



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**Resim Anasanat Dalı**

**VİDEOYA SIZAN RESİM**

**Gilas Coşkun**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Ankara, 2022**



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

VİDEOYA SIZAN RESİM

Gilas Coşkun

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2022

# VİDEOYA SIZAN RESİM

**Danışman:** Prof. Necla Rüzgar

**Yazar:** Gilas Coşkun

## ÖZ

Coşkun, Gilas, ‘*Videoya Sızan Resim*’ Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2022.

Video sanatı günümüz sanatının en önemli ifade biçimlerinden biridir. Yaşadığımız yüzyılın sürekli gelişen canlı yapısı ve sosyal, kültürel, ekonomik, teknolojik, bilimsel ilerlemeler sanat arayışlarına çeşitlilik kazandırmıştır. Bu canlı yapı, sanatçıların farklı teknik ve üsluplar kullanarak yeni görsel anlatımlar yaratmasına olanak sağlamıştır. Bu noktada çağdaş sanat nesnelere ve yapıtları, bir düşünce nesnesine dönüşürken, bu dönüşümü takip eden gelişmeler sanatçılara yeni yaklaşımlar sunmuştur. Video sanatının kendine özgü ifade biçimi, onu sinemadan ayırırken; bu özelliği, aynı zamanda sanatçının da sınırlarını genişletmektedir. Teknolojinin ve geleneksel sanat unsurlarının bir arada kullanılması, daha yenilikçi yaklaşımlara imkân sağlamaktadır.

Burada “yenilik” ile vurgulanmak istenen geçmiş, bugün ve gelecek arasında imge köprüleri kurmaktır. Sanatçıların geleneksel sanat dilini çağdaş teknolojilerle birleştirmeleri, yeni imge yorumları ortaya koymalarını sağlamıştır. Bu tezin ana motifi de gelenek ve yenilik arasında köprüler kurmaya, yeni imge kolajları oluşturmaya odaklıdır.

Resim, yağlı boya, kolaj gibi kadim ifade teknikleri ile teknolojinin sanata sunduğu yeni ifade olanaklarını birleştirmek ve bunlar arasında ilişkilendirmeler kurmak bu tezin problem edindiği bir diğer noktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Video sanatı, kolaj, resim, imge, teknoloji, gelenek.

# THE LEAKAGE OF PAINTING TO VIDEO

**Supervisor:** Prof. Necla Rüzgar

**Author:** Gilas Coşkun

## ABSTRACT

Coşkun, Gilas *'the Leakage of Painting to Video'* Master's Thesis, Ankara, 2021

Video art is one of the most significant modes of expression of today's art. The ever-evolving living nature of the century we live in and social, cultural, economic, technological and scientific advances have added diversity to the pursuit of art. This lively structure allowed the artists to create new visual expressions using different techniques and styles. At this point, while contemporary art objects and works turn into an object of thought, the developments following this transformation have offered new approaches to artists. While the unique approach of video art distinguishes it self from cinema; This feature also expands the limits of the artist. The combination of technology and traditional art elements allows for more innovative approaches.

What is meant to be emphasized with "innovation" here is to build image bridges between the past, present and future. Combining the traditional art language with contemporary technologies has enabled the artists to reveal new image interpretations. The leading motif of this thesis is to build bridges between tradition and innovation and to create new image collages.

Combining ancient expression techniques such as painting, oil painting, collage with the new expression possibilities offered by technology to art and establishing dialogues between them is another problem that this thesis has.

**Keywords:** Video art, collage, painting, image, technology, traditional.

Olamayan, olan ve  
olacak *olanlara*...

## İÇİNDEKİLER DİZİNİ

<b>ÖZ</b> .....	i
<b>ABSTRACT</b> .....	ii
<b>İTHAF</b> .....	iii
<b>İÇİNDEKİLER DİZİNİ</b> .....	iv
<b>GÖRSEL DİZİNİ</b> .....	v
<b>GİRİŞ</b> .....	1
<b>1.BÖLÜM: VİDEO SANATI ve RESİM</b> .....	2
1.1.Resmetme ve Görüntülemenin Kısa Tarihi .....	3
1.2.Video Sanatı ve Video Sanatının Resimle İlişkisi .....	12
<b>2. BÖLÜM: RESİMLE YARATILAN VİDEO – ÇİZİMLE YARATILAN VİDEO.</b> 36	
2.1.Çizimle Oluşturulan Video, William Kentridge .....	36
2.2.Hareketli Resim, İnci Eviner .....	42
<b>3. BÖLÜM: VIDEOYA SIZAN RESİM: KİŞİSEL SERÜVEN</b> .....	48
<b>SONUÇ</b> .....	59
<b>KAYNAKLAR</b> .....	61
<b>ETİK BEYANI</b> .....	66
<b>YÜKSEK LİSANS TEZİ ORJİNALLİK RAPORU</b> .....	67
<b>MASTER’S THESIS ORIGINALITY REPORT</b> .....	68
<b>YAYINLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI</b> .....	69

## GÖRSEL DİZİNİ

<b>Görsel 1.</b> Anonim. Optik: Camera Obscura'nın ilkesi. 1752. Gravür, 9.6x16.2cm .....	4
<b>Görsel 2.</b> Nicéphore Niépce. Saint Loup de Varennes'de Sokak Görüntüsü. 1826-1827. Heliograph: kalay, bakır, antimon, kurşun, camera obscura, 16x20 cm. ....	5
<b>Görsel 3.</b> Louis Daguerre. 1838'den Paris Sokak Görüntüsü. 1838. Daguerreotype .....	5
<b>Görsel 4.</b> George Dolland. Kamera Lucida'nın Açıklaması. 1830. Gravür. ....	6
<b>Görsel 5.</b> William Henry Fox Talbot. "Üç Lütuf". 1842, Fotoğraf. ....	7
<b>Görsel 6.</b> Eadweard Muybridge. Zıplayan Figür. 1887. Fotoğraf. ....	8
<b>Görsel 7.</b> Étienne-Jules Marey. Uçan Balıkçıl. 1894, Kronofotoğraf.....	8
<b>Görsel 8.</b> Kinetofon ve Kinetoskop. (Solda) senkronize ses için işitme tüpleriyle donatılmış Edison Kinetofon kullanan bir adamın tanıtım fotoğrafı. (Sağda), Market Caddesi'ndeki Peter Bacigalupi'nin San Francisco Kinetoskop ve fonograf salonunun bir görünümü. 1894-95. ....	9
<b>Görsel 9.</b> Louis Poyet. Reynaud'un projeksiyonu ve proksinoskop. 1882. Gravür.....	10
<b>Görsel 10.</b> Ernie Kovacs. Hole in Head / Kafadaki Delik. 1957, Fotoğraf. ....	12
<b>Görsel 11.</b> Wolf Vostell. Transmigración I / Hicret I. 1958. Tuval üzerine yağlı boya, ahşap, TV. ....	13
<b>Görsel 12.</b> Wolf Vostell. Transmigración II / Hicret II. 1958. Tuval üzerine yağlı boya, ahşap, TV, 91x102x40cm. ....	13
<b>Görsel 13.</b> Wolf Vostell. Sun in Your Head / Kafadaki Güneş. 1963. Videodan kesitler. Analog Video, Siyah-Beyaz, 00:06:14. (Videodan kesitler).....	14
<b>Görsel 14.</b> Nam June Paik. Cafe au Go Go'da gösterilecek serginin davetiyesi. 1965. ....	15
<b>Görsel 15.</b> Nam June Paik. Video Synthesizer / Video Sentezleyici. 1969.....	17
<b>Görsel 16.</b> Steina ve Woody Vasulka. Matrix / Matriks. 1970-72. Video, Siyah-Beyaz. ..	18
<b>Görsel 17.</b> Georges Seurat. La Grande Jatte'de Bir Pazar. 1884. Tuval üzerine yağlı boya, 208x308 cm. ....	19

<b>Görsel 18.</b> Francis Bacon. Shaman: The Figure and the Second World War / Şaman: Figür ve İkinci Dünya Savaşı. 1946. Tuval üzerine yağlı boya ve pastel, 197.8x132.1cm .....	19
<b>Görsel 19.</b> Pipilotti Rist. Entlastungen. 1988. Video, renk, ses. (Videodan Kesitler). .....	20
<b>Görsel 20.</b> Wolf Vostell. 6 TV Dé-Coll/age / Televizyon Dekolaj. 1963. (Altı kanallı video, ofis dolabı, telefon, üç fotoğraf, VHS ve DVD; siyah-beyaz, ses.).....	21
<b>Görsel 21.</b> Bill Viola. Inverted Birth / Ters Doğum. 2017. Video Enstalasyon, (Deichtorhallen Hamburg sergisinden). .....	22
<b>Görsel 22.</b> Peter Greenaway. Leonardo's Last Supper: A Vision by Peter Greenaway / Leonardo'nun Son Akşam Yemeği: Peter Greenaway'den Bir Vizyon. 2010. Video Yerleştirme. ....	23
<b>Görsel 23. (solda)</b> Jacopo Carucci Pontormo. Visitation / Ziyaret. 1528-1529. Yağlı boya, 202x156cm. <b>(sağda)</b> Bill Viola. The Greeting / Selamlama. 1995.....	24
<b>Görsel 24. (solda)</b> Bill Viola. Emergence / Ortaya Çıkma. 2002. Video. <b>(sağda)</b> Masolino da Panicale. Pieta / Meryem Ana. 1424 280x118cm, fresk. Collegiate Kilise Müzesi, Empoli. ....	24
<b>Görsel 25.</b> Peter Greenaway. Leonardo's Last Supper: A Vision by Peter Greenaway / Leonardo'nun Son Akşam Yemeği: Peter Greenaway'den Bir Vizyon. 2010. Video Enstalasyon, (Videodan kesitler).....	25
<b>Görsel 26.</b> Casper David Friedrich. Woman at a Window / Penceredeki Kadın. 1822. Tuval üzerine yağlı boya, 73x44.1cm. ....	26
<b>Görsel 27.</b> Nam June Paik. Tv Buddha / Televizyon Buda. 1974. Video Enstalasyon. ....	27
<b>Görsel 28.</b> Bill Viola. Tempest / Fırtına. 2005. Video, 66 x 109 x 10.2cm .....	28
<b>Görsel 29.</b> Joan Jonas. Organic Honey Visual Telepathy / Organik Bal Görsel Telepati. 1972. Tek Kanallı Video, 00:17:24 .....	29
<b>Görsel 30.</b> İnci Eviner. Aynanın Dışında. 2015. 3 Kanallı Video, 5.1 ses, 6`döngü. ....	30
<b>Görsel 31.</b> Canan Şenol. "İbretnüma". 2009. Video Animasyon. ....	31
<b>Görsel 32.</b> Canan Şenol. "Aca'ibül Mahlukat". 2006. Video Animasyon, 00:04:35.....	32



<b>Görsel 33.</b> Necla Rüzgar. Ahmet Yıldız. 2017. Gazete Haberleri ve Kağıt üzerine suluboya 21x29cm, 00:07:03. Videodan Kesitler. ....	33
<b>Görsel 34.</b> Necla Rüzgar. Blanket / Battaniye. 2017. Tuval üzerine akrilik, Video, 00.01.00 .....	34
<b>Görsel 35.</b> Necla Rüzgar. Fibrilasyon. 2018. Video, Döngü, 00:00:47 .....	35
<b>Görsel 36.</b> Dumile Feni Mhalaba. African Guernica / Afrikalı Gerilla. 1967. Gazete üzerine kömür, 226x218cm. ....	37
<b>Görsel 37.</b> William Kentridge. “Johannesburg, 2nd Greatest City After Paris / Johannesburg, Paris'ten Sonra 2. Büyük Şehir”. 1989. Video Animasyon. ....	38
<b>Görsel 38.</b> William Kentridge. Johannesburg, 2nd Greatest City After Paris/Johannesburg, Paris'ten Sonra 2. Büyük Şehir. 1989. (Videodan kesitler). ....	38
<b>Görsel 39.</b> William Kentridge. Soho Eckstein Cycle / Soho Eckstein Döngüsü. 1989. Sergi Fotoğrafları. ....	39
<b>Görsel 40.</b> William Kentridge. “More Sweetly Play the Dance / Daha Tatlı Dans Et”. 2015. 8 Kanallı HD Video, 4 Megafon, 00:15:00. ....	40
<b>Görsel 41.</b> William Kentridge, Soft Dictionary / Yumuşak Sözlük. 2016, HD Video, 00:02:44. ....	40
<b>Görsel 42.</b> William Kentridge. Right Into Her Arms / Kollarına Doğru. 2016. HD Video Projeksiyon, 00:11:00, 300x244x125cm. ....	41
<b>Görsel 43.</b> İnci Eviner. “Darülaceze”. 1976. Kâğıt üzerine mürekkep, 29.7x21cm. ....	43
<b>Görsel 44.</b> İnci Eviner. “Coğrafya”. 1993. Konturtableta üzerine yağlıboya ve bakır. ....	44
<b>Görsel 45.</b> Meiling Antoine Ignace. Harem. 1819. Gravür. ....	45
<b>Görsel 46.</b> İnci Eviner. Harem. 2009. Tek Kanallı HD Video, 3 döngü. ....	45
<b>Görsel 47.</b> İnci Eviner. “Parlamento”. 2010. Tek Kanallı HD Video, 3 döngü, 2 kanallı ses. ....	46
<b>Görsel 48.</b> İnci Eviner, “Kırık Manifestolar”, 2010 3 Kanallı HD Video, 3 döngü, 6 kanallı ses yerleştirmesi. ....	47

<b>Görsel 49.</b> İnci Eviner, “Ulusal Zindelik”, 2013 HD Video Yerleştirme, 3 döngü, Surround ses. ....	47
<b>Görsel 50.</b> Gilas Coşkun. “Otoportre”, 2007, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x90cm – “Videoya Sızan Resim” 2021, Video Projeksiyon .....	49
<b>Görsel 51.</b> Gilas Coşkun. “Dağılma”, 2014, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 40x70 – “Videoya Sızan Resim II” 2021, Video Projeksiyon .....	49
<b>Görsel 52.</b> Gilas Coşkun. Fragmante I, 2020, Video Kolaj. ....	50
<b>Görsel 53.</b> Gilas Coşkun. Fragmante II, 2020, Video Kolaj. ....	50
<b>Görsel 54.</b> Gilas Coşkun. Negatif, 2020, Video Kolaj. ....	51
<b>Görsel 55.</b> Gilas Coşkun. Bulanık Hatıralar, 2020, HD Video, Ses, Renkli, 00:01:54 .....	52
<b>Görsel 56.</b> Bahar Ata. “Çifte Görüntü”, 2018, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 25x25cm .	53
<b>Görsel 57.</b> Gilas Coşkun. Gizdöküm. 2020. HD Video, Ses, Renkli, 00:01:53, Döngü.....	54
<b>Görsel 58.</b> Gilas Coşkun. Tekinsiz I, 2020, Video, 00:00:13 .....	55
<b>Görsel 59.</b> Gilas Coşkun. Tekinsiz II, 2020, Video, 00:00:13.....	55
<b>Görsel 60.</b> Gilas Coşkun. Yılan ile Tavşan II, 2020, Video, ses, siyah-beyaz, 00:03:54 ...	56
<b>Görsel 61.</b> Gilas Coşkun. Sandalye, 2020, Video, ses, monokrom, döngü. 00:00:54 .....	57
<b>Görsel 62.</b> Gilas Coşkun. “RGB”, 2021 HD Video, Projeksiyon, renk, ses, döngü.....	58

## GİRİŞ

Bu tez “**video**” ortamını “**resim**” sanatıyla birlikte ele alarak, bu iki nosyonu biçimsel olarak görsel bir dille ifade etmeyi amaçlamaktadır.

Tez üç ana bölümden meydana gelmektedir. Tezin birinci bölümünde; video sanatı ve resim sanatının tarihsel arka planı tezin kapsamı ile sınırlı olmak kaydıyla sunulmuştur. Bu bağlamda görüntülemenin tarihine atılan kısa bakış ile video sanatı ve resim sanatı arasındaki ilişkiye yönelik sanatsal yaratılar üzerinden bir araştırma yapılması amaçlanmıştır. Bu konuda literatürde önde gelen isimlerin çalışmalarından örneklere ayrıca yer verilmiştir.

Tezin ikinci bölümünde; William Kentridge ve İnci Eviner gibi, eserlerinde resim ve video ilişkisini belirgin şekilde yer veren sanatçıların hayatları ve eserlerine yer verilmiştir.

Tezin üçüncü bölümünde ise önceki bölümlerden elde edilen tespitler/sonuçlar doğrultusunda bir dizi imgeye görsel analiz yapılarak, resim ve video sanatıyla oluşturulan eserlere yer verilmiştir. Tez çalışmasında üretilen bütün eserlerde kullanılan biçimsel dil, “resim” ve “video” kavramlarını ele alarak; resim ve video ilişkisi üzerinden bir varlık kazanmıştır.

## 1. BÖLÜM: VIDEO SANATI VE RESİM

Geçmişten günümüze değin geline süreçte, değişen sistemler ve gelişen teknoloji hayatın her alanında kendini göstermiştir. Bilindięi üzere, “görüntüleme” ve “resim” tarihin her döneminde insanlık için önemini korumuştur. İlerleyen teknolojinin sanat alanında sunduğu imkânlarla birlikte yeni ifadeler kendine geniş bir varlık alanı bulmuştur. Mağara duvarlarına gördüklerini resmeden insanlardan, bugünün elektronik ortamında resmetme olanağına sahip insana evrilişimizi görmek kuşkusuz ki heyecan vericidir.

