *Hiroshima, mon amour*'u Andrej Munk'un *Passengert*'i' başlamıştır. Vasulka'nın çalışması, sıkıcı görüntülerin, tamamen unutulamayacağını ve bizim ilgimizin cazibesinin sadece görsel güçle kurulamayacağını gösterir. Bu, güçlü bir kişilik yaratır. Tarihsel olayların kişilerin anılarını sürükleyiciliği ya da yenidensunumları, anlatımsal filmlerin kullandığı yapı ve geçmişin meşrulaştırılması, tarihin kontrollü kişiselliğidir. Aynı zamanda, bu konu, tarih duygusunun tarihin ikonlarının sunumunun değişik bir biçimde ortaya çıkmasına yol açabilir. Burada be-

lirtilmelidir ki, çoğunlukla bu sunum, izleyicilerin getirdiği referans noktalarından ve aktif eleştirel bileşimlerden etkilenir. Vasulka'nın çalışması tarih bilgimize karşı olarak açımlanmıştır, fakat bu bir zıtlık anlamında değildir. Çalışma bütün bu görüntülerle olan bağıntımızı çağrıştırır ve bize görüntülerin bir başkasının anısını nasıl çağrıştırdığımızı düşlememize izin verir: Bir göçmen olarak sanatçının düşsel otobiyografisi.

Hiçbir tarih anlayışı, burada bizim yenidensunumlarla borç ödememizin hem kişisel hem de tarihsel olarak hesaplaşmamızın bedeli sayılamaz. Eğer tarih anlatımsal değilse, kendi kararlayıcı mantığı eksik ve birleşimcidir; ideolojik değerleriyle de aklanmış değildir. Tarihin görüntüler olarak uyandırdığı, tarihi nasıl algıladığımız ve düşsel bir tarih olayının yenidensunumunun bilincimizi nasıl değiştirdiğinin kişisel incelemesidir.

Still ve *Art of Memory,* zorlanmış geçicilik, kişisellik ve tarih olgularımızı birlikte çıkmaza sokarlar. Uzay kesinlikle bu iki çalışmanın üstünde, güçlü bir yenidensunum işlevine sahiptir. Uzamsallaştırma, zamanı ve düzeni sorgulamak için bir araca dönüşür.

Bu tip çalışmalar, doğal düzenimizin mantığına, yapılabilecek kültürel saldırıları ima eder. Eğer *mantık* terimine ciddi olarak "kültürel mantık" deyimi içinde bakarsak, görürüz ki gerçekte kültürler; mantık sistemleri, geçerli mantıklar, büyük anlatımlar ve düşünce sistemleri üretir. Bunlar eş zamanlılıkta meşru kabul edilip, diğer düşünce sistemlerimizide meşrulaştırırlar. Şimdi ki kültürümüzdeki sanatsal anlatımın bir diğer potansiyeli de, bize kavramsallaştırmanın diğer yollarını göstermektedir. Video kavramsal teknoloji olma yolunda potansiyele sahiptir. Eğer bu görüntü ve sesin tarihine, dil ve konuşma arasındaki bağa ve uzayın tekrar şekillendirilmesiyle zamanın çoğulcu planlamasına bakılırsa açıkça görülebilir. Burada olanaklar postmodern kuramın bir versiyonuyla engellenmemelidir. Bu işlemler sadece, herhangi bir aktif aracılığı engelleyen, günümüz bilincini ıslah edici bir etki olarak görülmelidir.

Notlar

1 Frederic Jameson, "The Cultural Logic of Late–Capitalism", *New Left Rewiew* s. 146, Temmuz/Ağustos 1984, ss.53–92.

2 Ernest Mandel, *Late–Capitalism* (London: New Left Books, 1975).

3 Jameson, "The Cultural Logic of Late-Capitalism", s. 78.

4 Georg Lukács'ın Yansıma Teorisi için ayrıntılı bilgi, bkz. Tony Bennett, *Formalizm and Marxism* (London & New York: Methuen, 1979).

5 Jean–François Lyotard, *La Condition Post–Moderne* (Paris Les Editions de Minuit, 1979).

6 Jameson'ın Lyotard çevirisinin ön sözünde yeralan, Lyotard ve Habermas karşılaştırmalarına bakınız.

7 Baudrillard'ın Postmodernizm görüşü için bkz. "The Precession of Simulacra", *Art After Modernism: Rethinking Represantation*, ed. Brian Wallis (Boston: Godine, 1984); *Amerique* (Paris: Grasset, 1986), ve *Cool Memories* (Paris: Galilee, 1987).

8 Lyotard, Centre Nationale de l'art Moderne için *Les Immatériaux adlı* bir katalog hazırlamıştır. (Beaubourg, 1985)

9 Bakınız. Bertolt Brecht'in *The Threepenny Opera* operetinin tartışması ve *Brecht On Theatre* adlı kitaptaki makaleler. (Çev: D.Vesey, New York: Hill & Wang, 1964).

10 David Antin'in Video Art sergisi için hazırladığı "Video: The Distinctive Features of the Medium", *Video Art* sergisinin kataloğu Pennsylvania Üniversitesi Modern Sanatlar Galerisi'nde 1975'de sergilenmiştir, *Video Culture: A Critical Investigation*, ed. John Hanhardt (New York: Peregrine Smith Books, 1986) da tekrar basılmıştır.

11 Rosalind Krauss, "Video: The Aesthetics of Narcissism", *New Artists Video*, ed. Gregory Battcock (New York: E.P.Dutton, 1978), yeniden basımı için bakınız bu kitapta ss. 119-129.

12 Michel Foucault, *The Order of Things* (New York: Vintage, 1973).

13 Bu konuyu psikolojik algı kuramıyla bağlantılı olarak "Video Art: A Theory for the Future", *Regarding Television*, ed. E. Ann Kaplan (Frederick, Maryland: University Publications of America, 1983) adlı yazımda daha ayrıntılı olarak işledim.

14 Maureen Turim, *Flashbacks in Film: Memory and History* (New York: Routledge, 1989).

Rosalind Krauss

VİDEO: NARSİSİZMİN ESTETİĞİ*

(Çeviren: Ufuk Küçükcan)

1960'larda klişe haline gelmiş olan eleştiriyle, ressamın simetri kullanımına saplanıp kalması "tuvalin merkezine odaklanması" sonuçta resim nesnesinin iç yapısını yardıma çağırması anlamına gelirdi. Geçen on yıldaki eleştiri, sanatı etiğe "estetiğin kabulü" ile bağdaştırma görüşüne yardım etmesi için, "merkezi odaklanma"yı karışık halde yapılanmış birçok parçadan biri olarak sundu. Fakat TV ekranının merkezine odaklanmak ne anlama gelir?