Durağan görüntülerin nesnel yansımalarının sınırlarının kalkmasıyla birlikte hareketin görüntülenebilir olması, çıplak gözle algılayamadığımız detayları ortaya sermiş ve algıladığımız dünyayı başka bir boyuta taşımıştır. Fütürizm akımında görülebilen hareketin resmedilmesi gibi, görme ve düşünme biçimlerini değiştiren bu gelişimler sanat eserlerinin kültürel, politik, sosyal ve ekonomik ortamını da etkileyerek sunum araçlarının da değişmesine katkı sağlamıştır.

Sanatın kendi anlatımsal zorluklarını yaşadığı 19 yy. başları sanatsal avangardların dönemi olarak genel bir kabul görmektedir. Fotoğrafın icadıyla 1800'lerde *daguerreotype* portrelerin hızla artmasının sonucunda, portre ile geçinen birçok sanatçı sorunlar yaşamıştır. Teknolojiyle sanatçıların elinden alınan görülenin resmedilmesi, el becerisinin gerekliliği gibi durumlar uzun süre tartışılmışsa da Picasso'nun (1923) belirttiği gibi aslında bu durum sanatı ve sanatçıyı bir anlamda özgürleştirmiştir.

Kübizm, fütürizm, sürrealizm, dadaizm gibi birçok “izm”in farklı arayışları, sanayileşme, teknolojinin gelişimi ve dünya savaşlarının etkisinde sanat kavramının da farklı bir anlam kazanma serüvenini takip etmiştir.

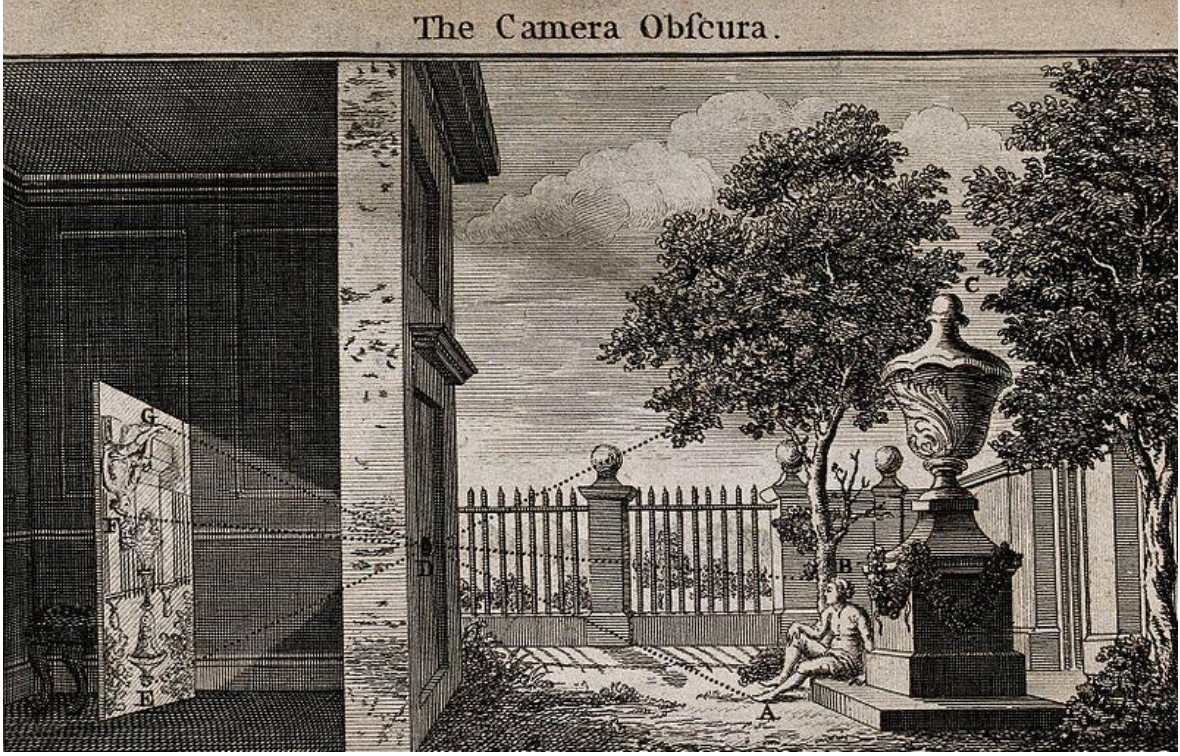
Fotoğraf, film, video gibi görüntü aktarımını ve çoğaltımını kolaylaştırmak için gelişen yöntem ve teknikler sanat alanı içinde kendini ortaya koymayı başarmış ve süreç içerisinde gelişerek, önemli bir konuma yerleşmiştir.

## 1.1. Resmetme ve Görüntülemenin Kısa Tarihi

“Resmetmeyi sağlayan teknolojilerin zaman dizini şöyledir: El-kol gücü dönemi, makinelerin dönemi, elektronik dönemi ve karma ortam dönemi. Geleneksel resmetme tekniklerinde insan el-kol gücünü kullanırken, ışıklı resmetmeyle birlikte makinelerin dönemi başlamıştır. Yüzeyi ışıktan oluşan televizyon tüpü üzerinde elde edilen elektronik resimle (görüntü) birlikte elektronik dönem yani video dönemi başlamıştır.” (Kılıç, 2021)

Günümüzde kamera gibi kayıt cihazlarının ve bu kayıtları tekrar görmeye imkân tanıyan ekranların olmadığı bir dünyayı tasavvur etmek son derece zordur. Gündelik yaşantıda bireyin karşısına çıkan ve her yerde görülebilen, tüm bu kayıt ve görüntüleme sistemlerini kapsayan telefonlara kadar sürekli gelişen bir teknolojik yapı bu durumun zorluğunu ortaya koymak için yeterli olacaktır. Çoğu yeni teknoloji üretilme amacına ek olarak farklı işlevlere de hizmet edebilmektedir. Bu sebeple, bugün üretilen her bir sistem için yeniden keşfin mümkün olduğu bir kültür söz konusudur.

Sanatsal bir ortam olarak resim aynı zamanda bir kayıt yöntemi olarak da görülebilmektedir. Yazının bir haber bülteni için hazırlanan bir metin için kullanılması gibi, bir edebiyatçının elinde yazınsal bir esere dönüşmesi, teknik ve yöntemlerin hangi ortamda ve ne amaçla kullanıldığına göre, ne olacağına belirleyicisi olmuştur. Mağara duvarlarına yapılan hayvan resimleri, bilinen ilk insan eliyle görüntülü kayıt olan resmetme yöntemidir. Bunlar erken dönemin tarih ve kültürü için araştırma belgeleri niteliği taşıdığı gibi 20. yy’dan itibaren primitif sanatında öncüsü olarak değerlendirilmektedir. Sanatsal bir ifade aracı olan resim, görüntüleme aracı olan “karanlık kutu” ve görüntünün anlık olarak kaydedilmesini sağlayan “fotoğraf”, hareketli görüntüleri kayıt edebilen “kamera”ya kadar uzun bir süreç geçmesi gerekmiştir.



**Görsel 1.** Anonim. Optik: Camera Obscura'nın ilkesi. 1752. Gravür, 9.6x16.2cm <https://bit.ly/3wCxTxw>

Fotoğrafın icadından önce, Türkçe karşılığı “karanlık oda” – “karanlık kutu” olarak çevrilebilecek “camera obscura”nın keşfi gerçekleştirilmiştir. Işığı kullanarak görüntünün yansıtılmasını olanaklı hale getiren bu icat; bir tür görüntüleme sistemidir. Söz konusu cihaz ile görüntünün kayıt altına alınması, çizerek resmetme ile mümkündür.

Güneşli bir günde, dört tarafı kapalı içine ışık sızdırmayan bir oda düşünün. Bu odanın bir duvarının tam orta noktasına iğneyle bir delik açıp ve deliğin karşısına gelen duvara, odanın içinden beyaz bir kâğıt konulduğunda: İğne deliğinden giren güneş ışığı, beyaz kâğıt üzerine yansır ve iğne deliğinin önündeki nesnelerin görüntüsü, alt-üst ve sağ-sol ters olarak beyaz kâğıt üzerinde görülür. Deliğin önündeki nesnelerin görüntüsü bu kutu içinde ortaya çıkar. (Kılıç, 2021, s. 110)

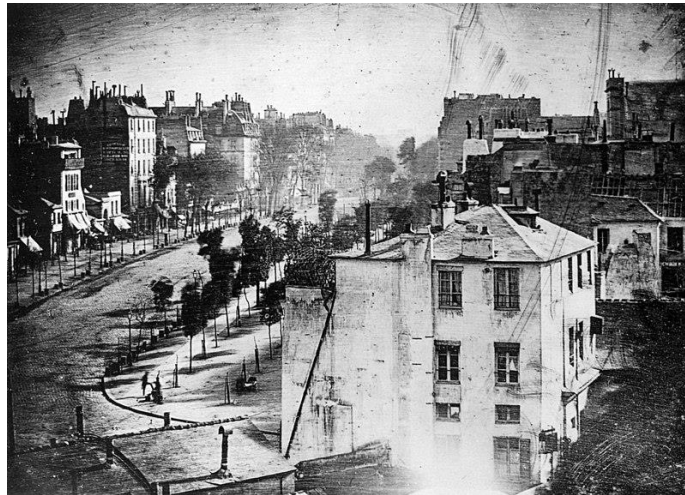
Basit bir şekilde ışığın bir iğne deliği kadar ufak bir yerden yansmasıyla anlık olarak görüntünün elde edilmesini sağlayan bu karanlık kutudan, ilk olarak Çinli filozof Mozi bahsetmiştir. Bilimsel olarak ilk açıklamasının ise Leonardo da Vinci tarafından 1502 yılında yayımlanan “Codex Atlanticus” kitabında yer verildiği görülmektedir. Optiğin insan gözüyle olan ilişkisini de belirleyen Leonardo Da Vinci, çizim yapmak için bu cihazın kullanılabilirliğini düşünmüştür. 15. yüzyılın başlarında bu cihazın çizimlerde kullanılma potansiyeli sanatçılar tarafından benimsenmiş görünse bile bunun bazı kesimler tarafından hile olarak değerlendirilmesi tartışmalara yol açmış ve halen dahi devam etmektedir. Her

şeye rağmen camera obscura 17. ve 18. yüzyılda birçok sanatçı tarafında kullanılan bir teknoloji olmuştur. Vermeer'in fotoğrafa yakın olan eserlerinde, lensin optik bozulmasına benzer hataların olması nedeniyle bu alet kullanılarak eserlerin üretildiği düşünülmektedir.

Fotoğraf çekimi için gerekli olan iki unsur bulunmaktadır. Bu unsurların ilki ışığı odaklayacak olan optik bir sistemdir. Bu optik, karanlık kutu ile gerçekleştirilmiş olup, geriye kalan ikinci unsur ise yansıtılan görüntünün kayıt altına alınmasını sağlayacak olan kimyasal sürecin keşfidir. Bu noktada J. Nicéphore Niépce, 1827 yılında helyograf levha kullanarak gün ışığı altında dahi kayıt alarak, kaydedilen görüntünün bozulmadan levha yüzeyinde kalmasını sağlamıştır.

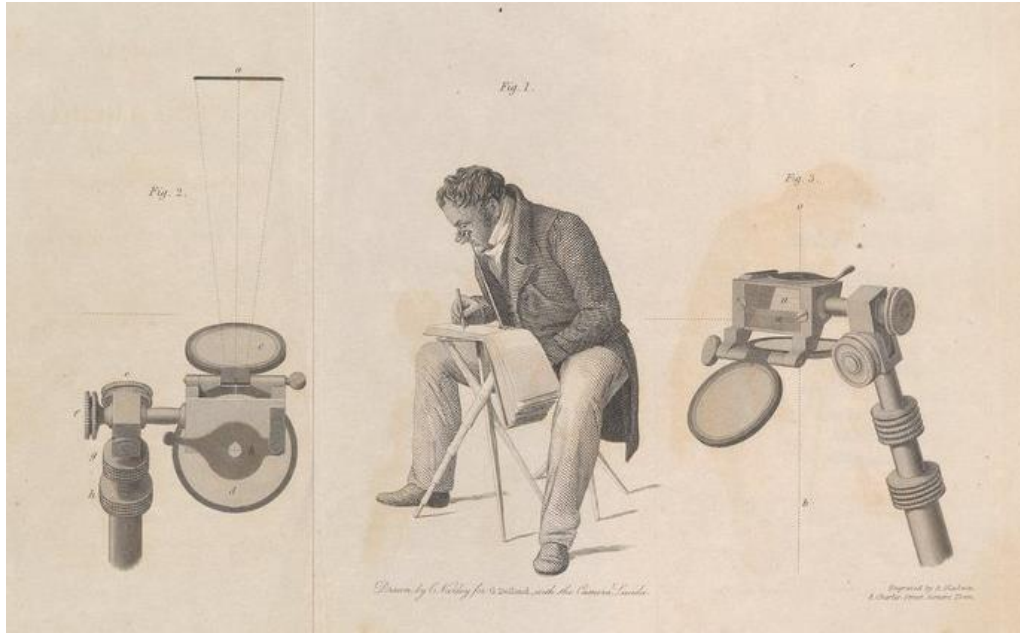


**Görsel 2.** Nicéphore Niépce. Saint-Loup de Varennes'de Sokak Görüntüsü. 1826-1827. Heliograph: kalay, bakır, antimon, kurşun, camera obscura, 16x20cm. <https://bit.ly/3wDSrpa>



**Görsel 3.** Louis Daguerre. 1838'den Paris Sokak Görüntüsü. 1838. Daguerrotype. <https://bit.ly/3a6cxj5>

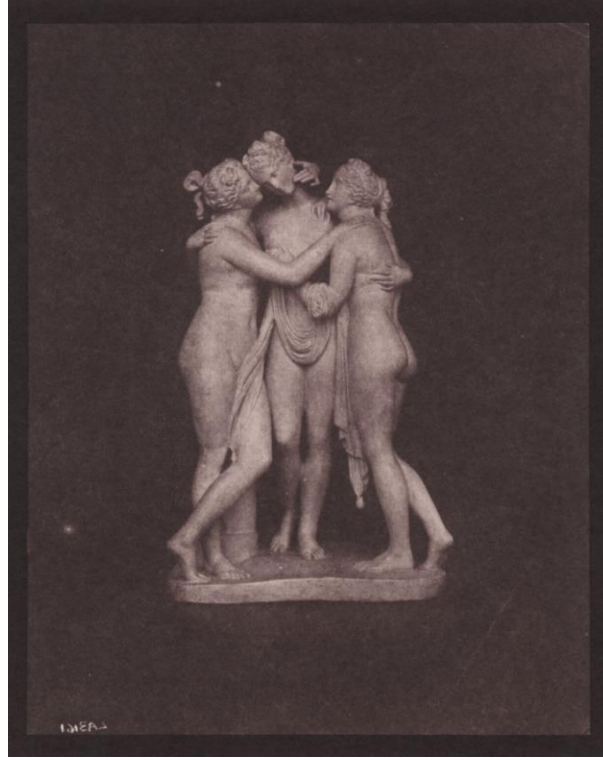
J. Nicéphore Niépce bu buluşu sonrasında Louis Daguerre ile birlikte çalışmalar yapmıştır. 1833 yılında Niepce'nin ölümünün ardından çalışmaları tek başına devam ettiren Daguerre, resmi olarak 1838 yılında “daguerréotype” adını verdiği fotoğraflama yöntemini icat ettiğini duyurmuştur. Tarihte ilk fotoğraf olarak yukarıda yer verilen “Paris Sokak Görüntüsü” aynı zamanda bir insanın görüntülediği ilk fotoğraf olması yönüyle ayrı bir önem arz etmektedir. “Daguerréotype” yöntemi ile görüntünün, gümüş nitratla kaplı bakır levha üzerinde pozlanması yaklaşık olarak 10 ila 20 dakika arasında gerçekleşmektedir. Louis Daguerre icadının denemesi yaptığı esnada, ayakkabı boyatan bir kent sakininin hareketsiz geçirdiği süre, onunda görüntüye yansımaları sağlarken, hareket halinde olan diğer insanların görüntüleri; fotoğrafın pozlanma süresinin uzun olması nedeni ile görüntüye yansımamıştır.



**Görsel 4.** George Dolland. Kamera Lucida'nın Açıklaması. 1830. Gravür. <https://bit.ly/3LFCvfg>

Adı camera obscurayı çağrıştırmaları amacıyla tercih edilen Türkçe karşılığı aydınlık kutu olan camera lucida, karanlık kutunun tersine aydınlık bir ortamda görüntü üretebilen bir aygıttır. “Prizma yoluyla kâğıt yüzeye yansıyan görüntünün üzerinden kalemlerle geçildiğinde nesnenin resmi kâğıt üzerinde elde edilir. Bu şekilde izleyen kâğıt üzerine resmederken aynı zamanda resmettiği şeyi de görür” (Kılıç, 2021, s. 34). 1807 yılında Sir William Hyde Wollaston tarafından patenti alınan aydınlık kutu, Henry Fox Talbot ile birlikte yeni bir ortama taşınmıştır. Daguerre'nin çalışmalarının ardından William Henry Fox Talbot gözle görünenin kâğıt yüzeyine çizilmesi yerine bir aygıt ile kaydedilmesi düşüncesinden hareket ederek fotoğrafla ilgili icadını 1841 yılında gerçekleştirmiştir. Bu gelişim ile birlikte fotoğrafın çoğaltım teknolojisi olarak yeniden keşfedildiği görülmektedir.

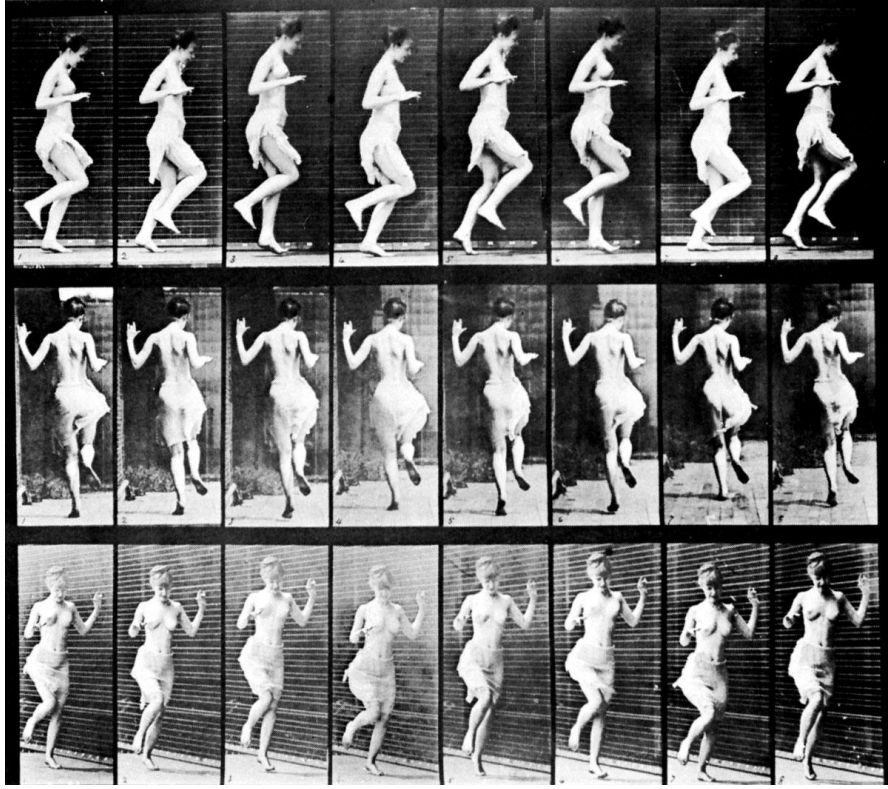




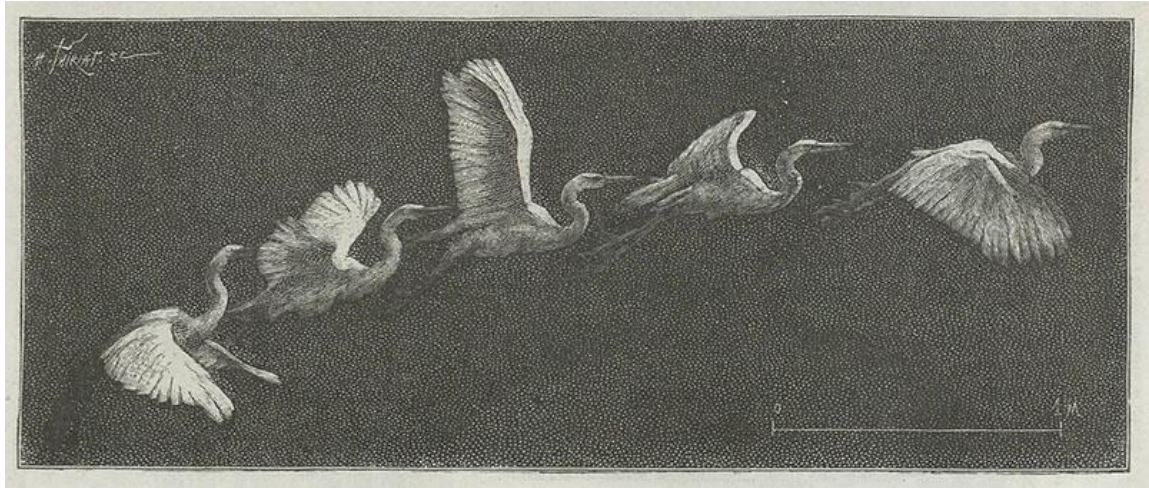
**Görsel 5.** William Henry Fox Talbot. “Üç Lütuf”. 1842, Fotoğraf. <https://bit.ly/39KOVk8>

Yaygın olarak kullanılan kimyasal kaplı levhalar, cam yüzeyler, Fox’un kağıt tabanlı yüzeyleri geliştirmesiyle birlikte, pozitif-negatif teknolojisi sayesinde film görüntüsünün birçok kopyasının elde edilmesini sağlamıştır. “Daguerréotype” yöntemi, görüntünün aktarımını kolaylaştıran bir yöntem olmasına rağmen görüntünün pozlanma süresi 20 dakikaya kadar çıkmaktadır. Talbot, geliştirdiği kimyasal süreçle birlikte bu engeli ortadan kaldırarak, görüntü kaydının bir saniyede gerçekleşmesini sağlamıştır.

19. yüzyılın sonlarına doğru durağan görüntülerin yerini hareketli görüntülerin aranmasına bıraktığı görülmektedir. Fotoğraf, bir anı dondururken o anlık görüntünün hemen ardından gelen başka bir görüntü vardır. İşte bu görüntüyü yakalamak amacıyla Muybridge 1877’de geliştirdiği 12 ila 24 kameradan oluşan ve karmaşık bir deklanşör yapısına sahip elektrik sistemi ile hareketlerin donmuş anlarını kaydetmeyi başarmıştır. Bu sistem ile bir atın dörtlüye koşarken, bir saniyeden daha kısa bir süre için dört toynağının da yerden kesildiğini kesin olarak kanıtlanmıştır. Gerçekleştirdiği hareket fotoğrafçılığı deneyleri ile tatmin edici sonuçlar alan Muybridge, hareketi anlamak, göremediğimiz detayları görünür kılmak, bu görüntülerin erişilebilir olması için; insan ve hayvan hareketlerinin kataloglayarak görsel bir ansiklopedi hazırlamıştır. Hareketli görüntünün ilk adımlarına zemin hazırlayan Muybridge, aynı zamanda film projektörünün öncüsü olarak görülen “zoopraxiscope” cihazının mucidi olmasıyla aynı bir önem taşımaktadır.



**Görsel 6.** Eadweard Muybridge. Zıplayan Figür. 1887. Fotoğraf. <https://bit.ly/3aeVHYl>



**Görsel 7.** Étienne-Jules Marey. Uçan Balıkçıl. 1894, Kronofotoğraf. <https://bit.ly/3lquo6Z>

Hareket ve fotoğrafın seri etkileriyle ilgili deneyler yapan Muybridge ve diğerlerinin yapıtlarında etkilenmiş olan 1882 de hareket eden nesnelerin hareketlerinin çizgisel izlerini tek bir imge halinde yakalayabilen kronofotoğrafi adını verdiği 'fotoğrafik silahı buldu. Yapay olarak aydınlatılmış hareket titreşimleri, uzun bir poz boyunca silahın objektif kapağının aralıklı açılıp kapanmasıyla koyu bir zemin üzerinde fotoğraflanıyordu. Kronofotoğraflar soyut, çizgisel seri kırık hareket kalıplarından doğrudan etkilenmiş Kübistler ve Fütüristler için ilham kaynağı oldu. (Lovejoy, 1992, s. 35)

Muybridge ve Marey'in çalışmalarının ardından Thomas Edison ve William K. Laurie Dickson 1894 yılında sinematografin esin kaynağı olarak görülen "kinetoskop" cihazını ortaya çıkarmıştır. Temel çalışma biçimi hareketsiz olan görüntüleri ardışık olarak göstermek olan bu cihaz bir tür hareket illüzyonu yaratımı sağlamıştır. Charles-Èmile Reynaud 1876 yılında fotoğraf yerine el çizimlerinin kullanıldığı benzer bir cihaz geliştirmiştir. "Praksinoskop" adı verilen bu cihaz animasyon filmlerinin atası olarak da kabul görmektedir.



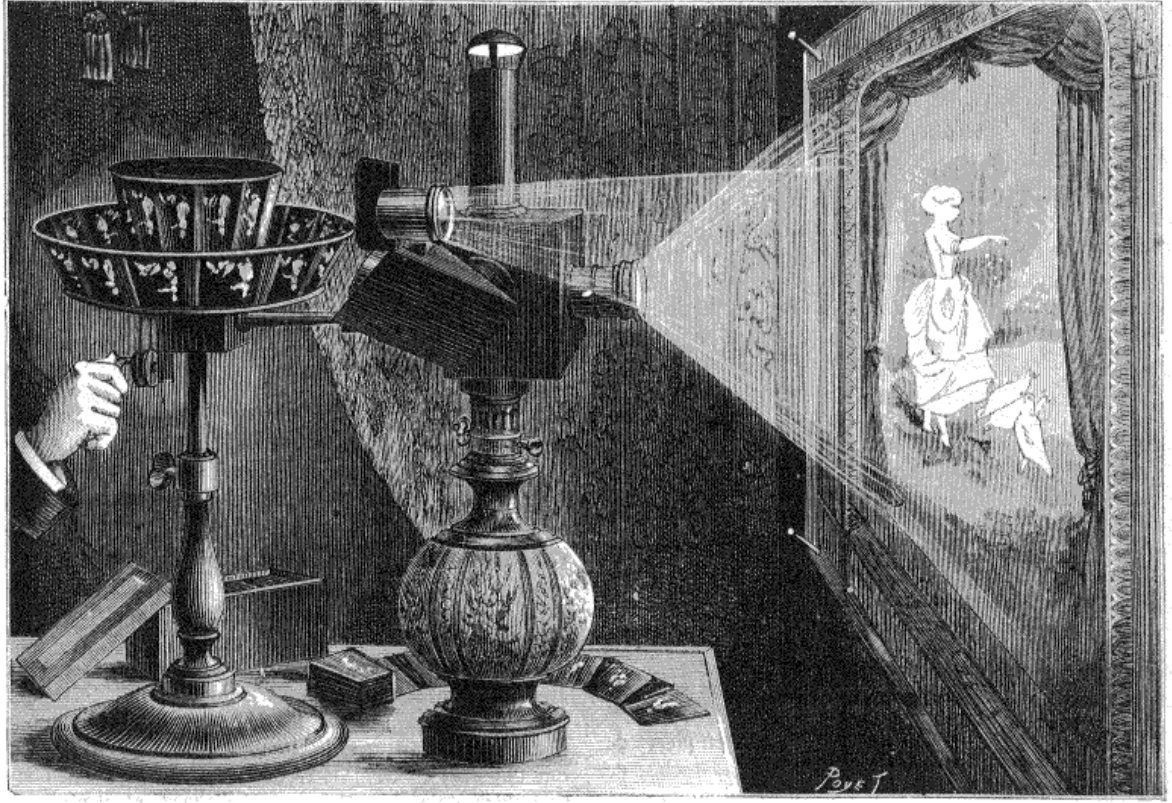
**Görsel 8.** Kinetofon ve Kinetoskop. (Solda) senkronize ses için işitme tüpleriyle donatılmış Edison Kinetofon kullanan bir adamın tanıtım fotoğrafı. (Sağda), Market Caddesi'ndeki Peter Bacigalupi'nin San Francisco Kinetoskop ve fonograf salonunun bir görünümü. 1894-95. <https://bit.ly/3lrY7wc>

Sinematograf ve kinetoskoptan sonra dünya, 'kaydedilebilir hale' gelmiştir. İnsan görüşü mekânın sınırlılığından kurtulmuş, bu aygıtların ulaştığı yere kadar gidebilmiştir. Toplum yaşamına hızlı bir şekilde katılan sinematograf aygıtı yeni görme biçimleri oluşturmuştur. (Aylan, 2020, s. 353)

"Kinetoskop" ve "praksinoskop" görüntülerde hareket yanılsaması yaratan iki analog alettir. Bu icatların sinemanın atası olarak görülmesine rağmen, sinemanın öncüleri Lumière kardeşler olarak bilinmektedir. "Kinetoskop"dan ilham alan Lumière kardeşler, 1895 yılında görüntüleri yansıtabilen ve kaydını yapabilen "sinematograf"ın patentini alarak sinema tarihini başlatmıştır. Auguste Lumière ve Louis Lumière bu cihaz ile ilk sinema gösterimlerini 22 Mart 1895 tarihinde, Paris'te gerçekleştirmiştir.

Bireyin hareketli görüntüyü tekil olarak izlediği "kinetoskop" cihazı, hızla gelişen "VR" teknolojisi ile benzerlik taşıdığı hatırlatılmalıdır. Başlangıcından bu yana kolektif olarak

izlenebilen sinema, gün geçtikçe gelişen teknoloji ile birlikte, internetinde etkisiyle; izlemenin gittikçe tekil olmaya doğru sürüklendiği düşünülmektedir. Sanal gözlüklerin yeni bir izleme deneyimi yarattığı çağın koşulları, etkileşimli gösterimleri mümkün kılarak farklı deneyimler sunmaktadır. Lakin kolektif olarak deneyimlenebilen izlemenin yerini kişisel bir deneyime doğru yönlendirerek, doğrudan tek bir gözle izlenen “kinetoskop”un günümüze evrimi olarak “sanal gözlükler” görülebilecektir.



**Görsel 9.** Louis Poyet. Reynaud’un projeksiyonu ve proksinoskop. 1882. Gravür. <https://bit.ly/3MJdWdT>

Lumière kardeşler (Auguste Marie Louis Nicolas-Louis Jean), ilk sinema sunumlarını halka açık olarak 22 Mart 1895 tarihinde gerçekleştirmişlerdir. Aynı zamanlarda Georges Méliès çektiği görüntüler üzerinden keserek, ekleyerek oluşturduğu montaj ile görüntü dünyasında bir devrim yaratır. Teknik buluşlar, sinema ile birlikte görüntünün sunulmasını kolaylaştırarak yeni yapıların gelişmesine olanak sağlamıştır. (Kozlu İsmailoğlu, 2016, s. 684)

1873 yılında Andrew May ışık dalgalarını elektrik akımına çevirmeyi başarmıştır. Katot ışın tüpü ve aynalı tamburdan oluşan yansıtıcı ile ilk televizyon sistemini ise Boris Rosing 1907 yılında gerçekleştirmiştir. Bu teknolojik gelişmeler sonucunda video ve televizyon çağı da başlamıştır.

Ekran, elektronik görüntünün yüzeyidir. Bu yüzey ışıklı noktacıklardan oluşan bir yüzeydir ve filmdeki gibi yansıtılan ışıktan oluşan bir yüzey değildir. Aksine ekran yüzeyindeki elektronik görüntünün kendisi ışıktır. Bir ışık yansımasıdır. Bu özellik, sanat tarihi boyunca kullanılan yüzeyin yapısına ait önemli bir değişimdir. Video ile birlikte ilk defa, kendisi ışık kaynağı olan bir yüzey, görüntü yaratmak için kullanılmaya başlamıştır. (Altunay, 1999, s. 86)

Analog makinelerin kullanıldığı ve kimyasal işlem gereksinimi duyan fotoğraf ve film kayıtlarının sonuçları çekimlerden sonra görünmektedir. Video ile o dönemde sonuçların doğrudan görünür olması, kaydetmeden canlı görüntü oluşumu ve bu oluşan görüntüleri aktarım imkânı, videoyu fotoğraf ve filmden ayıran bir özellik olmuştur. Günümüzde görüntünün işlenmesi dijitalleşerek, fotoğrafın kimyasal bir sürece ihtiyaç duymadan elde edilmesine imkân yaratmaktadır. Görüntüleme kalitesi neredeyse her an artmakta olan video kameralar ise çekimlerde film kamerasının yerini alabilmektedir.

Son on yılda, video görüntüleme cihazlarının dâhil edilmesiyle birlikte cep telefonlarının yaygın kullanımı, özellikle internetin, video akışının ve sosyal ağın yükselişiyle birlikte, hareketli görüntü kültürü üzerinde giderek daha derin bir etkiye sahip. Görüntüleri ve video klipleri çevrimiçi olarak ‘yayınlayabilmek’ veya bir web kamerasını bağlayabilmek - resim ve sesi her yerde ve her zaman paylaşmak ve indirmek yaygınlaştı. Düzenleme ve görüntü işleme yazılımı da çok daha erişilebilir ve kullanımı daha kolay hale geldi. Hareketli görüntü kültürünün üretilebilme, erişilebilme, deneyimlenebilme ve yaygınlaştırılabilme biçimindeki bu dalga, sanatçıların video algısı ve sanatçıların kendilerinin medyayı kullanma ve iletişim kurma biçimleri üzerinde güçlü bir etkiye sahiptir. (Meigh-Andrews, 2014, s. 7)

Günümüz insanı için artık iletişim kurmanın ötesinde çoklu bir ortama dönüşen akıllı telefonlar; çekim alanında görüntüleme, kaydetme, düzenleme, montaj gibi birçok unsur üzerinde daha erişilebilir bir dönüşüm geçirmiştir.