Bir bakıma bu pop-art tavırları tarafından belirlenir, sanatçının videosu genellikle soyutlamanın eleştirel terimlerini taklit etmekle ilgilenir. Böylece Vito Acconci 1971'de *Centers* (Merkezler) diye adlandırılan bir video bant yaptığında, çalışmanın yirmi dakikası boyunca desteklediği bir hareketle kendini televizyon monitörünün merkezine odaklayarak, odaklanmanın eleştirel görüşünü doğruladı. Duchampion ironisine tamamıyla borçlu olmakla birlikte Acconci'nin hareketinin taklit edilebilir niteliği tam bir eleştirel gelenekten vazgeçmek ve bozmayı amaçlar. Bu, bir çalışmanın biçimsel özelliğiyle saçma sapan bir eleştirel angajman sunmak anlamına gelir ya da doğrusu "video" gibi, eserlerin bir janrı (türü) dır. *Centers*'ın saldırdığı eleştirinin türü tamamıyla tektir. Bu eleştiri ciddiyetle bir biçimsel niteliğini ele alır ya da verilen bir aracın (medium) özel mantığını denemeye çalışır. Ve bununla birlikte, kendi "mise-en-scéne"i tarafından *Centers* video aracının yapısal niteliğini temsil eder. *Centers* bir ayna olarak Acconci'nin video monitörünü kullanmasıyla oluştu. Sanatçının gördüğüne baktığımızda, seyrettiğimiz ekranın merkezine doğru sanatçı kolunu ve parmağını uzattığı sürece, sürekli bir tautology (aynı şeyi çeşitli sözcüklerle tekrarlama ç.) olarak görürüz: Acconci'nin görüntü düzleminde başlayan ve iki kere yansıttığı gözlerde son bulan bir görüş çizgisidir. Çünkü kendi bakışının görüntüsü video çalışmalarına bir narsisizm şekillendirir. Peki "Video Aracı Narsisizm midir?" görüşü ne anlama gelebilir.

Bu kısa yorum videonun doğası (yaradılışı, türü, niteliği– ç.) ve diğer görsel sanatların arasında bir ayrımın oluşmasını sağlar. Çünkü bu açıklama fiziksel bir durumdan çok psikolojik bir durumu tanımlar ve bizler sanat eserlerinin konularının mümkün olabildiğince psikolojik durumlar olduğunu düşünmeye alışık olduğumuz halde, psikolojinin sanat eserlerinin araçlarını oluşturduğunu düşünmüyoruz. Daha doğrusu, resmin, heykelin yaptıklarını film nesnelliği ve kendine özgü temel etkenleriyle daha fazlasını

---

* Rosalind Krauss, "Video: The Aesthetics of Narcissim", yer aldığı eser; John G. Hanbardt (Ed.), *Video Culture: A Critical Investigation*, Visual Studies Workshop Press and Peregrine Smith Books, New York, 1986, ss. 179-191.

yapar: Renk hücreli yüzeyler, geniş ve uzun konular, ışık geçirebilen hareketli selüloid film şeridi. Yani, araç (medium) kavramı sanatçının kendi ben'inden farklı olarak bir amaç durum düşüncesiyle oluşur.

Video, bir fiziksel mekanizmalar sistemine dayanır. Böylece, bu aygıtların hem bugün hem de gelecekteki teknolojik seviyeleri televizyon aracını kapsadığını ve yine orada ayrıldığını söylemek belki oldukça kolay olabilir. Henüz videonun öznesiyle, kendi mekanizmasının terimlerindeki belirteninin kolaylığı kesinlikle uygun gözükmüyor; ve beni psikolojik modele doğru sevk eden video üzerindeki deneyimlerim bu düşünceyi savunuyor.

Günlük konuşmada, sözcük olarak *araç* (medium, Türkçe okunuşu 'medyum' olarak düşünüldüğünde– ç.), bir anlamda, kullanılan psikolojik bir örnekle meydana gelir. Bu ortak ve yeterli kullanım için ortak olmayan mekan para psikolojinin dünyasıdır: Ruhsal güçleri olan insanların nasıl medyum (medium) olduklarını anlamak için telepati, duyu dışı algılama ve yaşamdan sonra iletişim kurmayı anlamak, görmek gerekir. Medyumistik (Mediumistic) deneyimin gerçeğine inansak da inanmasak da bunu tanımlayan dil için kavramları anlarız. Biliyoruz ki, para psikolojik anlamıyla şekillendirilen *araç* (medium) sözcüğü bir görülebilir kaynaktan gelen iletilerin alıcısının (ve vericinin) imgesidir. Ayrıca, bu terim dünyevi bir iletiyle olan özel bir ilişkinin içindeki varolan insan kanalı düşüncesiyle oluşur. Bu nedenle Freud telepatik rüyalar yaklaşımı üzerine konferans verdiği zaman, dinleyicilerine aynı zamanda rüyalarında oluşan gerçek olayların benzer konularındaki raporlarıyla bunu kanıtlamaya çalışır.

Bunlar video üzerine tartışmalara fikir veren *araç* sözcüğünün her gün kullanılan iki özelliğidir. Eş zamanlı kayıt ve görüntünün yansıtılması ve insan ruhunun bir kanal olarak kullanılması, bütün çalışmalar, insan vücudunu kendi ana malzemesi gibi kullanan video sanatının varoluşunu çok kısa bir sürede ortaya çıkardı. Video bant üzerindeki çalışmalar göz önüne alındığında çok sık olarak sanatçının vücudu olmuştur. Ve bu durum için kimin vücudunun uygulaması seçilirse seçilsin, sürekli var olan daha ileri bir durum vardır. Diğer görsel sanatlara karşın, video, aynı zamanda kayıt eder ve yayınlar. Vücut, bu yüzden bir parantezin açılan ve kapanan iki ayırıcı arasında merkezlenmiş gibidir. Birincisi kamera, diğeri bir aynanın dolaysızlığı ile sanatçının görüntüsünü yansıtan monitördür.

Bu merkezileşmenin etkileri çok yönlüdür. Bu merkezileşme hiçbir yerde Nancy Holt'un yardımlarıyla Richard Serra tarafından yapılan video bant'lardan daha açık bir isimle adlandırılamaz. Bu bant (yapım– ç.) *Boomerang* (1974) olarak adlandırılır, ve mekanı Holt'un kapalı bir giysi ve teknisyen kulaklığı ile şekillenmiş bir kayıt stüdyosudur. Holt konuşmaya başlarken, söylediği sözcükler taktığı kulaklıktan geriye yansır. Sistem kayıt aygıtlarına bağlanmıştır, Holt'un konuşması ile geriye yansıyan ses arasında az bir gecikme (saniyeden de az) vardır. Bantın onuncu dakikasında Holt durumunu tanımlar. Normal düşünce süreciyle mücadele ettiği yansıma yoluna, konuşması ve duydukları arasındaki senkronizasyon eksikliğinden kaynaklanan karışıklılığı açıklar.

Holt, "bazen pek iyi söyleyemediğim bir sözcük oluyor, çünkü geri gelen sözcüğün ilk parçasını duyabiliyor fakat ikinci parça kayboluyor, ya da beynim sözcüğün birinci bölümü tarafından yeni bir yönde uyarılır." diyor.

Bu olayı izlerken, sıradışı bir şaşkınlık imgesine tanık oluruz. Çünkü ses gecikmesi sözcüklerin varsayımlarını korur. Kendisi ile nesne halindeki kendisini biraraya getirmekte güçlük çekiyor. Bu, "sözcükler ve kavranmaları arasındaki farkı ortaya koyan bir durumdur" der Holt, bu durum "bir ayna yansıması gibidir... bu yüzden kendim tarafından etrafım sarılır ve aklım beni çevreler... kaçış yoktur."

Hapis olan Holt'un, kaçış olmadığından dolayı, tanımladıkları ve kabul ettikleri, çökmüş şimdinin tutsaklığı olarak adlandırılabilir. Yani, kendi geçmişindeki anlamından tamamıyla kopan bir şimdiki zaman. Holt bir noktada şöyle diyor; "nesneleri dışarı atıyorum ve bunlar tıpkı bir Boomerang* gibi geriye dönüyor... boomeranging... erangining... anginging." Tek bir sözcüğün —ve hatta bir sözcük parçasının— bu şaşkın yankılanmasıyla, tarihin; hatta, bu durumda, birisinin henüz söylemiş olduğu bir cümlenin çok yakın tarihinin içerisinden tamamıyla koparılıp çıkarılmanın nasıl bir şey olduğuna benzer bir görüntü biçimlenir. Holt'un kendisini bağlantısız hissettiği bu tarih için söylenen başka bir sözcük metindir.

Metin (text) ister sabitlenmiş bir sahne düzenlemesi, bir yazılı senaryo, bir müzikal partisyon olsun ister doğaçlama notlardan oluşmuş bir taslak olsun, bütün sıradan sanatçılar böyle bir metni oynarlar ve yorumlarlar. O ilişkinin gerçeği sayesinde oyun kendi kendini, verilen an'dakinden önce var olan birşeyin gerçeğine bağlar. Aniden birşeyin sahip olduğu bu anlam, eldeki oyun için özel metne bağlanmadan önce gelir. Fakat geniş bir çapta, bu özel metin ve verilen bir türün bütün metinleri tarafından kurulmuş olan tarih arasında genel tarihsel bir ilişkiye neden olur. Şimdiki zamanla kurulan hareketin serbestliği bu geniş tarih için anlamın kaynağıdır. Holt'un, *Boomerang*'ı ayna yansımasındaki bir durum olarak tanımlaması metnin anlamından; söylediği önceki sözcüklerin ve geçmişine ve bir nesneler dünyasına bağlantı kurma yönteminden Holt'u ayırır. Holt'un yöneldiği "kendim tarafından çevrelendiğim" dediği mekan'dır.

Video sanatının özünde, her yer, kendi kendini kaplamaktır —kendini saran ruh ve beden—. Acconci'nin *Centers*'ı bir örnektir, diğeri ise onun *Air Time (Uçuş Zamanı)* (1973) dır. *Air Time*'da Acconci, video kamera ve karşısında olan bir geniş ayna arasında bulunur. Otuzbeş dakika boyunca Acconci kendi kendine bağlı olduğu ve olmayan aşkını tahmin ettikleri halde kendisi ve kendi görüntüsü arasındaki özerk ilişkinin markacıları olan *ben* ve *sen* terimlerinin oluşturduğu bir monologda kendi yansımasıyla konuşur. Hem *Centers* hem de *Air Time* bir uzaysal son durum, ilerleyen bir kendi kendine yansıma durumu oluştururlar. Sanatçının yanıtı kendisinin sürekli olarak yenilenmiş görüntüsündedir. Herhangi birşeyin bilincinin yerine geçen bu görüntü

* Boomerang: Avusturya yerlilerince silah olarak kullanılan ve ileriye doğru fırlatılınca geri gelen eğri bir değnek. Holt, açıkladığı olayda sözcüklerin geri dönüşlerindeki eksikliği de Boomeraning sözcüğünün başlangıç harflerini eksilterek çift yönlü bir açıklama yapıyor– çev. notu.

sanatçının değişmez metnini oluşturur. Bozulmuş kendi yansıması üzerinde, sanatçı ebedileşen o görüntünün metnine teslim olur. Böylece, bu durumun geçici birlikteliği – aynı anda ve birbiriyle bağlantılı–, *Boomerang*'ın eko etkisi gibi, çökmüş bir şimdiki zaman duygusudur.

Monitöre uygun bir gösterinin çift etkisine diğer bir örnek Bruce Nauman'ın video yapımlarıdır. *Revolving Upside Down*'da (Yukarı Aşağı Döndürme) (1968) Nauman'ın durduğu zemin, ekranın en üstünde. Altmış dakika boyunca ağır bir şekilde hareket eder, bir ayağı üzerinde döner, stüdyonun önündeki derinlikten monitöre doğru gelir ve sonra tekrar döner, bu hareket bant bitene kadar tekrarlanır.

Lynda Benglish'ın *Now* (Şimdi) (1973)'ında, zamanla ilgili etkilerin dışında benzer bir seviyelenme vardır. Benglish'in baş profili ekrandadır. Benglish ekranın geniş fonuna doğru oynar. Bu arada, o anda yaptığı hareketlerle aynı olan ve önceden kaydedilmiş hareketler, sağ–sol ters olarak, ekranda tekrar gösterilir. İki profil, biri "canlı" diğeri önceden kayıt edilmiş, birbiriyle eşlemeli bir şekilde aksettirilmiş olarak yerleşir. Aynı çalışmanın başka bir kopyası için Benglish'in zemin olan bu iki profili birbirlerine kendiliğinden oluşan erotik bir durum olarak birleştirir. Sınırsız geriye giden bir spiral sayesinde, yüz, kendi kendine karışan ikili ve üçlü tekrar gösterimlerle karışarak birleşirken Benglish'ın sesi işitilir; ses, hem "Şimdi!" komutu verir hem de "Şimdi mi?" sorusunu sorar. Kesinlikle, zamansal anlatı belirsizliğinin altını çizmek için Benglish şimdi sözcüğünü kullanıyor. Sesin canlı mı yoksa önceden yapılmış kayıttan mı geldiğini bilemeyiz. Önceden yapılmış kayıtların tekrarlanması yüzünden, "şimdi" sözcüğünün bütün katmanları aynı derecede "şimdiki zaman" dır.

Fakat, "Hangi 'şimdi' amaçlanır?" sorusunun teknolojik bayağılığında, şimdi'de daha çok dikkat çeken video bant'ın oluşturduğu çökmüş bir şimdiki zaman resminin ortaya çıkartılmasıdır. Bu yöntem, Nauman ve Acconci'nin tanımladıkları video yapımlarıyla ve sonuç olarak *Boomerang*'la ilişkilidir. Bütün bu örneklerde video gösterisinin doğasını, metinin dışında, destekleyen bir çalışma olarak ve onun yerine koyulan bir ayna yansıması olduğu kesinlikle belirtilmelidir. Bu başkasının yerine koymanın sonucu, ona dışsal herhangi bir nesne ile bağlantılı olmadığı kadar, geçmişe sahip olmamak için kendini anlamasının bir sunumudur. Monitördeki çift görünüm doğru bir dışsal nesne olarak adlandırılamaz. Daha doğrusu, bu durum kendini bulunduğu yerden çıkarmak, oyuncunun ayna nesne özelliği içinde bir diğer biçim değiştirme — *Boomerang*'daki Holt'un sesi gibi— efektidir.

Bu noktada, tartışmanın başladığı ve belli bir karşı çıkışın yükseldiği konuya geri dönülmek istenilebilir. Hatta video sanatı aracının (medium) psikolojik durumu ve eş zamanlı geri yansımasıyla iki misli ayna yansıması olduğu hakkında ortak bir görüş olsa bile, video ile diğer sanatlar arasındaki "ayrım" nasıl açıklanır? diye sorulabilir. Görsel kitle iletişim araçlarının modernist niyetleri gerçekleştirilebilmesi için video'nun kullanacağı yeni bir teknik tercih edilmez mi? Ayna yansıması, kendi kendilerini başarı ile koruyan çağdaş resim, heykel ve sinemadaki dönüşümlü tarzdaki bir değişim değil mi-

dir? Bu soruda açıkça söylenmeyen aynı şeylere atfedilen oto yansıma ve dönüşüm düşüncesidir. Her ikiside, sanatın biçimleri ve içerikleri ile düşünce yolları ve amaçları arasındaki bir ayrımı oluşturmak ve tanımlamak için kendi üzerinde tekrar çiftleşme bilincidir.[1] En basit biçimiyle soru şöyle olabilirdi Kullandıkları çeşitli teknolojileri bir yana bırakırsak, Vito Acconci'nin *Centers*'ı ile Jasper Johns'un *American Flag*'i (Amerikan Bayrağı) arasındaki *gerçek* fark nedir?