## 1.2. Video Sanatı ve Video Sanatının Resimle İlişkisi

Gelişen teknoloji, sanatı yeniden tanımlarken, üretilen sanat eserlerinin biçimlerinde değişimler meydana getirmiştir. Videonun sanatçılar tarafından kullanılması ve video sanatının bizzat kendisi başlangıcından beri anlaşılması zor ve tartışmalı bir konu olmuştur. Bulunmasının üzerinden yarım yüzyıl geçmiş bu ortam, rahatça taşınabilen ilk video kamera olan Sony Portapak'tan (1965) yana birçok gelişim göstermiştir. Görüntü aktarımını ve çoğaltımını kolaylaştırmak için gelişen bu ortamlar kendini bir sanat olarak ortaya koymayı başarmış ve süreç içerisinde önemli bir konuma yerleşmiştir. Video günümüzde güzel sanatların birçok dalında kullanılabilen bir araç olduğu gibi, çeşitli ifade biçimlerinin yaratımına olanak sağlamasıyla, üretken ve güçlü bir ortam olarak yerini almıştır.

Sanatçı yapacağı çalışmanın kompozisyon, renk, biçim ve benzeri unsurlarını kurgularken aynı zamanda kullandığı yüzey üzerinde yaptığı her müdahale doğrudan sanatçının gözlerinin önünde gerçekleşmektedir. Videonun anlık görüntüleme ve müdahaleye açık yapısı, sanatçıların elektronik görüntüyü medyum olarak kullanma nedenlerinden biri olduğu düşünülmektedir.



**Görsel 10.** Ernie Kovacs. Hole in Head / Kafadaki Delik. 1957, Fotoğraf. <https://bit.ly/3sMYcic>

Senarist, oyuncu ve komedyen olan Ernie Kovacs (1919-1962), 1952-58 yılları arasındaki yayınlarında deneysel çalışmalar gerçekleştirmiştir. Bilinçli olarak televizyon sinyallerini bozmak, video geri bildirimleri kullanmak ve üst üste bindirmelerin ana hattını oluşturduğu çalışmaları video sanatının ilk arayışları olarak görülmektedir. Video sanatının devamlılığı ise Wolf Vostell, Nam June Paik, Andy Warhol gibi avangard sanatçıların çalışmaları eliyle sağlanmıştır.

Video art sanatçıları görüntüleri çeşitli optik yanılsamalar bozmakta, elde ettikleri görüntüyü bir eleştiri nesnesi olarak kullanmaktadırlar. Paul Klee' ye göre 'Video Art' görüneni vermemekte, bir düşünceyi görselleştirmektedir. Bir görüntünün sahip olduğu her biçim, aynı zamanda düşünceleri de yeni bir biçime kavuşturmaktadır. (Artu Mutlugün, 2017, s. 202)



**Görsel 11.** Wolf Vostell. Transmigración I / Hicret I. 1958. Tuval üzerine yağlı boya, ahşap, TV.  
<https://bit.ly/3wuazlt>



**Görsel 12.** Wolf Vostell. Transmigración II / Hicret II. 1958. Tuval üzerine yağlı boya, ahşap, TV,  
91x102x40cm. <https://bit.ly/3GbU1BV>

Sanatı yaşam, yaşamı sanat olarak gören alman sanatçı Wolf Vostell (1932-1998), “Hicret” adlı çalışmasıyla televizyon ekranını tuval ile birlikte kullanmıştır. Tuvalin bir kısmının kesilerek çıkarılmasıyla oluşan yırtık alanı, televizyon ekranından gelen titreyen görüntüyle tamamlamıştır. Wolf Vostell bu çalışmasıyla televizyon ekranını sanatın ortamına dâhil eden ilk isim olarak bilinmektedir. Vostell’in videodan ziyade resim gibi görülen bu çalışması dekolaj ve asamblaj mantığında yaratılmıştır. Bu serinin ilk eseri olan “Hicret I” ahşap bir panel ve bu panele yerleştirilmiş parçaların arasından sızan bir video görüntüsünü kapsarken aynı serinin ikinci çalışması; tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yaptığı tablonun, bilinçli olarak deldiği kısımdan sızan video görüntüsünü içermektedir.



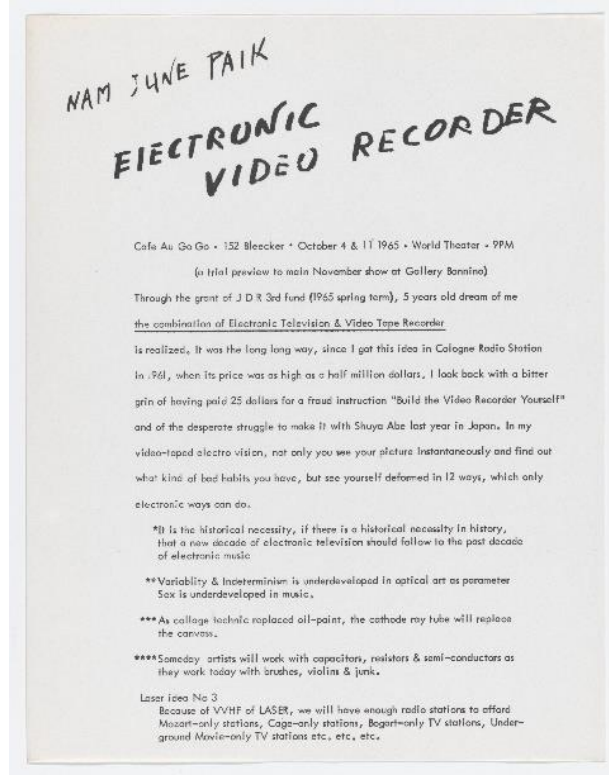
**Görsel 13.** Wolf Vostell. Sun in Your Head / Kafadaki Güneş. 1963. Videodan kesitler. Analog Video, Siyah-Beyaz, 00:06:14. (Videodan kesitler) <https://bit.ly/3lzyPMD>

1963 yılında “Television Decollage” adında New York’taki ilk tek kişilik gösterimini gerçekleştiren Wolf Vostell “Sun in your Head” çalışmasıyla, dikkat çeken bir örnek yaratmıştır. Altı televizyon setini kullandığı gösterim; dergi ve gazetelerden oluşan dekolaj işleri, altı kuluçka makinesi, altı tavuk butu, erimiş oyuncak, plastik parçaları ve televizyon ekranlarından meydana gelmektedir.

Sun in Your Head adlı çalışmada Vostell tıpkı fütürist bildiride yer aldığı gibi sanatının içine makineyi, hızı ve dinamizmi sokmuş hareket eden, duran, bir görünüp bir kaybolan görüntüler, belirsiz görsel ifadeler ile anlatıyı kurgulamıştır. Bu açıdan Vostell kübist, bir açıdan fütürist ve kübofütüristtir. Kübist, fütürist etkilerin Vostell’in video art çalışmalarındaki etkileri her nesnenin sanat nesnesi olarak kullanılabilir ve eleştirilebilir olması gerçeği ile de örtüşmektedir. Kübist ve fütüristlerde ve dolayısıyla Wolf Vostell’ in “Sun in Your Head” adlı



çalışmasında, nesneyle nesnenin arkasındaki gerçeklerin vurgulanmakta olduğu görülmektedir. Wolf Vostell' in "Sun in Your Head" adlı çalışması gerçekleri iletirken anlatımın yetersizliğinin ortaya koyulduğu ve bu sayede yeni bir anlatım dilinin oluşturulduğu, hareketli, interaktif bir kübo-fütürist eser olarak değerlendirilebilir. Ancak yeni bir felsefe, eleştiri ve yöntem olarak tarif edilemez. Kübist, fütürist ve kübofütürist akımın yeniden dile geldiği bir tür yeniden uyarlama sürecinin tarifidir. (Artu Mutlugün, 2017, s. 209)



**Görsel 14.** Nam June Paik. Cafe au Go Go'da gösterilecek serginin davetiyesi. 1965. <https://bit.ly/3PL9wp1>  
Video sanatının kurucusu olarak bilinen Nam June Paik(1932-2006), Sony yapımı "Portapak" kamera ile hareket eden bir taksinin camından papanın New York ziyaretini görüntülemiştir. Bu görüntüler ilk video sanat kaseti olarak düşünülmektedir. Paik, çekimi gerçekleştirdiği günün akşamı görüntüleri Cafe au Go go'da gerçekleşen fluxus etkinliğinde göstermiştir. Bu gösterim için hazırladığı broşürde "Nasıl kolaj tekniği yağlı boyanın yerini aldıysa, katot ışın tüpü tuvalin yerini alacaktır." (Paik, 1965) yazısıyla video üzerinden resim sanatına gönderme yapmıştır.

Modern dönemde siyasi ve dini yapılardan arınılarak sunulan yeni temsil biçimi, boşluklarla, basitleşmiş ve düzleşmiş bir uzay ile anlatılır. Başlangıçta renk üzerinden günün değişken ışıkları, endüstri devriminin hızı ortaya koyulmaya çalışılırken fotoğrafa rengin girmesi, sinemanın kayıt altına almaya başlaması,

hareketle birlikte kurgulanmış bir dünya sunulması, resmi kendisinden başka bir şeye göndermesinin kalmadığı bir yöne doğru götürür. Resim artık en büyük amacı olan üç boyutlu mekânda varlıklara gönderimde bulunmak, temsili figürlere yer vermek ve resmi hikâyelerle doldurmak yerine, düz yüzeyler üzerinde renk pigmentleri aramaktır. Bu dönemde resim kendisini var eden öğeleri bırakıp başka arayışlar içine girerken, resmin bıraktığı bu yapıları fotoğraf ve sinema kullanmaya başlar. Birçok sinema, video, fotoğraf sanatçısı resmin bu özellikleri ile birlikte sanat tarihindeki eserlere de göndermede bulunur. (Kozlu İsmailoğlu, 2016, s. 685)

Resim ve video sanatını karşılaştırdığımızda, resmin video ortamına etkisini ve bu etkilerin ışığında benzerliklerini gözlemlenmek mümkündür. Soyut videolarda görülen resim etkisi olduğu gibi resimlerden esinlenerek oluşturulan pek çok video çalışması da mevcuttur. Bu yönüyle video sanatı, düşünsel ve biçimsel olarak resim sanatıyla yakın bir ilişki olması yönünden benzerlik göstermektedir.

Video sanatını ilk uygulamalarından günümüze kadar gelen örneklerine baktığımızda resim sanatından eserleri kullanarak bunları hareketli birer görüntüye dönüştüren birçok video sanatçısını görmekteyiz. Bu sanatçıların uygulamalarında kendilerine ait tarz da hissedilmektedir. Nil Yalter, Bill T. Jones, Bill Viola, Norman McLaren, Sam Taylor ve AES +F topluluğu başlıca sanatçı örnekleridir. (Uludağ Eraslan, 2019, s. 1435)

Geleneksel resimde teorik ve teknik bilgilerin öğrenimi sonrasında sanatçıların kullandıkları malzeme ve teknik üzerinde sağladıkları hâkimiyet, sanatçının malzemeyi istediği gibi kontrol edebilmesini sağlamaktadır. Videonun müdahaleye açık yapısı, sanatçıların bu ortam içerisinde deneysel olarak çalışabilmeleri, videonun plastik dilini kullanabilmelerini olanaklı hale getirmektedir. Videonun ilk yıllarında sanatçılar, özellikle gerçek zamanlı kayıtların üzerinde çalışırken, yapabildikleri müdahalelerin sınırlı olması; üst üste bindirmeler, görüntülerin üzerinde bilinçli olarak yaratılan bozulmalar gibi uygulamalar çalışmalarının ana hattını oluşturmaktadır.

O dönemlerde film üzerinde yapılan müdahalelere karşın, video için erken deneysel araçlar olarak görülebilen görüntü işleme sistemleri, sanatçıların renk ve biçimler üzerinde daha fazla değişiklik yapılabilmesini olanaklı hale getirmiştir. Geliştirilen video sentezleyiciler, elektronik görüntülere müdahale etmeyi daha kolay bir hale getirirken, elektronik görüntüler üzerinde kullanılan bu sentezleyiciler, kaydedilen görüntülerin ifade çeşitliliğini artırmıştır.

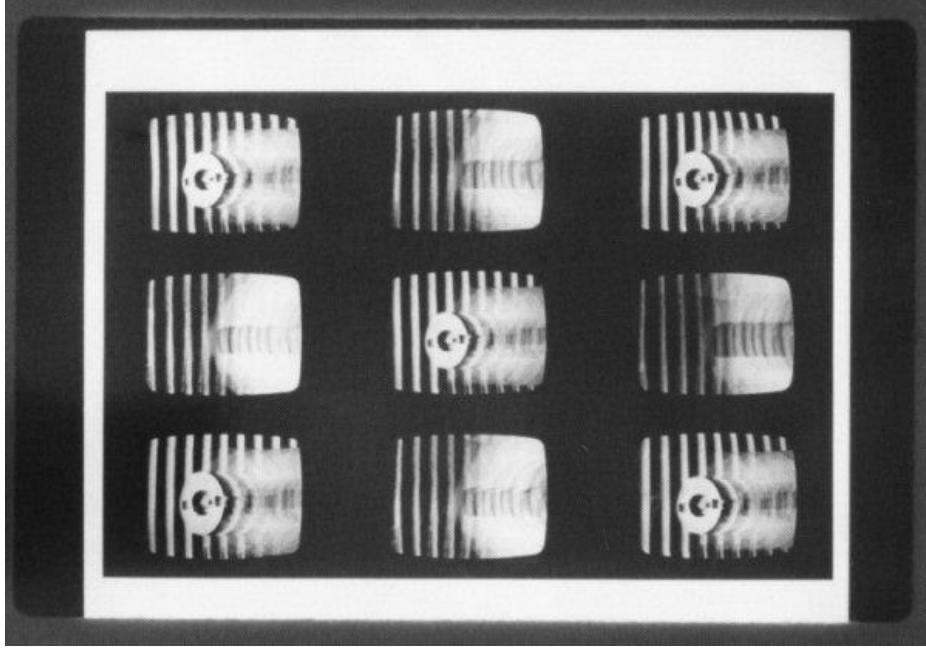
Sentezleyiciler ile birlikte artık televizyon ekranı, sanatçıların üzerine resim yapabilecekleri bir tuvale dönüşmeye başlamıştır. Nam June Paik, Shuya Abe ile geliştirdikleri sentezleyiciyi; “ekran tuvalini, Leonardo kadar hassas, Picasso kadar özgür, Renoir kadar renkli, Mondrian kadar derin, Pollack kadar şiddetli ve Jasper Johns kadar lirik olarak şekillendirmemizi sağlayacaktır” (Paik, 1974, s. 55) sözleri ile tanımlamıştır.



**Görsel 15.** Nam June Paik. Video Synthesizer / Video Sentezleyici. 1969. <https://bit.ly/3PAw4Zt>

Müdahalenin sınırlarını incelten bu tür cihazlar ile çeşitli müdahale biçimleri olanaklı hale gelmiştir. Çağdaş sanat eserlerinde görebileceğimiz biçimlerin bozulmasıyla yaratılan estetik, video sanatı içerisinde yer yer görünmeye başlamıştır. Günümüz teknolojileriyle görüntülere müdahale eden yazılımlar, bu süreci çok daha kolay bir hale getirmiş, gerçek zamanlı yayınlara müdahale etmek açısından ise başka bir seviyenin kapılarını aralamıştır.