Cevap: Fark bütündür. Yansıma, aynadaki bir yansıma olduğu zaman, dışsal simetriye karşı bir harekettir; oysa dönüşüm radikal bir simetri oluşturma stratejisidir. Johns'un *American Flag*'inde, Johns bir görüntü ile onun zemini arasındaki benzerliği kullanarak *resim* ile *boyama* terimleri arasındaki ilişkiyi dengesiz bir hale getirmeye çalışıyor. Tuval'in asılı durduğu gerçek duvarı, resim nesnesinin zeminiymiş gibi bir bütün olarak görmemizi zorlayarak, şekil–zemin ilişkisinin iki çeşidi arasındaki bir ayrımı ortaya koyar; biri görüntüye içseldir, diğeri nesnenin boyama olarak tanımlanmaksızın oluşan eserdir. Yüzeyin şekil-zemin ilişkisi, verilen, bir boyamanın terimleri içinde temel bir koşulsuz durum olarak izole edilmiştir. Boyama kategorisi bir nesne olarak oluşur, onun —*American Flag*— konusu bu özel boyama *American Flag* ile gerçekleşir. Bayrak hem resmin nesnesi hem de boyamanın konusudur. Aralarındaki ayrım kesin olarak belirlenmiştir, buna rağmen konu birbirini açıklayabilen iki farklı varlık arasındaki kırılmadır.

Öte yandan, ayna yansıması ayrımlanmanın alt edildiğini vurgular. Onun kalıtımsal hareketi birleştirmeye doğrudur. Kendi ve yansıttığı görüntü elbette kesin bir şekilde ayrıdırlar. Fakat yanılsamacı bir yaklaşımla özne ve nesne arasındaki farklılığa ulaşmak, yansıtma vasıtasının kendine mal etmedeki bir yöntemidir. Aynalar birbirine zıt duvarlarda karşı karşıya geldiklerinde, aralarındaki gerçek boşluk sıkışır. *Centers*'a baktığımız zaman, Acconci'nin ekranın merkezine doğru uzanan kolunun yanı sıra bizim izlediğimizi de gördüğünü anlarız. Fakat buradaki kalıcı olan monitördür, kendisidir, bakışıdır. Sanatçı ile onun yansıması arasındaki sürekli bağlantıyı anlamamızın *Centers*'ı okumadan mümkün olmadığını hemen anlarız. Bu yüzden, Acconci için olduğu gibi bizim içinde video bu terimleri eriterek bir bütün haline getiren oluşumu sağlayan bir araçtır.

Eğer modernist sanatın *dönüşümlülüğü,* nesnenin yerleşmesi için, nesnenin çift yansıması ise, geri yansıma (feedback) tam bir ayna yansıması, nesnenin parantez içine alınmayan yöntemidir. Bu, video ile ilişkisi olan fiziksel bir medyumun (aracın) konuşmasının uygun görünmemesinin nedenidir. Elektronik donanımlar ve kapasiteleri ikinci derecededir. Onun yerine, videonun gerçek medyumu psikolojik bir durumdur, bunun terimleri dışsal bir nesneden dikkatle geri çekilir. Bu nedenle bu konu herhangi birinin söylediği psikolojik bir durum değildir. Daha doğrusu, Freud'un sözcüklerindeki, "cinsel iç güdü (libido) ile nesnelerin kuşatmasından vazgeçmiş ve nesne–libido'yu, ego-libido'ya dönüştürmüş bir şeyin durumudur", yani narsisizmin özel durumudur.

Yapılan bu bağlantıyla, dönüşüm ve yansıma arasındaki karşıtlık psiko–analitik pro-

jenin terimleri arasına yeni bir biçime de sokulabilir. Çünkü bu ifade edilmiş dramada yer alır; donmuş bir kişiliğin narsistik yansıması, çözümsel (ya da dönüşümlü) biçime karşı boy ölçüşür.[2] Jacques Lacan'ın yazısında bu güçlüğün tanımı yer almaktadır.

The Language of The Self (Kişiliğin Dili) adlı yazısında Lacan, karakterize edilen terapatik uygulamanın mekanında psiko analizcilerin sessizliği ile yaratılan bir boşluk olarak başlar. Bu boşluğa hasta kendi anlatımının (recitation) monoloğunu yansıtır. Lacan buna "narsisizmin abidesel bir yapısı"diyor. Bu monologu kullanarak kendini ve durumunu sessiz dinleyicilere açıklayan hasta derin bir endişeye kapılır. Ve Lacan, bu endişe (Lacan sorumluluğunda) psiko analizcilerin sessizliğiyle kışkırtıldığı halde, sonuçta başka bir kaynağa sahip olduğu ortaya çıkar, demektedir. Doğal endişenin nedeni öznenin konuşmasındaki narsisizmdir.

> Bu öznenin söyleminin içinde yaşayan bir endişe sorunu değil midir? Özne şimdiye kadar hiç içine düşmediği bir duruma yani giderek artan bir kendine sahip olmama durumuna; tasarımları oldukça tutarsız olan o kesin (sincere) portreler aracılığıyla, özünü özgür bırakmadan başarılı olmayan düzeltmeler, statünün sendelemesine engel olmayan savunmalar, öylesine duruşlar ve sanki havada bir püf gibi olan narsistik bir bağırına basma gibi olguların gücüyle bu duruma düşmüyor mu? Sonunda varlığının imgelemde bir yapı olması dışında başka hiçbir şey olmadığı tanısına varır. Bu durum onu kesinlik konusuda hayal kırıklığına uğratır. Ve bu büyük uğraşta, bu yapıyı *başka bir yapı* için yeniden kurmaya girişir, ama yine temel yabancılaşmayla karşı karşıya kalır. Ve bu olay bunun bir *başka yapı kurmasına* yol açar. Bu durum, sürekli olarak *bir başka yapının* bir önceki yapıyı onun üzerinden çıkarması biçiminde sürüp gider.[3]

Hastanın geldiğini görmek, yansıtılmış bir nesne olan onun bu "kişiliğidir" ve onun gerilimi, asla onunla uyuşmayan bir nesne tarafından kendini zaptetmesine bağlıdır. Ayrıca "yabancılaşmasının sürekli yenileşen statüsü" için kendisinin yaptığı ve değişmez durumu için temel ilke olarak inandığı bu durumdur. Narsisizm sürekli bir gerilimin değişmeyen durumu olarak karakterize edilir.[4]

Analizin yapısı, ayna ile bu büyülenmenin kırılan etkisinden biridir; ve buna rağmen, hasta, kendi yaşadığı öznelliği ile görüntü olarak kendisinin fantazi yansımaları arasındaki ayrımı görmek için gelir. "Analitik deneyin dialektik görünümüne dönebilmek için" Lacan şöyle der, "söylemek istiyorum ki, analiz, kesin olarak, konuşan kişiden psikiyatristin kanepesinde yalan söyleyen insanın ayrımlanmasında oluşur. Doktoru dinleyen kişi ile birlikte çözümsel durumda üç kişi vardır ve şu soru bir kural olarak ortaya konur: "konunun *moi*'si nerededir?[5] Analitik proje, hastanın yansıtılan kendi "statü-

sü"nden uzaklaşmasından sonra, dönüşümlülük yönteminden kendi tarihinin gerçek zamanını yeniden keşfetmesidir. Yenilemenin ölümsüzlüğünü, değişimin ölümlülüğü ile değiştirir.