Nispeten düşük maliyetli ekipmanlar; görüntüleri silip yok edebilir, çözebilir ve üst üste bindirebilir, görüntüyü durdurabilir ve renklendirebilir, üst üste bindirebilir veya "key"yabilir, ekranı çeşitli şekillere, desenlere ve yapılandırmalara bölebilir veya doğal görüntüyü mozaik desenine dönüştürebilir. Video, bilgisayar aygıtlarına bağlandığında, manipülasyon aralığını neredeyse sınırsızca genişletilebilir. (Armes, 1988, s. 198)

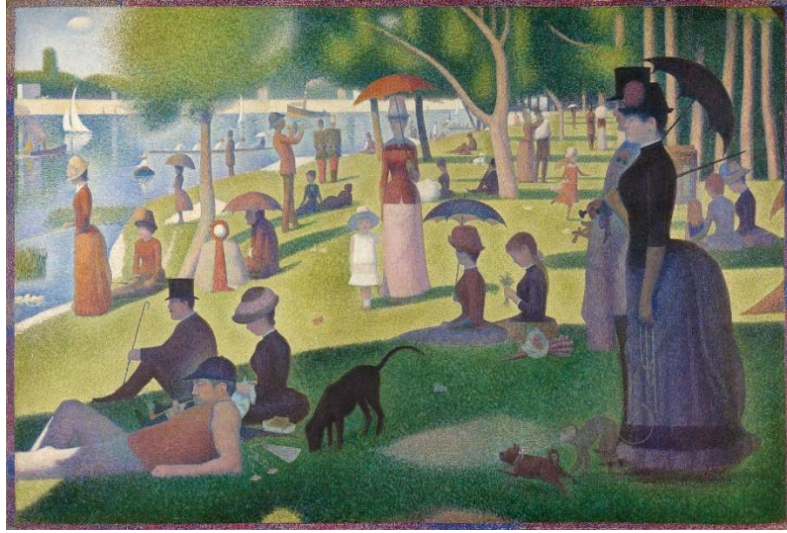


**Görsel 16.** Steina ve Woody Vasulka. Matrix / Matriks. 1970-72. Video, Siyah-Beyaz.

<https://bit.ly/3PAvDhN>

Video sanatının öncü sanatçılarından Woody Vasulka videoyu şöyle tanımlar, 'Elektronik görüntünün eşsiz olan belirli bir tavrı vardır... Elektronik görüntü akıcıdır, şekillendirilebilen bir kildir, bir sanat ortamıdır ve sanat malzemesidir... Bağımsız olarak yaşar' (Popper 1993: 62). Wasulka'nın 1970'li yıllarda video sanatına getirdiği bu tanım, bir sanatçı olarak geleceği ne derece iyi görebildiğine işaret etmektedir. (Altunay, 2006, s. 238)

Siyah-beyaz görüntünün yerini renklerin alması, renk kullanımının yarattığı imkânlarla birlikte video sanatının resimle arasındaki ilişki önemli ölçüde etkilenmiştir. "Rengin elektronik görüntüde tek görüntü karesinden hareket ederek, baştan sona bütün yapımı kuşatarak oluşturduğu ritim, resim sanatından farksızdır." (Kılıç, 2018, s. 38). Fotoğraf makinası, film ve video kamera sistemlerinde kullanılan tüm görüntüleme teknolojilerinin ilk adımı siyah-beyaz görüntülerdir. Bu araçların teknolojik gelişimi ile renk kullanımının önü açılmıştır. Bu araçların kendi ifadelerini güçlendirmesi gibi videonun resimle arasındaki ilişkiyi de önemli ölçüde etkilemiştir. Renk, ses gibi frekanslara dayanmaktadır. Bir tuvalin yüzeyinde bulunan pigmentin yansıttığı ışık ile ekrandan yayılan ışık, gözün retina tabakasında fiziksel olarak büyük bir fark bulundurmaz. Lakin boyanın rengi sabitlemesine karşın, ışıkla oluşturulan renk; algılama esnasında bulunduğu ortam, gösterim biçimi, gösterilen yüzey ve çevresel ışıktan etkilenerek değişkenlik göstermektedir. Işığın niteliğinin rengin niteliğini etkilediği ise hatırlatılmalıdır.



**Görsel 17.** Georges Seurat. La Grande Jatte'de Bir Pazar. 1884. Tuval üzerine yağlı boya, 208x308cm  
<https://bit.ly/3MGdvRO>

İzlenimciler, renk karışımını kendilerinden öncekiler gibi resmin üzerinde değil, insan gözünün fizyolojik yapısından hareketle gözün retina tabakasına bıraktılar. Çünkü izlenimciler şunu biliyordu; tuval üzerinde küçük noktacıklar şeklindeki temel renklere belli bir uzaklıktan bakıldığında, izleyen kişinin gözünün retina tabakasında bu renkler bir bütün oluşturur. Noktacıkların resimlerinde kullandığı insan gözünün fizyolojik yapısıyla ilgili bu gerçek, elektronik görüntü için de geçerlidir. (Kılıç, 2018, s. 32)



**Görsel 18.** Francis Bacon. Shaman: The Figure and the Second World War / Şaman: Figür ve İkinci Dünya Savaşı. 1946. Tuval üzerine yağlı boya ve pastel, 197.8x132.1cm <https://mo.ma/39BPLiW>

Deleuze, Francis Bacon'un resimleriyle ilgili yazılarında renk teorisini dile getirdi. Bacon'un görüntüleri erime şekilleri, renk alanları ve soyutlama ve temsil karışımı ile karakterize edilir. Teorisi, Goethe'nin aksine, çoktan düşmüş, geç kapitalist bir renk paletini benimsemesine izin veren inorganik makinelere ve elektronik sentezleyicilere benzetmelerle oluşmuştur. Yani, seri üretilen renk: boyada veya elektronik tüplerde olsun, inorganik sentetik bir emtia. Aynı zamanda, sentetik ve bilişsel olmayan renk, yeni etkilerin ve duyuların üretiminde hayati ve üretken bir rol oynamıştır. Deleuze'nin Diyagram kavramı, rengin bunu başarmak için nasıl kullanıldığını gösterir. (Kane, 2011, s. 479)

Pipilotti Rist (1962, İsviçre) feminizm temalarını vurguladığı videolarıyla tanınır. "Entlastungen" ve benzer eserlerinde görebildiğimiz renk bozulmalarıyla Rist'in video çalışmaları camın ardındaki bir tablo gibi görünür. Videonun kurgu aşamasında görüntülerin kontrastlığını bozarak, renk yoğunluklarını çarpıtan Rist, videonun renk paletini bir ressamın renk paletini kullanmasına benzer şekilde kullanmaktadır.



**Görsel 19.** Pipilotti Rist. Entlastungen. 1988. Video, renk, ses. (Videodan Kesitler). <https://bit.ly/38BvEkW>

Rist, videoyu 'camın arkasındaki hareketli resimler' olarak nitelendiriyor ve içsel zihin durumlarını temsil etmek için renkleri çarpıtmak ve yoğunlaştırmak için teknolojiyi kullanıyor: 'RGB sinyali senkronize olmadığında ortaya çıkan resimlerle ilgileniyorum - örneğin üç renk tüpü kaydırılırsa veya farklı sinyal değerleri aşırı modüle edilirse... renk gürültüsü ve kanamalar gibi geri bildirim ve üretim kayıplarıyla ilgileniyorum. Video ile yaptığım deneylerde, bu sözde hatalı, şans görüntülerinin kendi bilinçaltımdaki resimlere ne kadar benzediği bana açıkça belli oluyor.' (Meigh-Andrew, 2014 içinde Rist, 1988 s. 279)

Erken video çalışmaları, gösteriminin doğrudan televizyon ekranına bağlı olması, televizyonla olan doğrudan ilişkisinden dolayı, yapılan video üretimleri standart bir çerçevenin sınırlarında gösterilmektedir. Resimde ise tam tersi olarak çalışmanın boyutu sanatçının seçimine bağlı olarak çeşitli boyutlarda olabilmektedir. Günümüz teknolojileri sayesinde resim sanatında süregelen bu özgür seçimin artık video işlerinde görülebilmesi mümkün hale gelmiştir.



**Görsel 20.** Wolf Vostell. 6 TV Dé-Coll/age / Televizyon Dekolaj. 1963. (Altı kanallı video, ofis dolabı, telefon, üç fotoğraf, VHS ve DVD; siyah-beyaz, ses.) <https://bit.ly/38H3BjN>

Resim sanatında nihai sonuca ulaşan bir tablonun, boyutlandırma esnekliği ortadan kalkmaktadır. Resimde sonuçlanmış bir eserin sahip olduğu ölçülerini değiştirmek, çalışmanın orijinal yapı özelliğini yitirmesine sebep olurken, farklı bir çalışmaya evrilmesine neden olmaktadır. Olduğundan daha büyük hale getirmek için yapılacak eklemeler ya da daha küçük bir boyuta dönüşmesi için eserin eksiltilmesi, eserin özgün yapısında değişime uğramasıyla sonuçlanmaktadır. Videonun özünde bir çoğaltım ve kopyalama ortamı olması gereği, sürekli çoğaltım ve kopyalamayı mümkün kılar. Bir çalışmanın ilk sunumunda sahip olduğu ölçülerde kullanılabildiği gibi kopyalanarak asıl ölçüsünün dışında yeniden boyutlandırma ile farklı ölçülerde ve yüzeylerde kullanabilme imkânı bulunmaktadır.



**Görsel 21.** Bill Viola. Inverted Birth / Ters Doğum. 2017. Video Enstalasyon, (Deichtorhallen Hamburg sergisinden). <https://bit.ly/3wv4DZk>

Bir monitörde gösterilen çalışma, dev paneller veya projeksiyon ile devasa boyutlara ulaşabilecek sunumları olanaklı kılarak, eseri bulunduğu mekanla yeniden anlamlandırılabilme olanağı yaratırken, hem mekanın etkisi hem de eserin sahip olduğu görsel etki güçlenmektedir.

Bir resmin video ile kullanımı eserin elektronik bir kopyasını yaratırken, resmin fiziksel yapısından bağımsız olarak kullanılabilen yeni bir kopyasını sağlar. Çalışmanın video ile farklı bir anlatımının yapılabilmesi mümkündür. Bu noktada İnci Eviner(1956-), Bill Viola(1951-), Peter Greenway(1942-) gibi sanatçıların çalışmalarına bakıldığında, sonuçlanmış bir resmin video ortamında tekrardan canlandırılması ve resmin aslından bağımsız olarak yeni bir çalışmanın üretilebilmesinin olanaklı olduğunu görülebilecektir.





**Görsel 22.** Peter Greenaway. Leonardo's Last Supper: A Vision by Peter Greenaway / Leonardo'nun Son Akşam Yemeği: Peter Greenaway'den Bir Vizyon. 2010. Video Yerleştirme. <https://bit.ly/3NJK19h>

Resimlere benzeyen videolar ya da resimlerden ilhamla oluşturulan video çalışmaları, doğal olarak resim sanatına doğrudan gönderme yapar. Düşünsel olarak sanat alımlayıcısına resimleri hatırlatır. Geçmiş ile köprü kuran, geleneksel resimleri teknolojiyle yeniden yorumlayan video sanatçıları, sanat alımlayıcısının resim ve video sanatı arasında bağlantı kurmasını sağlamaktadır. Bu bağlamda ses ve görüntü teknolojilerini kendi tarzıyla yorumlayan video sanatının öncülerinden Bill Viola, dönemin ressamlarının eserlerini günümüze uyarlayarak hareketli tablolar yaratmaktadır. Görüntüleri yavaşlatarak duyguları öne çıkaran, algı bellek gibi temaları ele alan Bill Viola, klasik resimlerin video ortamında tekrar hayat bulmasını sağlamıştır.



**Görsel 23. (solda)** Jacopo Carucci Pontorno. Visitation / Ziyaret. 1528-1529. Yağlı boya, 202x156cm. (sağda) Bill Viola. The Greeting / Selamlama. 1995. Video , <https://bit.ly/3wI5S6f>



**Görsel 24. (solda)** Bill Viola. Emergence / Ortaya Çıkma. 2002. Video.(sağda) Masolino da Panicale. Pieta / Meryem Ana. 1424 280x118cm, fresk. Collegiate Kilise Müzesi, Empoli. <https://bit.ly/3sNZ2ey>

Bill Viola'nın hareketli bir resim gibi görünen "The Greeting" çalışması, Jacopo Carucci Pontormo'nun 1528-1529 yılların yaptığı "Visitation" tablosuna dayanmaktadır. Benzer şekilde 2002 yılında gerçekleştirdiği video çalışması "Emergence" ise Masoli'nin "Pieta"sının yeniden yorumlanmasıdır.



**Görsel 25.** Peter Greenaway. Leonardo's Last Supper: A Vision by Peter Greenaway / Leonardo'nun Son Akşam Yemeği: Peter Greenaway'den Bir Vizyon. 2010. Video Enstalasyon, (Videodan kesitler). <https://bit.ly/3yPFytY>

(Avcı Tuğal, 2018, s. 417); Greenaway'in eserlerinde, resim sanatı bilgisi ile dijital olanakların ortaya koyduğu yeni imkânlarla yoğurulmuş, kültür ve tarih bilgisinin harmanlandığı metaforları ön plana çıkardığını söyler. Sanat tarihinin klasik eserlerini hareketli birer görüntüye dönüştüren Peter Greenaway, 2006 yılında başlattığı "Nine Classical Paintings Revisited" projesi ile batı sanatının dokuz klasik eserini video ortamı ile tekrar canlandırılmıştır. Rembrandt ve Leonardo da Vinci gibi sanatçıların eserlerinin üzerine projeksiyon kullanarak görüntü yerleştiren video enstalasyonlar yapan sanatçının çalışmaları, doğrudan resimler ile bağlantı kurmaktadır.

Videonun canlı olarak görüntü oluşturması ile izleyiciye anı verirken, kurgulanan bir anlatımla sinema gibi nesnel bir zaman yaratılması olanaklıdır. Bu anlatımın yanı sıra video ortamında öznel bir zaman yaratılması mümkündür. Jacques Derrida'nın yapı-söküm yaklaşımını destekleyen; videonun zamanı parçalaması ve farklı bir uzam yaratabilme yeteneği, elektronik görüntünün sinyalleri bozma ve yeniden oluşturmasından kaynaklanmaktadır. Görüntünün sürekli işlenebilmesi sonucu var olan görüntüyü farklı bir görüntüye dönüştüren bu ortam, zaman manipüle edebilmesiyle öznel bir zaman yaratımını mümkün kılmaktadır.



**Görsel 26.** Casper David Friedrich. Woman at a Window / Penceredeki Kadın. 1822. Tuval üzerine yağlı boya, 73x44.1cm. <https://bit.ly/3a6LCUh>

Çoğu sanatçı eserlerinde “şimdi”yi izleyiciye aktarmaya arzular. Dali'nin kız kardeşini arkası dönük şekilde çizdiği “Young Girl at a Window”, Casper David Friedrich'in (1774-1840) “Woman at a Window” tablosunda görülebildiği gibi figürlerin arkası dönüktür. Bu şekilde sanatçı, izleyenin kendini oradaki figürün yerine koymasını hedefler ve aracının ortadan kaldırılmasını ister.

Walter Benjamin, sinema ve resim izleyicisini odağa aldığı “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” (1935) adlı çalışmasında, sinemanın art arda gelen görüntülerinin izleyicisinin dikkatini sürekli olarak dağıttığını vurgular. Sinemanın sürekli kendini aracılaştırmasının sonucu olarak izleyiciyi büyülediğini; fakat aracın orada olduğunu izleyiciye sürekli hatırlattığını ifade eder. Buna karşın bir resmin tam tersine aracı ortadan

kaldırarak izleyeni eserin içine sürüklediğine de dikkat çeker. Bu durumu Türkçesi “doğrudan, dolaysız” anlamlarına gelen “immediacy” olarak tanımlar.



**Görsel 27.** Nam June Paik. Tv Buddha / Televizyon Buda. 1974. Video Enstalasyon. <https://bit.ly/3wGwgPv>

Resim sanatında izleyicinin eserin içinde bulunması, video ile canlı olarak gerçekleşebilmektedir. Nam June Paik'in “Tv Buddha” eserinde görülebileceği üzere, videonun sahip olduğu zaman, “şimdi”dir. Hareketsiz bir Buda heykelini görüntüleyen kamera görüntüyü eşzamanlı olarak monitöre aktarır. Statik bir görüntü yakaladığı video çalışmasında zamana dayalı bir ortam kullanan Paik, meditasyonun daha da statik görüldüğünü gözlemler. İzleyicilerin, hareketli veya statik bir görüntü projeksiyonunu algılayıp algılamadığı sorusunu merak konusu edinir. Sadece heykelin arkasından geçildiğinde ekrana hareket eklenir. Bu şekilde, statik görüntüyü hareketli bir görüntüye dönüştüren, izleyicinin kendisi haline gelir.



**Görsel 28.** Bill Viola. Tempest / Fırtına. 2005. Video, 66 x 109 x 10.2cm <https://bit.ly/3wxNi0A>

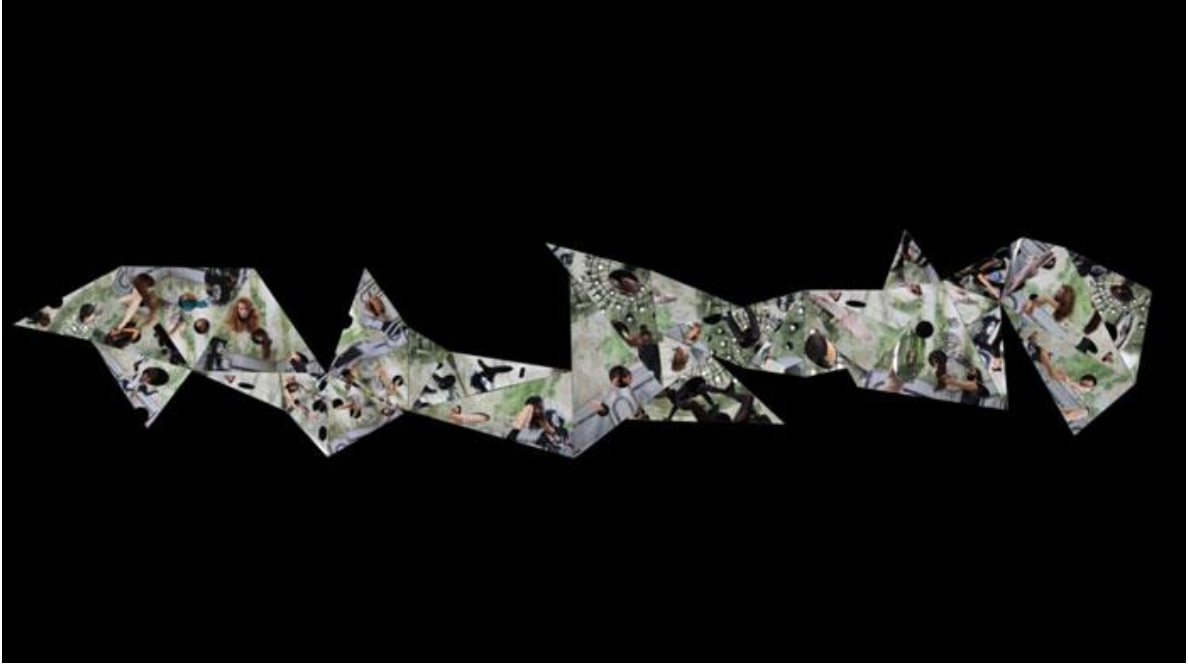
Bir başka konu ise izleyicilerin kendilerini dâhil ettiği, bedensizleşme süreci olarak adlandırılan, duyuşal ve bilişsel olarak iki türde görünen “immersion” durumudur. Daha çok sinema filmlerinde görülen bilişsel dalma, izleyicinin bulunduğu ortam ve anlatılan karşısında tamamen farkında olması olarak tanımlanır. Duyuşal olarak dalma durumu ise izleyicinin görüntünün içine çekilmesi ve görüntüyle bir olması durumu olarak tanımlanabilir. Resim sanatında sıklıkla karşılaşılan izleyeni resmin içine dâhil etme arayışları, video ortamında daha mümkün hale gelmiştir. Bill Viola’nın sözünü ettiği “video sayesinde resim bir üst noktaya çıkmıştır” sözü bu bağlamda bir kez daha anlam kazanmaktadır.

Videonun anlattığı zamanın şimdiki ifade ettiği gibi söz konusu zamanın manipüle edilmesi ile farklı üslup ve ifade biçimlerini olanaklı kılar. Çok kanallı videolar ile oluşturulan anlatımlar izleyiciye kübizm benzeri bir bakış açısı yansıtmaktadır. Geçmiş, şimdi ve olası bir gelecek aynı ekranda gösterilebilmektedir. Videonun bu özelliği sanatçıların eserlerinde yansıtacakları zamanın sınırlarını genişletmektedir. Zamanı nesnel olarak yansıtabilecekleri başı ve sonu belli olan bir anlatımın yanı sıra, öznel bir zaman yaratarak resim sanatına benzer anlatımları mümkün kılmaktadır. Söz konusu olan benzerlik daha çok “döngü videolar” ve “video enstalasyonlar”da karşılaşılmaktadır. Bu noktada izleyicinin videonun hangi anında karşısına geçtiği veya içinde bulunduğu önemli değildir. Nasıl ki bir tablonun önünde geçirilen süre ve karşılaşma anı eserin niteliğini değiştirmiyorsa bu tür video eserler içinde görüntünün üstünlüğü önemlidir ve eserin niteliği değişmemektedir.



**Görsel 29.** Joan Jonas. Organic Honey Visual Telepathy / Organik Bal Görsel Telepati. 1972. Tek Kanallı Video, 00:17:24 <https://bit.ly/38G9mOS>

Malzemenin ne olduğuna bakılmaksızın, imgenin somutlaşma evresinde resmetmek, sanatçının öz benliğinde, düşüncenin ortaya serilmesine öncülük eden yapıdadır. Performans, video enstalasyon ve video çalışmalarının bir uzantısı olarak deseni kullanan; William Kentridge, Joan Jonas, Robin Rhone gibi sanatçılar, resim sanatının ana unsurlarından biri olan çizme eylemi ile video sanatı arasında bağlantı kurulmasını sağlamaktadır. Joan Jonas'ın 1972 yılında gerçekleştirdiği “Organik Bal Görsel Telepati” çalışması, aynı yıl gerçekleştirdiği aynı isimli performansına dayanmaktadır. Performansını elektronik ortama taşıyan Jonas, hem kendi kimliğini hem organik bal isimli maskeli çiftini canlandırmıştır. Çalışmasında çizim jestlerini kullandığı “Organik Bal Görsel Telepati” Jonas'ın ilk video eseridir.



**Görsel 30.** İnci Eviner. Aynanın Dışında. 2015. 3 Kanallı Video, 5.1 ses, 6`döngü. <https://bit.ly/3G5n1er>  
Video çalışmalarında karşılaşılan kolajlama, monte etme, video ve resim arasında tekrar bir köprü kurulmasına olanak verir. Günümüzde bilgisayar ortamında oluşturulan dijital kolajların olması gibi film ve video çalışmalarının kurgu, montaj aşamalarının kesme ve birleştirmelerden oluşturulması da benzer özellikte görülebilmektedir. Kağıt, dergi, gazete gibi materyallerin yerine dijital görüntülerin elektronik ortam kullanarak kesip birleştirilmesinin iki boyutlu resim yüzeyinde gerçekleştirilen geleneksel kolaj yönteminden bir farkı yoktur. İnci Eviner’in 2015 yılında gerçekleştirdiği video çalışması olan “Aynanın Dışında”, bilgisayar ortamında geometriksel olarak kesilmiş video görüntülerinin bir araya getirilerek oluşturulması bakımından bu bağlamda örnek olarak görülebilir.

Unutulmamalı ki, bilgisayarlar yalnızca bulunmuş ya da taranmış resimlerle, metinlerle, ses ya da video kayıtlarıyla “kolajlamayı” kolaylaştırmakla kalmaz. Aynı zamanda yalnızca bilgisayar aracılığıyla elde edilebilecek görüntü, hareket-animasyon ve seslerin de sanatsal amaçlı kullanılabileceğini de hatırlamak gerekir. (Baker, 2015, s. 305)





**Görsel 31.** Canan Şenol. "İbretnüma". 2009. Video Animasyon. <https://bit.ly/3yQKZIP>

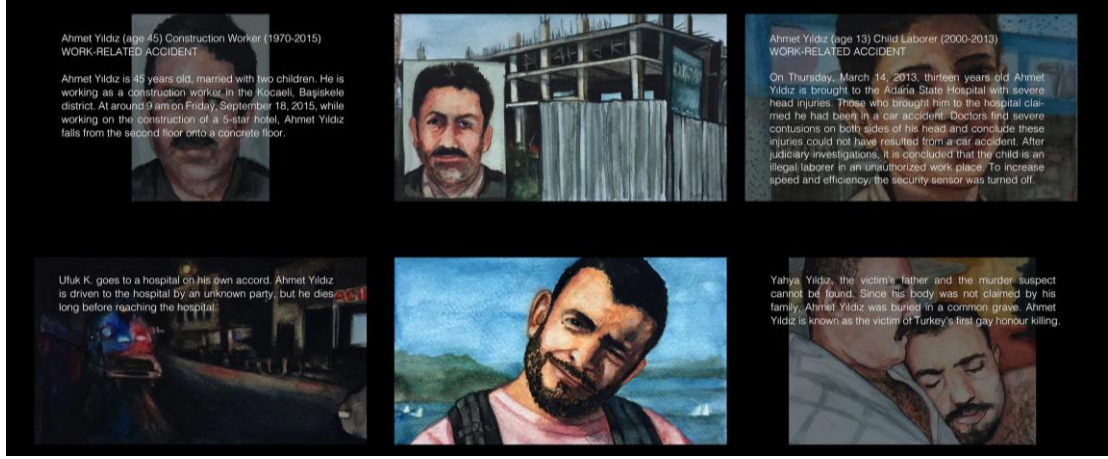
Kendini, aktivist feminist olarak tanımlayan sanatçı Canan Şenol (1970-), minyatür, video, performans gibi çeşitli alanlarda eserler üretmektedir. Şenol'un "İbretnüma" eseri; Levni Abdülcélil Çelebi, Abdullah Buhari gibi minyatür sanatçıların orijinal eserlerinden uyarlayarak ürettiği minyatürlerden oluşan video çalışmasıdır. Kolajlanmış klasik Osmanlı minyatürlerini çağrıştıran çalışmasında Şenol, Güneydoğu Anadolu güzel bir kızın hikâyesini konu edinir. İçinde yaşadığımız çağda, türk toplumunda, kadın algısını politik ve eleştirel olarak ele alan sanatçı; dini dayatmaların ve aile baskının sonucu olarak "kadın" olmayı sorgular. "Kadın bedeni"nin metalaştırılmasına değinen "İbretnüma" eseri, geçmiş ve bugün arasında köprüler kurmaktadır.



**Görsel 32.** Canan Şenol. “Aca'ibül Mahlukat”. 2006. Video Animasyon, 00:04:35. <https://bit.ly/38Dukha>

Sanatçının Aca'ibü'l Mahlûkat (2006) adlı videosu, basit bir cennet tasviri ve farklı bir yaratılış hikâyesi gibi görünse de videodaki başlıca sorun “öteki” olmaktır. Öteki olmak bu yapıtta kadın ve/ veya doğulu olmak üzerine kurgulanır. Şenol'un videosundaki bu basit yaratılış hikâyesinde üç büyük dindeki Adem Havva inanişinin aksine, yaratılan sadece kadındır. (Yılmaz, 2020, s. 130)

Şenol'un video çalışmaları, video ve kolaj ilişkisini güçlendirmesinin yanı sıra resmin video ortamında kullanımına örnek teşkil eden çalışmalardır. Şenol'un “Aca'ibül Mahlukat” videosu, adını Kazvini'nin “Acaib-ül Mahlûkat ve Garaib'ül Mevcudat” eserinden almaktadır. Kazvini'nin eserine anlamsal olarak gönderme yapan video; dini söylemleri yeniden ele alarak, alışılmış düşünce kalıplarını kırmayı yani ezber bozmayı amaçlamaktadır.



**Görsel 33.** Necla Rüzgar. Ahmet Yıldız. 2017. Gazete Haberleri ve Kağıt üzerine suluboya 21x29cm, 00:07:03. Videodan Kesitler. <https://bit.ly/3G4GR9Q>

Sanatçı Necla Rüzgar, yıllardır Ahmet Yıldız adlı bir kişinin nasıl öldüğünü okura tuhaf biçimlerde duyuran gazete haberlerini toplamaktadır. Ahmet Yıldız'ın bir başkan mı, bir oyuncu mu, bir futbolcu mu olduğuna dair bir kaç dakikalık bir kafa karışıklığından sonra, çok yaygın bir Türk ismi olduğu için haberlerde sürekli bu isme rastladığımızı anlarız. Görünen odur ki başına korkunç şeyler gelen birisidir. O: İnşaatı iskeleden düşer, makineye sıkışır, gece vardiyasından yorgun argın evine dönerken araba çarpar, kendisiyle aynı sosyal ve fiziksel yoksulluğu paylaşan kabadayının attığı kurşununun hedefi olur, izinsiz çalıştırılan çocuk işçidir, yangın çıktığında kaçamayan zihinsel engelli evlattır, ve nihayetinde, uzun süredir şüphelenilen eşcinsel eğilimini açık etmesinden ötürü, ailenin başı olarak yapmaya zorlandığı şeyi yapan, onu seven babası tarafından öldürülendir. (Wintsch, 2021)

Necla Rüzgar'ın (1972-) video çalışmaları, doğrudan resimlerin kullanılmasıyla; video ve resim ilişkisini güçlendiren örneklerdir. İzleyiciye hareketli tablolar sunan çalışmaları, politik okumalarıyla, insan ve insan olma, toplum üzerine düşündürürken, ölüm ve yaşam arasında olanı yani hayatı sorgulatmaktadır. Doğrudan sanatçının suluboya resimlerini kullandığı "Ahmet Yıldız" eseri, video ortamında gerçeğin yeniden yaratıldığı yani videonun kaydetmenin ötesinde gerçekliği tekrar yaratmasına, ayna olma misyonuna çağrışım yapmaktadır. Gazete bültenlerinden derlenen metinler ile videonun belgesel yönünü ayrıca göstermektedir. "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." (Turim, 1995, s. 103). Jacques Derrida'nın yapı-söküm yaklaşımını görebileceğimiz, anlamın sürekli ertelenmesiyle; "Ahmet Yıldız", ortak bir ismin sahibi olan birçok bireyin trajik hayatlarını ortaya çıkarmaktadır. Sanatçının üzerinde müdahale etmeden kullandığı suluboya

çalışmaları ile kurgulanan video; resmin bu ortamda ne şekilde kullanılabileceğine dair ilham veren bir örnek ortaya koymaktadır.



**Görsel 34.** Necla Rüzgar. Blanket / Battaniye. 2017. Tuval üzerine akrilik, Video, 00.01.00  
<https://bit.ly/3PypgeM>

Doğrudan resmi videonun ortamına sızdıran Rüzgar'ın "Battaniye" adlı eseri, izleyiciye hareketli bir tablo sunar. Akrilik bir çalışma olan "Battaniye" çalışması, elektronik ortamda resimde yer alan figürlerin yazılım yardımıyla "rig"lenerek hareket verilmesi ile; resmin, video ortamında hareketli bir esere dönüşmesini sağlamaktadır. Rüzgar'ın eserlerinde sıklıkla kullandığı imgeleri hareketli olarak görebilmemizi sağlayan bu yaratım; videonun ortamında resmin kullanımını, video ile resmin kurduğu birlikteliği gözler önüne sermektedir.

Rüzgar'ın resimleri, bilincin derinlerine inen, arkaik anlatılara dayanan öyküler de anlatıyor. Bu öyküler ilhamını, sanatçının ilk çocukluk yıllarında büyükbabasının anlattıklarını içselleştirerek ulaştığı imgeler sisteminden alıyor. Necla Rüzgar'ın yapıtlarında temel motifi, insanın sembolik düzlemde bir hayvanla veya bir insan-hayvanla karışarak yeni bir varlığa dönüşmesi ya da bu varlıkla birleşmesi oluşturuyor. Bu tema, yaklaşık yirmi yıldan beri sanatçının izleği. Rüzgar'ın eserlerinde gerçek olanla fantastik olan birbiriyle karışıyor; izleyene kendi düş dünyasında kaybolma fırsatı sunuyor. (Grimmwelt Müzesi Basın Bülteni, 2021)



**Görsel 35.** Necla Rüzgar. Fibrilasyon. 2018. Video, Döngü, 00:00:47 (İntihal Mi? / Hal Mi?, Sergi Katalogu, s. 75)

Video ile hayal etmenin, bu ortamı yaratıcı bir biçimde kullanmanın sanatçılara yeni ifade ve olanaklar yarattığı görülmektedir. “Duchamp’ın söylediği gibi Video Sanatının ortaya çıkması ile tuval resmi bitmemiştir ve hatta video ile resimler hareketli birer görüntüye dönüşmeye başlamıştır.” (Uludağ Eraslan, 2019, s. 1440). Teknolojinin geleneksel olanla karşılaşması ve ortak bir esin yaratması sonucu; söz konusu ortamın, ne şekilde, ne amaçla kullanılabileceği noktasında videonun bu kalemin doğası, onu farklı biçimlerde ele almayı olanaklı kılmaktadır. Sanatsal bir ifade aracına dönüşebilen bu ortam, sanatçıların yönlendirebileceği bir alan olarak da görülebilecektir.

## 2.BÖLÜM: RESİMLE YARATILAN VİDEO – ÇİZİMLE YARATILAN VİDEO

“Gölge özü olmayan bir görüntüden ibarettir, maddeden yoksunluktur; fakat bir yandan da yüzeyin baştan çıkarıcılığından kurtulmanın yoludur”

William Kentridge

### 2.1. Çizimle Oluşturulan Video, William Kentridge

Irksal ayrımcılığın etkin bir biçimde yaşandığı ve Türkçe karşılığı “ayrı olmak” anlamına gelen “apartheid” sistemin zirvede olduğu yıllarda (1948-1994) William Kentridge(1955-), Güney Afrika’nın Johannesburg kentinde beyaz bir çocuk olarak dünyaya gelmiştir. Babası anti-apartheid hareketinin önde gelen bir avukatı, annesi Güney Afrika Hukuk Kaynakları Merkezinin kurucularından biridir. William Kentridge, yaşamış olduğu coğrafyanın ayrımcı politikasının etkisinde siyaset, bilim, edebiyat ve tarihe dayandırarak ürettiği özgün baskıları, çizimleri, film ve animasyonları, tiyatro, opera gibi birçok alanda ürettiği eserleriyle uluslararası bir üne mazhar olmuştur.