Eğer ruhsal analizler, hastanın kendi gerçek tarihi bağlamında varlığını gizlemekte engellediğini anlıyorsa, modernizm de sanatçının dışavurumculuğunu, tarihlerinin ve kullandığı aracın öznel durumlarından konumlandırdığı anlaşılmaktadır. Bu, önemli ölçüde öznel olma ihtimali olan sanatçının malzeme ve dış nesnelerin bağımsızlığını tanımasıdır.

Bu konudaki karşı ayırım, videonun uydurduğu geri yansıması çifte baskının aracı gibi görünmesidir. Bundan, ölümlülük ve anında bilinç altına itilmiş nesne ve konu arasında ayrım bilinci ortaya çıkar. Bilinç altına itme sonucu, çoğu video yapımcısı ve video sanatının çoğu izleyici için narsisizmlerindeki geçici boşluklara bir çeşit hafiflik yansır.

Tabii ki videonun uygulayıcılar ve kolleksiyoncuları gelişerek kendisine çektiğine ilişkin soruya bir seri karmaşık cevaplar vardır. Bu cevapların kapsadığı herşey, narsisizm sorunlarının analizinden, kültürümüzün geniş bir açıklamasında var olan sanat pazarının özel çalışma alanına doğru gelişir. Ben daha sonraki bir yazımda bu analizi anlatacağım ama burada bir bağlantı yapmak isterim. Bu konu, kendiliğinden oluşan video geri yansıma olgusu ile sanat dünyasında var olan video yapımcılarından çıkan gerçek durum arasında yer alır. Dünya son elli yılda, kitle iletişim araçlarıyla oluşan ilişkisinden derin ve bunalımlı bir şekilde etkilendi. Kitle iletişim araçlarıyla basılan, üretilen ve dağıtılan sanatçının eseri, son on yıl boyunca olgunluğa sahip olmuş, şekillenmiş bir üretim için, gerçekte *sadece* sanat olarak var olduğunun doğrulanması anlamına gelir. Kitle iletişim araçlarındaki anında yeniden gösterme isteği, geri yansımanın elektronik aygıtınca yaratılan kişiliği ile estetik bir tarzda açık bağlantısını bulur.

Bununla birlikte şimdiye kadar söylediklerime karşı çıkan ya da az çok buna teğet olan video sanatının özünde üç yaklaşım vardır. Bunlar: (1) eleştirmek için aracı sömüren yapımlar; (2) kendi psikolojik etkisini yok etmek için mekanizmasına fiziksel bir saldırıyı temsil eden yapımlar ve (3) resim ya da heykel sanatının bir alt türü gibi aracı kullanan videonun yerleşmiş biçimleridir. Birincisi, Richard Serra'nın *Boomerang* tarafından temsil edilir. İkincisi, Joan Jonas'ın *Vertical Roll*'ü (1972) ile örneklenebilir. Ve üçüncüsü Bruce Nauman'ın ve Peter Campus'un yerleşmiş eserlerinin kesinliği ile sınırlandırılır, özellikle Campus'un *mem* (1974) ve *dor* adlı iki eş parçası.

Şimdiye kadar narsisizmin *Boomerang*'da nasıl kabul edildiğini tanımladım. Fakat Benglis'in *Now*'ından farkı kendi öznesinin üzerinde sürdürdüğü eleştirel farktır. Bu, esasen görsel geri yansımadan daha çok Serra'nın kullandığı ses gerçeğine atfedilir. Bu yüzden, özne üzerinde çektiğimiz görüntü açısı Holt'un durumunun kapalı devresiyle uyuşmaz, fakat dışarıdan onun üzerine bakar. Ayrıca, narsistik durum açıklama düzlemi ve eleştirel çözümlülük düzlemi üzerinde anında bire bir çeviri olarak açılan dilin düşünülmüş şekli içinden verilir.

Boomerang nesnesinden Serra'nın ayrılığı, videonun bazı eserlerinden ayrılan zamana doğru bir davranışı ilerletir. Bantın uzunluğu –on dakika uzunluktadır– kendisinin bağlı olduğu anlatıma bağlıdır: Şekillendirmek için ne kadar süre aldığına ve bir tartışmayı geliştirmeye, izleyicinin ana noktayı ne kadar sürede kavrayacağına bağlıdır. *Boomerang*'ın açılan durumuyla gizli olarak var olan kendi sonucudur; ulaşıldığı zaman durur.

Vertical Roll, zamanın videonun ortamına sokulmasına bir diğer örnektir, zaman burada bir sona doğru yürütme gibi anlaşılır. Bu çalışmada, zamanın anlamına verilen bilgi, kamera ve monitör üzerinde eşlemesiz sinyal frekansları tarafından yansıtılmış görüntünün kirlenen değişmezliğinden gelir. Görüntünün ritmik taraması, çerçevenin altından ekranın en üstüne doğru taranması gibi, video resmini oluşturan bu 525 satırın grenlerine karşı çalışır görünen analizin bir anlamına neden olur. Çünkü biri kasıtlı olarak kabul edilir, yatay tarama, elektronik olarak sabitlenmiş bir duruma karşı çıkan bir istek etkisi gibi görünür.

Boşluğun aracılığıyla devamlı bir zincirleme akışı olarak zamanı tasavvur eden *Vertical Roll*'un öznesi bunun dışında doğmuştur. Bu yapımda görüntülerin ve hareketin bir sekansı, çeşitli konumlarda görünür. Filmin ve videonun sıradan diliyle bu değişiklikler hem kamera hareketleri hem de kurgu tarafından kaydedilebilir. Ve *Vertical Roll*'ü yaparken Jonas'un kullanmak zorunda olduğu bu teknikler doğruluğu ve görüntünün devamlı temizlenmesi bu hareketleri görünebilir yapar. Yani kameranın dili taramanın alt üst edilen anlayışı tarafından aşındırılır. Söylediğim gibi, yanılsama zaman ve mekan aracılığıyla sürekli çözülmelidir. Bir aygıt olarak monitör, kendi kendini saran bir deneyim şeridi gibi görünmektedir, tıpkı bir makaraya sarılmış olta ya da bir bobin üzerine sarılmış manyetik bant gibi. Sürekli çözülme hareketi böylece, sadece video görüntüsünün tarama satırlarının fiziksel gerçekliği için değil, şeritleri sınırlı bir zaman bütünlüğünü kabul etmeyen bant donatımının fiziksel gerçekliği için de benzetim olur.

Daha önce kameranın ve monitörün parantezleri arasına yerleştirilen bir vücut olarak video'nun çekim örneği durumunu tanımlamıştım. Bantın fiziksel gerçekliğine monitörün hareketi aracılığıyla sağlanan *Vertical Roll*'ün görsel çerçevesine bağlı olarak, bu parantezlerin bir tarafı, diğer tarafına oranla daha aktif olabilir. Çift tırnağın monitör tarafı bir bobin olur, bu birinin yaklaşan bir amacın prototipi gibi ya da hareketin son kısmı gibi hissetmesi aracılığıyla olur. Jonas, banttaki kayıtlı hareketleri uyguluyordu, monitörün taranan görüntüleri olmaksızın kameraya doğru gelen yansıma durumlarını parantezi kapayarak yok ettiğinde sonuca erişilmiş olur.