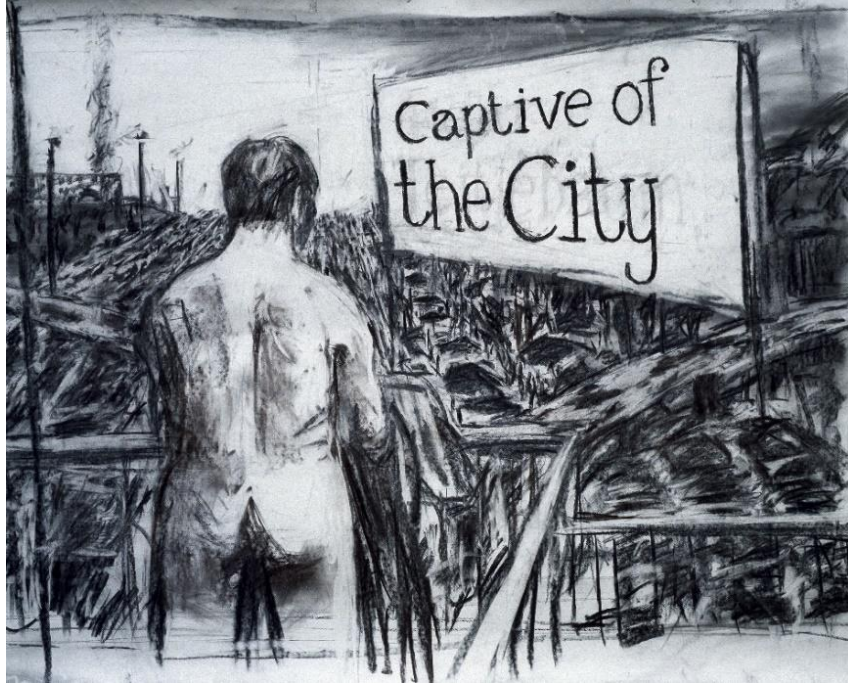
Kentridge, Afrika ve siyaset üzerine yaptığı lisans çalışmalarından sonra Johannesburg Akademisinde uygulamalı sanatlar bölümünde çalışmalarına başlamıştır. Eğitim aldığı zaman içerisinde bir ressamın tuval üzerinde boya ile çalışması gerektiği düşüncesinden rahatsızlık duyduğunu belirten Kentridge, Dumine Feni Mhalaba ile karşılaşmasıyla aradığı ilhamı bulmuştur. Feni’nin kömür kalemle ürettiği apartheid karşıtı eserleri bir ressamın yağlı boya tablolar yapması gerekliliği dayatmasından kurtulmasına yardımcı olarak, onun özgün baskı ve çizimlere yönelerek renklerden uzaklaşmasına, kendi sanatsal üslubunun ilk adımlarını atmasına olanak sağlamıştır.



**Görsel 36.** Dumile Feni Mhalaba. African Guernica / Afrikalı Gerilla. 1967. Gazete üzerine kömür, 226x218cm. <https://bit.ly/3G22yr6>

... en büyük etki Dumilia (sic) adlı bu adamdı. Ben öğrenciyken New York'a gitmişti. Ben gençken o evde Bill Ainslie ile çalıştım, sahip olduğum öğretmen. Akşamları sanat dersleri için oraya giderdim ve Dumilia'nın evinde büyük figüratif kömür çizimleri üzerinde çalıştığımı görürdüm. Bu, benim için, bu çizimlerin ne olabileceğinin, o ortamla neler yapabileceğimin ilhamıydı. (Godfrey, 2013, s. 10)

Kentridge ilk çizmek istediği resmin yemyeşil bir manzara olduğunu belirtir fakat Johannesburg seksenlerde artık yeşil değildir. Siyanürün etkisiyle zehirlenen toprak kurak ve cansızlaşmıştır. İlerleyen yıllarda estetikten uzak bu manzaraları resmetmeye karar vererek bununla bir tür intikam alacağı düşüncesiyle politik ve tarihsel olarak metaforlaşacak olan bu manzaraları kömür kalemle çizmeye başlamıştır. Apartheid ikilemini gözler önüne seren bu görüntüler, değişimi ve zamanın ilerleyişini ortaya çıkaracaktır.



**Görsel 37.** William Kentridge. “Johannesburg, 2nd Greatest City After Paris / Johannesburg, Paris'ten Sonra 2. Büyük Şehir”. 1989. Video Animasyon. <https://bit.ly/3wyYU52>



**Görsel 38.** William Kentridge. Johannesburg, 2nd Greatest City After Paris/Johannesburg, Paris'ten Sonra 2. Büyük Şehir. 1989. (Videodan kesitler). <https://bit.ly/3af2msH>

Kentridge'in tarih ve siyaset bilgisini, resim ve film konusundaki deneyimleri ile harmanlandığı “Drawing for Projection” serisi 10 filmden oluşmaktadır. Güney Afrika'nın 1980-1990 yıllarını gösteren: Irksal ayrımcılığı, işçi sömürüsü, yolsuzlukların ve ahlaksızlığın sert gerçekliğiyle yansıtıldığı filmlerin ilki: “Johannesburg, 2nd Greatest City After Paris” eseridir. 25 sahneden oluşan çalışma, Johannesburg'un güneyine odaklanarak; Terk edilmiş madenleri, kirlenen çevreyi, fabrikaları ve işçileri konu edinmektedir.



Kentridge, animasyonlarını 16-35 mm film kamerası kullanarak kayıt altına alır. Yalın bir zihne, belleğe çağırışım yapan, beyaz bir kâğıt üzerinde gerçekleştirdiği çalışma, ilk sahnenin çizilmesi ile başlar. Sinemanın ve klasik animasyonun aksine Kentridge anlatacağı hikâyeyi “senaryo metni” ya da “storyboard” kullanmadan gerçekleştirir. İlk görüntünün kaydedilmesinin ardından tekrar çizime döner ve bir sonra ki sahnenin ne olacağı o anda belirmeye başlar. İlk sahne üzerinde yaptığı değişimler, gelecek sahnelerin habercisi olma niteliğinde özgün bir yaratım süreci ile oluşmaktadır. Söz konusu bu yaratım süreci; ilk sahnedeki resim sonraki sahnede yer yer silinerek, yer yer yeni eklemeler yapılarak ve her aşamada yeniden oluşan görüntünün kaydedilmesiyle gerçekleşir. Kaydedilen her karenin ardından yerleri değişen lekeler, silinen ve yeniden oluşan görüntüler, hikâyenin ortaya çıkmasını sağlarken, silme ve yeniden yapma sürecinde anı-bellek, hatıra, geçicilik, şiddet gibi soyut ifadelerin, somut formları yaratılır. Kâğıt ve kamera arasında gidip gelmeler ile canlı bir süreç ile eserlerini üreten Kentridge, her karenin bir önceki karenin izlerini yansıtmasıyla bir anlamda izleyiciye geçen zamanı, zamanla değişen hayatı ve bu hayatların bellekte bıraktığı izleri hatırlatır. Kentridge bu durumu; “her kare zaman içindeki yolculuğun hissini verebilir” sözleriyle ifade eder.



**Görsel 39.** William Kentridge. Soho Eckstein Cycle / Soho Eckstein Döngüsü. 1989. Sergi Fotoğrafları.  
<https://bit.ly/3sPojVD>

Kentridge'in çalışmaları kabadır, “sanatta tamamlanmamışlık ve garipliğe inandığını söyler.” Animasyonlarında son sahnenin büyüğü, yaşanan olaylar karşısında bellekte kalan anıların hayaletleri gibi, çizimlerinin kendi belleğini yaratarak her sahnenin hayaletlerini taşımasında yatar.



**Görsel 40.** William Kentridge. “More Sweetly Play the Dance / Daha Tatlı Dans Et”. 2015. 8 Kanallı HD Video, 4 Megafon, 00:15:00. <https://bit.ly/3lusa6o>



**Görsel 41.** William Kentridge, Soft Dictionary / Yumuşak Sözlük. 2016, HD Video, 00:02:44. <https://bit.ly/3lusa6o>



**Görsel 42.** William Kentridge. Right Into Her Arms / Kollarına Doğru. 2016. HD Video Projeksiyon, 00:11:00, 300x244x125cm. <https://bit.ly/3lusa6o>

Kentridge'in desen ağırlıklı çizimleriyle başlayan animasyon filmleri, yerleştirme ve video çalışmalarıyla benzersiz bir anlatımla tamamlanır. Resmin, videonun, filmin bir uzantısı olarak makineler ile oyuncuların, canlı ve hareketli bir alanına dönüştürdüğü sahneleriyle; fotoğrafın ilk kullanımından hareketli görüntüye dönüşmesine kadar olan süreci izleyiciye anımsatır. Teknoloji ve geleneksel ile kurduğu iletişiminin bir sonucu olarak Kentridge; eserleriyle plastik sanatlar, sahne sanatları ve video ortamının malzeme ve tekniklerini harmanlayan, disiplinler arası sınırları ortadan kaldıran eserler üretmektedir. Kentridge'in anlam üretme çabası, olanı yeniden gözden geçirmesi, tarihi dogmalarından arındırmasıyla, keşfedilenin yeni bir keşfine işaret etmektedir.

“Çizim kavramsal da olabilir, bir bilgi üretimi haline de gelebilir. Fakat aynı zamanda çizgiyi kendine ait bir hayat kurması için teşvik edebilirsiniz.”

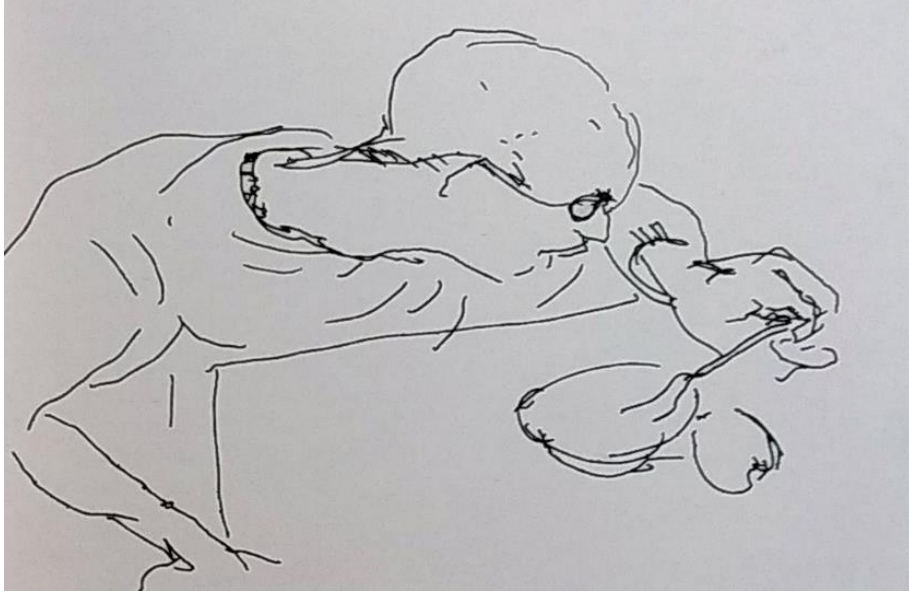
İnci Eviner

## 2.2. Hareketli Resim, İnci Eviner

İnci Eviner, 1953 yılında Ankara’da dünyaya gelmiştir. Ailesinin çiftlik evinde, doğa ile bütün, dış dünyaya kapalı bir kasabada, Polatlı’nın kırsallarında çocukluğunu geçiren Eviner, her ne kadar doğa içerisinde olsa da doğayla ilişkisi ailesinin izin verdiği bir ölçü ile sınırlı kalmıştır. Belirli bir sınır çizilmiş olmasına rağmen Eviner, hem evde gördüğü dergileri ve ansiklopedileri inceleyerek hem de yaşadığı doğa içerisindeki gözlemleriyle çok erken yaşlarda sanatsal birikimini oluşturmaya başlamıştır.

Eviner, her şeyi kendisine izin verilen uzaklıktan gözlemliyor ve her şeyi içine alıyordu. Bu doluluk, ancak çiftliğin uçsuz bucaksız doğasında bir anlam kazanıyor, küçük kız kendini ancak sonsuzluk ve boşluk duygusu veren mekânda algılayabiliyor, var olduğunu anlıyordu. Doğada yaşıyor, ama doğayla ilişki kurmasına izin verilmiyordu; bir kent çocuğu gibi davranması isteniyordu. O, yine de küçük hayvanlara yaklaşıyor, eskiden gömülmüş hayvanların, toprağın üstüne çıkan beyaz kemiklerini inceliyor, doğanın oluşturduğu “temiz” resim içine kendini yerleştirmeye çalışıyordu. (Madra, 1998, s. 10)

Eviner, sanat eğitimine amcasının da desteği ile İstanbul Devlet Güzel Sanat akademisinde başlamıştır. Neşet Günal atölyesine giren Eviner, geleneksel eğitimin verildiği atölyede, klasik yaklaşımın sınırlarıyla tanışmıştır. Desen çalışmalarına ağırlık vermiş, yağlıboya resmini benimsemek istememiştir. Klasikleşen, kurgusallanmış pozlar içeren, nü modeller üzerinde yaptığı çalışmaları yapay bularak, saf gerçeğin arayışına yönelmiştir. Eviner, Darülâceze’ye giderek orada bulunan iletişim engelli, vücut deformasyonları bulunan insanları incelemiştir. Söz konusu hastaların içinde buldukları durum ile iletişim eksikliği arasındaki ilişkiyi ele almıştır. Bazı günlerde insanların tuhaf bakışları içinde yüzlerce desen çizen Eviner iletişimin en üst noktalarından biri olan sanatın, ifade gücünü desenlerinde biçimlendirmiş, yapıtlarına yansıtmıştır. Öğrencilik döneminde ki bu yaklaşımıyla, hem kendini bulma çabası hem toplumsal gerçekliğin, içinde bulunduğu gerçeklikle uyumsuzluğu durumu, onun farklı, deforme, alışılmamış gövdelere yönelmesini vesile olmuştur. Mehmet Güleriyüz ve Yüksel Aslandan aldığı cesaret ile yağlıboya resmin dışına çıkan Eviner, kalemi ile kendine has bir dünya yaratmıştır.



**Görsel 43.** İnci Eviner. “Darülaceze”. 1976. Kâğıt üzerine mürekkep, 29.7x21cm. (Madra, Beral. 1998. s.11)

1961 Anayasası'nın tanıdığı özgürlüklerin ortadan kaldırıldığı 12 Eylül askeri darbesi sonrası yaşananlar, siyasi boyutun ötesinde toplumun her alanında etkisini gösteren bir olaylar zinciridir. Darbe sonrası yaşananlar Türkiye'nin değişim sürecini de başlatmıştır. Bu koşulların yaşandığı 1980 yılında Eviner, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde aldığı eğitim ile resim bölümünden mezun olmuştur. Darbe sonrası devletin sanata verdiği desteğin azalmasıyla birlikte, 70'lerde artan özel galerilerin sayısı, 80 sonrasında benimsenen liberal piyasanın etkisiyle sanat piyasasını da hareketlendirmiştir. Resimlerin bir yatırım aracı olarak görülmeye başladığı bu dönem, sürekli açılan yeni galerilerle birlikte domino etkisi yaratan bu süreç, yeni bir sanatçı kuşağını da ortaya çıkarmıştır. Farklı medyum arayışları, kavramsal, yerleştirme ve video performansların eser üretimlerine etkisinin sonucu olarak çağdaş yaklaşımlar hız kazanmıştır.

Hem 80'li yılların etkisi hem de kadın bir sanatçı olmanın yarattığı zorlukların arasında sanatını gerçekleştiren Eviner, toplumsal olanı benimsememiş, öznenin yapaylığını reddederek; gerçeği travma boyutunda ele almış, özneyi kendi derinliğinde incelemiştir.

Cansu Çelebi Erol: “1980'li Yıllarda Türkiye'de Yaşanan Toplumsal Değişimin Sanat Eserlerine Yansıması” başlıklı yazısında “bu dönemde ortaya çıkan eserlerin konularının göç, melez ve arabesk kültür, darbe süreci, demokrasi, kimlik, kadın, çevre ve azınlık hareketleri ekseninde şekillendiğini belirtir.” (Çelebi Erol, 2019, s. 982)



**Görsel 44.** İnci Eviner. “Coğrafya”. 1993. Konturtabla üzerine yağlıboya ve bakır. (Madra, 1998. s.33)

İlk kez Mart 1993’de Taksim Sanat Galerisi’nde sergilediği bir dizi nesne-resim, onun 80’li yıllara özgü öznel ve dışavurumcu fırtınaların içinden geçip, bu fırtınanın yarattığı sarsıntıyı geride bırakıp, yeni ufuklara açılmak gibi bir döneme girdiğini gösteriyordu. (Madra, 2009, s. 97)

Eviner, çeşitli kaynaklardan bulduğu mimari, ikonlaşmış yapıların orijinal fotoğraflarının üzerinde kullandığı aydınlar ile çalışmanın belirli bir kısmını aktarmaya başlar. Asıl görüntüden yola çıktığı bu ilk aşama sonrasında, orijinal görüntüyü kaldırarak kendi çizgileri ve yorumuyla resmetmeye devam eder. Melez mekânlar yaratarak, bu yaratılan hareketsiz görüntülere video ortamında hayat verir. Eviner’in bu türde ilk çalışması 2009 yılında gerçekleştirmiş olduğu “Harem” adlı video çalışmasıdır. Birçok sergisinde yer alan çalışma son olarak 2020 yılında British Museum’da sergilenmiştir. Eviner’in “Harem” çalışması Melling’in mimarisinin üzerine eleştirel bir yaklaşımla yeniden yorumlayarak video ortamında tekrar canlandırmasıdır.