Eğer video taramalarının ve *Vertical Roll*'de fiziksel nesne olarak izole edilen bant silindirinin hareketi çiftleştirilirse, bu duvar yüzeyindeki hareketlerin karışmasıdır, Campus'un *mem* ve *dor*'unda cisimleştirilmişti. Campus'un her iki çalışmasında da şu durumlar arasında yaratılan üçgensel bir ilişki vardır: (1) bir video kamerası, (2) canlı kamera görüntüsünü bir duvar yüzeyinde tasavvur edecek bir araç, ve (3) duvarın kendisi. İzleyicinin çalışmalardaki deneyimi, bu üç öğenin düzenini verdiği vektörler,

içinde kendi vücudunun tahmin edeceği bütün pozisyonların özetidir. Üçgensel çalışma alanı dışında durduğu zaman, izleyici genişlikten, yani karartılmış bir odanın bir duvarının parlak yüzeyinden başka birşey göremez. Yalnızca kameranın oranlarının içine hareket ettiğinde bir görüntünün duvarın resimsel alanı üzerinde tasavvur edildiğinin farkına varır. Her nasılsa, *mem* ve *dor*'un her ikisinde de bu görüntünün görülebilme durumları oldukça özeldir.

Daha sonraları kamera koridora yerleştirildi, odanın görünmesine yardım edecek bir gösterici kameraya eklendi. Odanın içinde, izleyici kamera açısının dışındadır ve bu yüzden duvar yüzeyinde hiçbir şey oluşmaz. Yalnızca odayı terkederken, ya da kapının eşiğinde konumlandırıldığında görülür ki, her iki durumda da izleyici yeterince aydınlatılmamıştır ve kamera onu bir görüntü olarak kayıt edebileceği şekilde kamera açısının odağına uygun bir uzaklıktadır. Bu görüntü duvar yüzeyinde planlandığından, izleyicinin kendi görüntüyle ilişkisi tamamen çevresel olmak zorundadır; yüzeydeki onun kendisidir. Yalnızca yanılsama yüzeyine paralel değildir, aynı zamanda onunla birlikte devam eder. Böylece, vücudu hem görüntünün özünü oluşturduğu gibi, hem de üzerinde görüntünün planlandığı hafifçe konumlandırılmamış yüzeyin özüdür.

Mem'de kamera ve gösterici duvar yüzeyinin bir tarafındadır. Böyle bir yerleştirme düzeninde kamera alanı çok ince bir koridoru, aydınlatılmış bir duvara paralel ve onunla bir olmuş bir boşluk parçası gibi ince bir bölümü içine alır. Buna bağlı olarak, kayıt için izleyici duvara karşı olmak zorundadır. Kendi kendini görmek için yeteri kadar bir uzaklığa doğru hareket ederken, görüntü bulanıklaşır ve çarpıklaşır. Fakat, odak içinde kendi kendini yeterince bir uzaklıkta, konumlandıracak şekilde hareket ettiğinde, onun gerçekten göremediği görüntü için kapama, son buldurma biçiminde şekillendirilir. Bundan dolayı *dor*'da olduğu gibi, *mem*'de izleyicinin vücudu fiziksel olarak duvardan, görüntünün yeri olarak, ayrıştırılır.

Campus'un bu iki çalışması kameranın ve monitörün canlı yansımalarının basit biçimde alınması şeklinde ifade edebileceğimiz bir durum söz konusudur. Bu canlı yansımalar, Campus'un stüdyosundaki, video sanatçıları hazır hale getirilirken ve galeriye giden sıradan bir ziyaretçi olarak onu tekrar yaratırken oluşurlar. Her nasılsa *mem* ve *dor* bu kadar basit değildirler, çünkü kendi durumlarını iki çeşit görünmezlik üzerine inşaa etmişlerdir: İzleyicinin duvardaki varlığı, bunun içinde kendisinin bir yokluğudur ve duvarın bir görünüşünden onun ilişkili yokluğudur. Bu duvar üzerinde, onun yüzeyde tasavvur ettiği varlığı için durumlar oluşur.

Campus'un parçaları, çok güçlü bir narsisizmin doğruluğunu kabul eder, duvardaki resim alanının önündeki ileriye ya da geriye doğru hareketler izleyeni tahrik eder. Kendi vücudunun hareketleri aracılığıyla, boynunu uzatması ve kafasını döndürmesi izleyicinin motivasyonu olduğu gibi dikkate almasını zorlaştırır. Bu çalışmaların durumu, görüntünün üzerinde muhafaza edildiği ayrı iki yüzeyin olduğunu kabul etmektedir; birincisi izleyicinin vücudu, ikincisi duvar'da ve onları tamamen farklıymış gibi kayıt etmektir. İşte bu fark; duvar yüzeyi, resimsel yüzey, kendi kendilerinin dışında olan nes-

neler dünyasının bir parçası olarak sonsuz olarak anlaşılır. Daha da açmak gerekirse, birisinin kendisini bu yüzey üzerinde duvara yansıtması rasgele olmayan bütün yöntemleri dikkate almasını gerektirir.

Elbetteki burada, *mem* ve *dor*'un kendilerini içine koydukları son onbeş yılı içeren, çok az şey yazılmasına karşın bir sanat tarihi vardır. Bu tarih, psikolojistik ve biçimsel olarak çok özel sonları başarmak anlamına gelen çalışmaları yapan sanatçıların etkinliklerini gerektirir. Bu noktada, Robert Rauschenberg'in sanatı örnek olarak gösterilebilir. Onun sanatı, gerçek nesneleri ve bulunan görüntüleri bir grup olarak bir araya toplamak ve onları resim alanının durağan matrisleri içinde askıya alarak bizim zihin yüzeyi olarak adlandırabileceğimiz bir alanda değişmeye çalışmaktadır. Böyle yapmakla, durağan resim alanı hem psikolojikleştirilmiş ve hem de genişletilmiş olur. Bu hareket arkasındaki motivasyonun eşya fetişizmine yönelik sorulardan kaynaklandığını başka bir yerde ispatlamıştır.[6] Öteki sanatçılar arasında Rauschenberg öyle bir duruma karşı çalışıyordu ki, resim ve heykel lüks bir pazar tarafından sömürülmüştü. Bunlar öyle bir şekilde sömürülmüşlerdi ki, toplanan ve tükedilen fetiş ödüllerinden oluşan statüleri tarafından içerikleri tamamen onlara göre biçimlendirildi. Tepki olarak, Rauschenberg'ın sanatı başka birşey ileri sürer: Sanatçı çalışmasıyla onun alıcısı arasındaki alternatif ilişkidir. Bunu yapmakla zamanın değerine değiniyordu; esas noktayı yakalamak için bilişsel farklılığın gerektirdiği çalışma provası doğrultusunda bu, bir metnin okunmasının ya da boyamanın aldığı zaman bilincin dünyevi değerlerini eşya fetişizminin statüleri:e karşı bir tuzağa düşürmek istemesidir.

Aynı nedenlere cevap vermeye hazır olduğu halde, 1960'ların minimalist heykelciliğinin içerisinde oluşmuş çağdaş değerler öncelikle algılama sorunları ile meşgul oldular. İzleyici bu yüzden bir konunun, sorunun ya da hafıza içeriklerinden çok daha kalıtsal olarak özetlenen şekil konularının kod açımıyla ilgilendiler. Biz sadece psikoloji danışmanlığına direnildiğini söyleyebiliriz. Fakat genç heykeltraşların çalışmalarında, örneğin Joel Shapiro, minimalizmin konuları, Rauschenberg'in resim alanı gibi kendini hafızaya ait olarak tanımlayan bir uzay içerisine yerleştirebilmişlerdir. Böylece bir heykel nesnesinden fiziksel uzaklık, çağdaş değişimden ayırt edilmesi olanaksız olarak anlaşılmıştır.

Bu Campus'un sanatına eklemek istediğim çalışmanın yapısıdır. Video aracının (medium) doğasında var olan narsistik kuşatma Campus için izleyici ile bağlantılı olarak resimlemenin genel durumlarını inceleyebileceği bir psikolojik stratejinin parçasını oluşturur. Yani narsisizim dünyanın dışında sınıflandırılan bir biçim (form) olarak ortaya çıkmıştır ve aynı zamanda koşulların yansıtarak gösterimine doğru gelişen narsistik dürtüler, bütününe karşı olan nesnenin gerçekliğinin yeniden kuvvetli bir şekilde ortaya çıkarılmasıdır.

Notlar

1 Örneğin, bu tamamıyla hatalı olan eşitleme Max Kozloff'un "Narsisizm, kişilik–dönüşümlü modern sanatın (self–reflexive modern art) arkasındaki entellektüel temelin hassas karşılıklı ilişkisidir" demesine olanak tanır. Bakınız "Pygmalion Reversed", *Artforum* 14 (Nov.1975) : 37.

2 Narsistik karekterin tedavisinin görünüşü hakkında Freud'un pessimizmi, çözümsel durumun içine giren narsist kişinin doğasında var olan ehliyetsizliğin deneyimine dayanır: "Deneyim gösterir ki, narsistik nevrozlardan acı çeken kişiler nakletme (duyguların psikolojik olarak başka birine geçmesi) kapasitesine sahip değildirler, ya da sadece bunun yetersiz parçalarına. Bunlar bir düşmanlık içinde değil fakat bir duygusuzluk, aldırmazlık içinde doktordan ayrılırlar. Bu nedenle doktordan etkilenmezler; doktorun onların üzerinde bir izlenimi yoktur ve bu nedenle tedavi süreci, pathojenik çatışmanın canlandırması ve baskıdan dolayı direnme başarısı onlarla bir sonuca vardırılamaz. Değişmeyip oldukları gibi kalırlar." Sigmund Freud, *A General Introduction to Psychoanalysis*, Çev. Joan Rivere (New York: Permabooks, 1953), s. 455.

3 Jacques Lacan, *The Language of the Self*, Çev. Anthony Wilden (New York: Delta, 1968) s. 11.

4 Bu endişeyi açıklarken, Lacan şu gerçek üzerinde odaklanıyor "aynanın önünde bu duruma dikkat çekerek özne kendisini bir nesne yapar, muhtemelen bununla tatmin olmayabilir, o görüntüde en mükemmel beğeniyi kazanmış olsa bile, aynanın içinde farkedilmek diğeri için hala bir zevk olacaktır." a.k., s. 12.

5 a.k., s. 100. *Moi "ego"* olarak çevrilmesine karşın, *moi* ve *je* arasındaki kesin kontrastlık nedeniyle kişiliğin farklı durumları arasındaki ilişkiyi göstermek için Wilden sözcüğün Fransızcasını koymuştur.

6 "Rauschenberg and the Materialized Image" *Artforum* 13 (Dec. 1974)

4

DİZİN

A

A Bird in a Giled Cage, 23
Abe, Shuya, 92, 93
Acconci, Vito, 38, 90, 119, 121, 122, 123
Action for Childern's Television, 89
Açık Kapı, 35, 37
Air Time, 121
Alberti, Leon Battista, 73, 74
Allen, Jeanne Thomas, 59, 61
Allen, R.C, 25
Almy, Max, 113
Althusser, Louis, 7
Amerikan Bayrağı, 123
American Flag, 123
Anderson, Lindsay, 36
Angelus Novus, 64
Anıların Sanatı: Destan, 115, 116
Antin, David, 90, 97, 111, 112
Antin, Eleanor, 90
Art of Memory: The Legend, 115, 116
Arena and Design, 40
Arena Sanatı ve Tasarımı, 40
Armes, Roy, 14, 17, 44, 58
Arnheim, Rudolf, 44
Atlas, Charles, 65
Author of Don Quixote, 50

B

Babbage, Charles, 71
Baez, Joan, 81
Baird, John Logie, 34
Barrett, Rona, 81
Barnouw, Erik, 17, 26
Barzyk, Fred, 13
Barker, Bob, 88
Barthes, Roland, 25
Ball, George, 91, 92
Baudelaire, Charles, 20, 21
Baudrillard, Jean, 110
Bazin, Andre, 77, 80
Beck, Stephen, 90
Bell, Steve, 82, 83
Benglish, Lynda, 122, 125
Benglys, Lynda, 38
Benjamin, Walter, 7, 64, 66
Bennet, Alan, 36
Berger, John, 20, 21, 44, 45, 51, 53
Bergson, Henri, 77
Berlioz, 65
Bertolt, Brecht, 7, 22, 88, 93, 94, 110, 111
Birnbaum, Dara, 12, 90, 91, 95, 96, 97, 98, 99, 113
Bleasdale, Alan, 50
Brewster, Ben, 59
Browne, Neck, 49
Brunch, Klaus von, 97
Brunelleschi, Flippo, 14, 64, 73, 74
Brunsdon, Charlotte, 85
Boomerang, 120, 121, 122, 125
Borges, Louis Jorge, 50
Boys From The Blackstuff, 50
Boulevard des Capucines, 73
Boulez, Pierre, 29
Bowie, David, 39
Bu Bir Video Monitörüdür, 39
Buraya Bak, 37

C

Cage, John, 29, 30, 92
Campus, Peter, 125, 126, 127, 128
Carson, Jonny, 91, 92, 95
Caughie, John, 84
Centers, 119, 121, 123
Charlotte Moorman Karşısında Johnny Carson Üzerine Çeşitlemeler, 91
Chaplin, Charlie, 18, 71
Coleman, John, 82
Command Performance, 38
Comolli, Jean-Louis, 52
Cox, Barry, 37

Crosby, Bing, 59
Curtis, Bill, 46, 47

Ç

Çığlık, 114
Çocukların Televizyonu için Eylem, 89

D

Dearling, Celia, 22
Dearling, Robert, 22
Deren, Maya, 72
Derrida, Jacques, 110
Deslandes, Jacques, 24
Dick, Vivian, 91
Donebaur, Peter, 40
Dokuz Haberleri, 28
Dor, 125, 126, 127, 128
Double Lunar Dogs, 72
Donatello, 73
Dr. Sax, 66
Durant, Alan, 19, 57, 58
Duras, Marguerite, 116

E

Edison, Thomas, 22, 23, 59
Eisenstein, Sergei, 11
Eski Kalabalık, 36
Everyday Television, 85

F

Fairbank, Douglas, 18
Faust, 96
Fell, John, 24
Feuer, Jane, 14, 76
Foucault, Michel, 110, 113
Franswort, T. Philo, 67
Fried, Howard, 90
Freed, Hermine, 38
Freud, Sigmund, 95, 120, 123
Freund, Gisele, 21

G

Gabor, Dennis, 70
Gelatt, Roland, 22
Ghiberti, 73
Gidal, Peter, 57
Global Groove, 95
Godard, Jean-Luc, 106
Gombrich, E.H., 47
Gomery, Douglas, 25
Good Morning America, 80, 81, 82, 83. 84, 85
Good Morning Mr. Orwell, 95
Gordon, Betty, 91
Gorky, Maksim, 18
Gösteriye Hükmetmek, 38
Graham, Dan, 95
Grandstand, 28
Guadalcanal Requim, 97
Guadalcanal Ağıdı, 97
Günaydın Amerika, 80, 84
Günaydın Bay Orwell, 95
Güzel ve Çirkin, 39

H

H. Magnus, Enzensberger, 7
Habermas, Jürgen, 110
Hall, David, 39
Hall, Stuart, 28
Harika Kadın, 96
Hartman, David, 81, 82, 83, 84
Harika Kadın, 96, 97
Health, Stephen, 78, 79, 84, 95
Henry, Fonda, 84
Henry, Pierre, 29
Hiçliğin İfadesi, 112
Hill, Gary, 113

Hiroshima mon amour, 116
Holt, Nancy, 120, 121, 125

I

It'll Be Alright on the Night, 53

İ

İkinci Ev, 40

J

Jameson, Frederic, 90, 91, 98, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116
Jazz Image, 13
Jonas, Joan, 38, 72, 125, 126
Johns, Jasper, 123
Josser's Story, 50
Jürgen, Habermas, 110

K

Kalivoda, Fra, 101
Kar Kraliçesi, 36
Katz, Elihu, 31
Kennedy, J. F., 97
Kızları Öpün: Onları Ağlatın, 97
Kiss The Girls: Make Them Cry, 97
Kişiliğin Dili, 124
Klee, Paul, 64
Kojak Wang, 98
Kovac, Ernie, 13
Krauss, Rosalind, 14, 15, 113, 119
Krikorian, Tamara, 39
Kuble Wampe, 110
Kuntzel, Thierru, 115
Kutsal Üçlü, 73
Küresel Oluk, 95

L

L. A. Woman, 98
La Belle et La Bête, 39
Lacan, Jacques, 95, 113, 123, 124
Lake Placid, 80
Las Meninas, 113, 123
Levine, Sherrie, 91
Lipman, Andy, 53, 54
Locale, 65
Longo, Robert, 91
Look Here, 37
Lyotard, Jean-Francois, 110
Lucier, Mary, 90
Lukàcs, Georg, 109
Lumière, Louis, 18, 24, 25, 27
Lunden, Joan, 84, 85

M

Macley, Andy, 29
Mandel, ernest, 108
Mander, Jerry, 90
Magritte, Renè, 112
Marey, Etienne, 59
Mari, Mereceline, 39
Marker, Chis, 106
Marshall, Stuart, 14, 33, 55, 56, 57
Masaccio, 73
McLuhan, Marshall, 45, 46, 48, 65, 70, 91, 93
Mem, 125, 127, 128
Meet Me Tonight in Dream Land, 24
Metz, Chrsitan, 25
Miller, Jonathan, 46
Millington, Bob, 51
Morley, David, 27, 82, 84, 85
Moholy-Nagy, Làszlò, 101, 102
Monet, Claude, 73
Moorman, Charlotte, 91, 92
Mulvey, Laura, 49, 95
Munk, Andrej, 116
Musique concrete, 29

N

Nationwide, 81, 82, 84, 85

Nauman, Bruce, 90, 122, 125
Neale, Steve, 82
Nelson, Robin, 51
Neumann, John von, 68
New York'un Satışı, 94
Newall, Beaumont, 20
News At Ten, 28
Nine O'clock News, 28
Nixon, Richard, 91
Nipkow, Paul, 67
Now, 122, 125

O

On Haberleri, 28
Open Door, 35, 37

P

P. M. Magazine, 98
Paganini, 65
Paik, Nam June, 12, 13, 33, 65, 72, 74, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98
Passengert, 116
Paul, Kleep, 64, 112
Paul, Nipkow, 67
Philo, T. Fransworth, 67
Pickford, Mary, 18
Pitkethly, Lawrence, 69
Popper, Frank, 14
Pound, Ezra, 69
Presley, Elvis, 18
Propellertape, 97

R

Rauschenberg, Robert, 128
Ray, Man, 11
Readers's Digest, 90
Reklamı Beklemek, 94
Resnais, Alain, 116
Revolving Upside Down, 122
Rosalind, Krauss, 14, 15
Rosler, Martha, 113
Ross, David, 15, 88
Rozing, Boris, 67

S

Salle, David, 91
Sander, August, 11
Sarnoff, David, 26, 27
Saville, Philip, 50
Scharf, Aaron, 21, 48
Schaeffer, Pierre, 29
Schickel, Richard, 18
Schoennberg, Arnold, 29
Second House, 40
Senlecq, M., 67
Serra, Richard, 120, 125, 126
Sessizlik, 115
Shapiro, Joel, 128
Shaw, Jackie, 51
Signifying Nothing, 112
Skirrow, Gillian, 78, 79, 84
Smith, Anthony, 26
Snyder, Tom, 95
Sonsuz Kare, 96
Sontag, Susan, 21, 51, 52
Stochausen, Karlheinz, 29
Still, 115, 116
Swinton, Alan Campbell, 67

T

Taylor, Richard, 18
Technology/Transformation, 96
Teknoloji/Dönüşüm, 96
The Beauty and The Beast, 39
The Eternal Frame, 97
The Language of The Self, 124
The Motionwide, 82

The Old Crowd, 36
The Selling of New York, 94
The Scream, 113
The Snow Queen, 36
This is Video Monitor, 39
Thomas, Young, 70
Trinity, 73
Turim, Maureen, 15, 100, 108
TV Chair, 95
TV Sandelyesi, 95

U

Understanding Media, 45
Uçuş Zamanı, 121
Uthco, T.R., 97

V

Vanitas, 39
Varèse, Edgar, 29
Variatoins on George Ball on Meet The Press, 91
Variations on Johnny Carson Versus Charlotte Moorman, 91
Vasuka, Steina, 112
Vasulka, Woody, 65, 93, 112, 113, 115, 116, 117
Vertical Roll, 125, 126
Viola, Bill, 89, 90, 113
Vostel, Wolf, 13

Y

Young, Thomas, 70
Yukarı Aşağı Döndürme, 122

W

Waiting for Commercial, 94
Webern, Anton, 29
Wedell, George, 31
Willeman, Paul, 49
Williams, Raymond, 76, 79, 80
Winston, Brain, 14, 31, 46, 47, 59, 60, 61, 64
Wischmeyer, John, 48
Wollen, Peter, 45
Wonder Woven, 96

Z

Zettl, Herbert, 76, 77, 78
Zworokin, Vladimir, 67

Video Sanatı

Eleştirel bir bakış

Videonun bir sanat alanı olarak ortaya çıkması birçok tartışma konusunu da gündeme getirdi. Bunlar; sanat ve toplumsal yaşam, sanat ve teknoloji, film sanatı ve televizyon, televizyon ve sanat, biçim ve içerik gibi konulardır. Bu kitap içinde yeralan çalışmalar da gündemdeki bu tartışma konularıyla ilgilidir.
Roy Armes, Stuart Marshall, Brian Winston, Jane Feuer, David Ross, Maureen Turim ve Rosalind Krauss'un yazıları; Elektronik Görüntü Dünyası ve Elektronik Görüntü Sanatı olmak üzere iki bölüm altında toplanmıştır.

ISBN 975-7638-11-0

9 789757 638117

YAYIN İSTİKLAL CADDESİ BÜYÜKPARMAKKAPI SOKAK NO:3 BEYOĞLU / İSTANBUL