Mimari mekanların temsiliyle, yani temsil politikalarına olan ilgimin bir sonucu olarak mekan tasarımı ve bunun taşıdığı ideolojik anlamları araştırmak her zaman video işlerimin bir parçası oldu. Resim geleneği içinde mimari her zaman bir arka plandır, özellikle Rönesans ve Barok dönem resimlerinde. Figür ve arka plan geleneksel resim anlayışımızda birbirinden daima ayrılmıştır. Bu karşıtlığı aşmak için tasarıma giriyorum. (Eviner, 2019, s. 31)



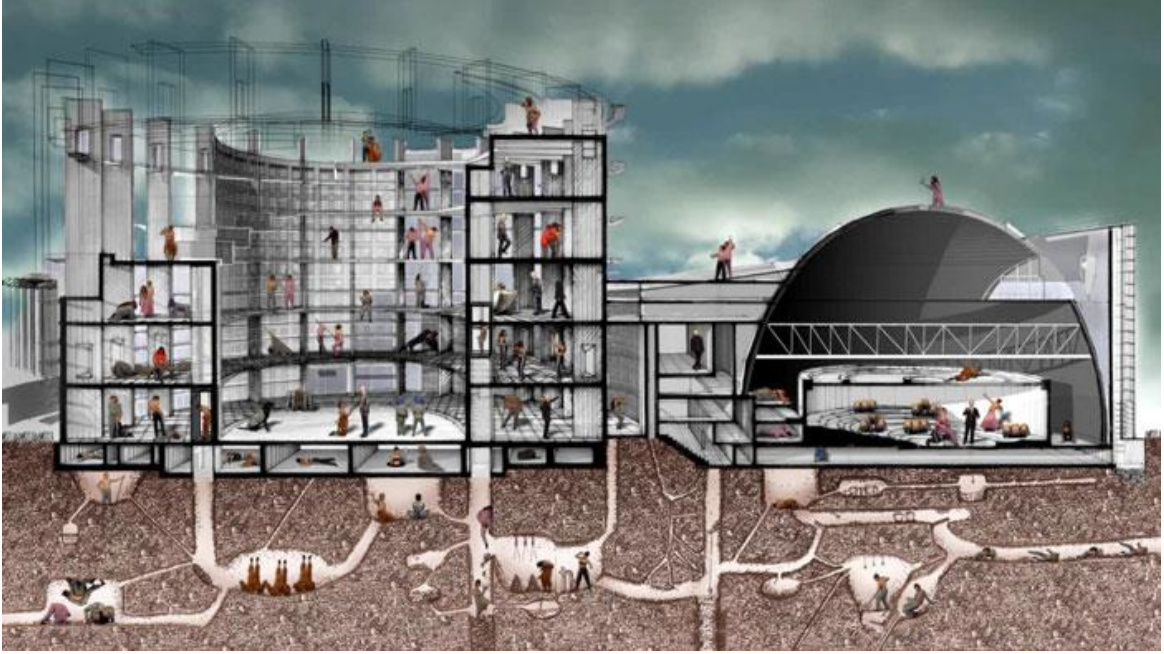
**Görsel 45.** Meiling Antoine Ignace. Harem. 1819. Gravür. <https://bit.ly/3G2kou7>



**Görsel 46.** İnci Eviner. Harem. 2009. Tek Kanallı HD Video, 3 döngü. <https://bit.ly/3Lz9QDU>

Melling'in 'Harem'inden bahsedecek olursak; Melling'i yıllar önce gördüğümde hakikaten çok etkilenmişim çünkü harem son derece kartezyen, tek bakış açılı, bir perspektif içinde çok akılcı ve keskin bir çizimin içine hapsolmuş ve sanki rüyada gibi dolaşan kadınların mekanı. Yakından baktığımız ve arkasındaki tarihi, o geleneği okuduğumuz zaman, erkeklerin bakışına kapalı ama Batı bakışına açık bir merak konusu olarak harem hep ilgi çekti ve dönemin Batılı ressamı tarafından imge olarak yaratılmak istendi. Tabii ki Melling hareme girmiş olmalı

ama o kadınlarla doğal bir ilişki içinde olması imkansız. Bu gravürde kadınların hepsi sanki başka bir alemde, bir hayal dünyasında uçuşur gibiler. Batı'nın haremden beklediği söylem ve dedikodularla şekillenen bu pozlar beni Melling'in "Harem"inin içine girip bir isyan başlatmaya zorladı... Gerçekle fantezi arasına sıkışmış bu kadınlar beni içine çekti. Burada belalı bir şey var diye düşündüm ve bunun içine girmek aynı zamanda kendi kadın kimliğim ve bunun tarihsel yükleriyle uğraşmak anlamına geliyordu. Bu aslında Batı'nın Doğu'yu bir imge olarak üretme biçimiydi. Gel gör ki Melling tipik bir Oryantalist olmadığı için bu çelişki daha da belirgin ve tuhaf bir hale geliyordu. Çünkü burada baştan çıkarma yok, göz teması yok, Ingres ve Gerome serilerindeki Oryantalist resimle ancak çok uzak ilgisi var. Ayrıca Melling çok usta bir ressam da değil, hatta gerçekte ressam değil. O dönemde birçok sanatı ve zanaatı birarada öğrenen ve Doğu'ya Batı medeniyetini ve yaşam biçimini öğretmeye giden bir teknisyen gibi. Dolayısıyla Melling'e sipariş edilen pitoresk İstanbul manzaralarının içinde "Harem" in çok biricik, çok özel bir yeri var. Bu gravür benim elimde uzun araştırmalar sonucu dönüşmeye başladı. (Eviner, 2019, s. 32)



**Görsel 47.** İnci Eviner. "Parlamento". 2010. Tek Kanallı HD Video, 3 döngü, 2 kanallı ses. <https://bit.ly/3PwMYYS>

Parlamento isimli video işi, AB ütopyasının somutlaştığı mekân olarak Avrupa Parlamento binasının kesitine yerleşen kültürel, politik ve toplum-mekânsal eleştiriyi, sürekli "oluş" halindeki ritmik hareketler ve tekrar eden ama bir türlü tamamlanamayan süreçler üzerinden görselleştiriyor. (Tuncer, 2011)

Eviner'in "Harem" çalışmasına benzerlik gösteren "Parlamento" eseri mekânların özneleşme sürecinin başka bir temsilidir. İkonik mimarileri sıklıkla kullanan Eviner, bu mimarileri melez mekanlara dönüştürmektedir. Yerleşik düşünce kalıplarını tersine çevirmeyi amaçlayan çalışmalarından biri olan "Parlamento" doğrudan anlatmanın ötesine geçerek, olanı ifşaya zorlamaktadır.





**Görsel 48.** İnci Eviner, “Kırık Manifestolar”, 2010 3 Kanallı HD Video, 3 döngü, 6 kanallı ses yerleşmesi.  
<https://bit.ly/3MANmn8>



**Görsel 49.** İnci Eviner, “Ulusal Zindelik”, 2013 HD Video Yerleşime, 3 döngü, Surround ses.  
<https://bit.ly/3MFZ5Ba>

Her türlü kimlik temsiline şüpheyle yaklaşmasıyla eserlerini üreten Eviner’in söz konusu kimlik temsillerini değişime uğratması, eserlerinin ana motifi olarak görülebilecektir.

### 3.BÖLÜM: VIDEOYA SIZAN RESİM: KİŞİSEL SERÜVEN

“Her durumda, yeni ortaya çıkmakta olan bir şeyin tedirginlik verici, hatta nesnel olarak tehditkâr unsurlar da taşımaması olanaksız. Bu tehdidin, çoğu insanın aradığı yerde bulunmadığını söylemek istiyorum. Fractal Paint programıyla boyanmış bir resme bakıp da “resim sanatı da bitti” yakınmasını dile getirenlerin göremediği şey, eğer “resim sanatı” diye bir şey varsa, onun zaten “malzemeye indirgenemeyeceğidir.”

Ulus Baker

Yukarıda bahsedilen sanatçıların ve eserlerin kişisel yaratma sürecinde bir ilham kaynağı olduğunu belirtmek gerekir. Resmin videoya sızması gibi, başka sanatçıların imgeleri de kişisel hayal dünyalarımıza sızar. Bu sızıntılardan yeni imgeler, yeni metaforlar, yeni eserler doğar. Bu bölümde bahsedilecek olan kişisel yaratma süreci de bir bakıma bütün bu döngünün serüvenidir.

Kuşkusuz her sanat yapma tarzının imgesel boyutunun yanı sıra teknik boyutu da kendi başına bir durum ya da çözülmesi gereken bir problemdir. Bu tez sürecinde gerçekleştirilen videolar; bir yandan bir problemin izini sürerken, diğer yandan da teknik çözümlerinin, deneysel üretimlerin, dijital araştırmaların izini sürmüştür.



**Görsel 50.** Gilas Coşkun. “Otoportre”, 2007, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x90cm – “Videoya Sızan Resim” 2021, Video Projeksiyon

Doğrudan bir resim çalışmasının elektronik ortamda hareketlendirilmesi olan “Videoya Sızan Resim” çalışması 2007 yılına ait yağlı boya otoportre çalışmasının tekrar kullanılması ile oluşturulmuştur. Akışkan, belirsiz izler taşıyan tablonun asıl imgesi olduğu gibi korunmuş, dijital ortamda daha akıcı bir hale getirilerek, hareket illüzyonu yaratılmıştır.

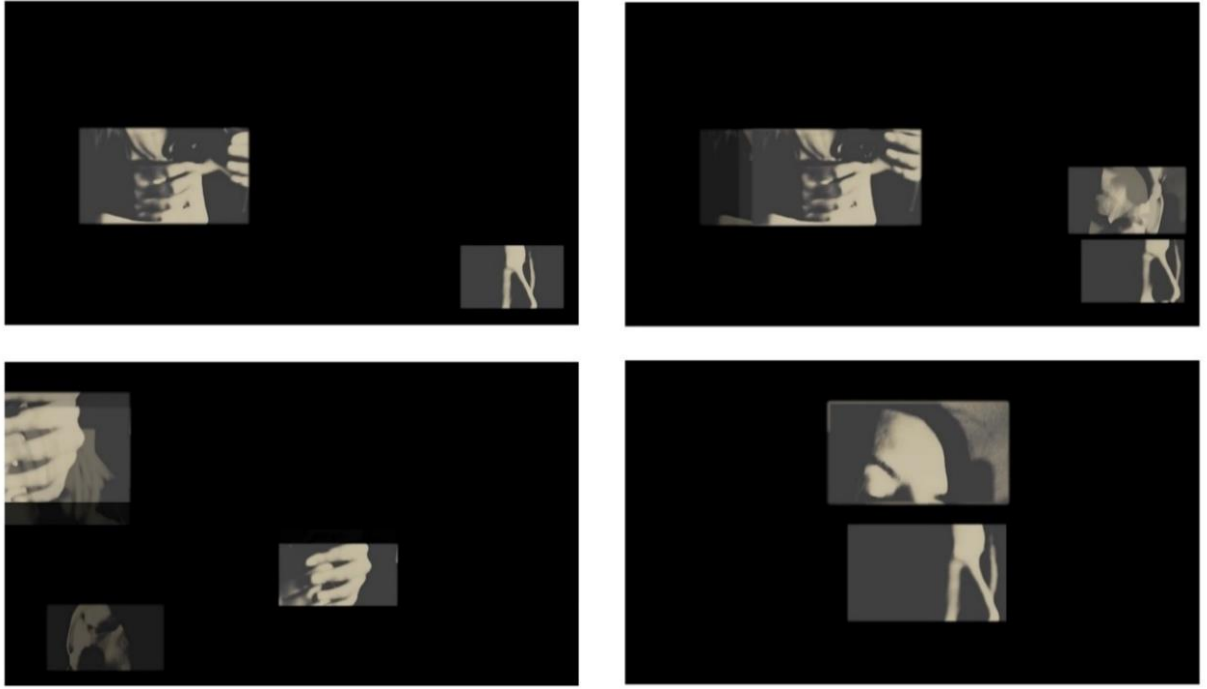


**Görsel 51.** Gilas Coşkun. “Dağılma”, 2014, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 40x70 – “Videoya Sızan Resim II” 2021, Video Projeksiyon

Figür soyutlamalarından oluşan “Ateş ve Mürekkep” serisi; is, mürekkep, yumurta akı, kömür ve benzeri malzemeler ile üretilmiştir. Serinin desenlerinden biri olan “Dağılma” çalışması, yağlı boya otoportre ile benzer yöntemler ile resmin hareketlendirildiği, video ortamında tekrar yorumlanmasıdır.



**Görsel 52.** Gilas Coşkun. Fragmante I, 2020, Video Kolaj.



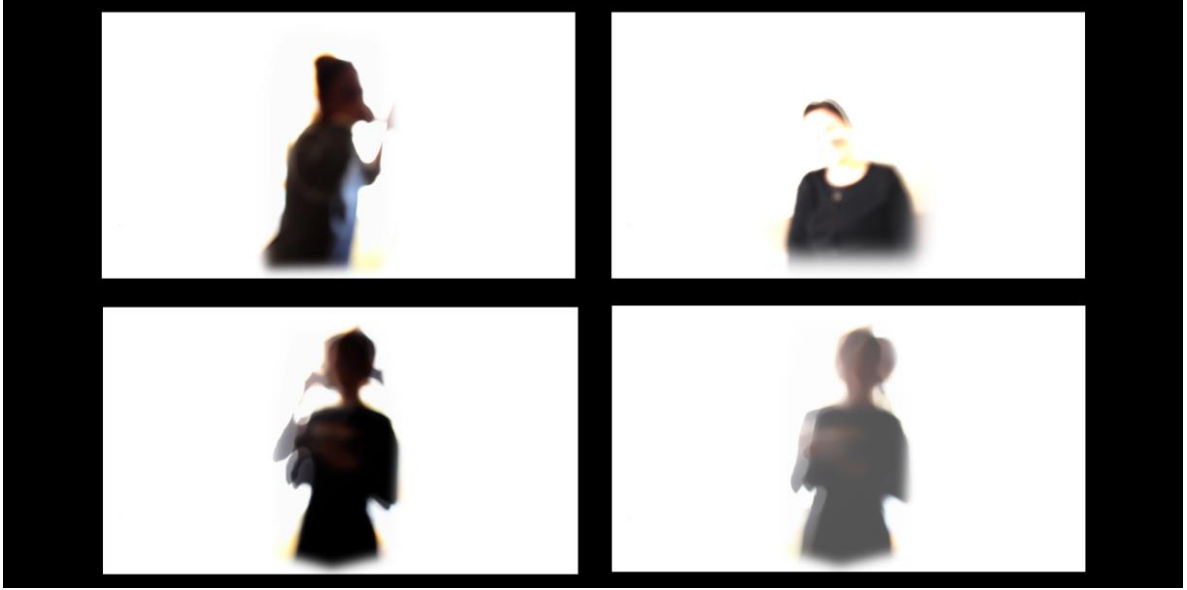
**Görsel 53.** Gilas Coşkun. Fragmante II, 2020, Video Kolaj.

“Fragmante” videoları ise, kolaj tekniğine gönderme yapar. Elektronik ortamda kayıtlarının parçalanması ile elde edilen görüntülerin, doğrusal açılarından ziyade, farklı açılar kullanılarak katmanlar halinde kolajlanmış kesitler sunar. Video içerisinde bedenin farklı kesitlerle ele alınması, parçalanması, figürün öz yapısının yok olmasını sağlamaktadır. Parçalar arasında sıkışan kadın figürünün hareketsiz, durgun ve düşünceli görüntünün durağanlığı bozularak, hareket kazanması amaçlanmıştır. Çalışmaların monokrom renkleri ise video içerisinde yer alan kadın figürünün duygu durumunu yansıtmaktadır. Söz konusu duygu durumu, içinde yaşadığımız coğrafyanın kadınlarının birçoğunun ortak duygusu olmakla beraber, çalışma aynı zamanda alt metin olarak ataerkil yapıya eleştiri niteliği taşımaktadır.



**Görsel 54.** Gilas Coşkun. Negatif, 2020, Video Kolaj.

“Fragmante” videoları ile benzerlik taşıyan “Negatif” çalışması, portrenin belirli bölümlerinden alınan kesitler ile siyah zemin üzerinde negatif alanlar yaratarak gerçekleştirilmiştir. Negatif alanların hâkim olduğu çalışma, resim sanatının klasiklerinden olan portre çalışmalarına atıfta bulunur. Yüzde beliren tebessümün ön planda tutulduğu çalışma; klasik portre resimlerinde seyirci ile temas halinde olan bakışın yerini, seyirci ile temastan kaçınan belirsiz gözlere bırakmaktadır.



**Görsel 55.** Gilas Coşkun. Bulanık Hatıralar, 2020, HD Video, Ses, Renkli, 00:01:54

Sohbet ettiğimiz kişiler, görülen ve gidilen yerler, tanışılan kimseler, yaşanan olaylar, zihnimizde zamanın geçmesine bağlı olarak gitgide bulanıklaşmaya sürüklenir. Belirsizleşen hatıra imgelerini yansıtan “Bulanık Hatıralar” çalışması, farklı zamanlarda kaydedilen görüntüler ile kurgulanmıştır. Bir zamanlar bizim için çok önemli olan ancak zaman içerisinde zihnimizde belirsizleşmeye başlayan kişilerin ve hatıraların bulanık imgelerini ifade etmek isteyen çalışma; Soyut desenleri hatırlatan figürlerin, beyaz zemin üzerinde yarattığı karşıtlıkla, izleyiciyi olaya, kişiye odaklanmaya çağrı yapar. Söz konusu bu odaklanma; bir konuyu, olayı, bir kişiyi hatırlamaya çalışan zihnin, diğer şeyleri görmezden gelmesi, odaklandığı imgeyi belirginleştirme gayretini hatırlatırken, insanın hatırlama eylemine ve eylemi gerçekleştiren zihnine bir göndermedir. Beyaz yüzey, boş bir tuvalin yüzeyine işaret eder. Bu durum, boş olan, boşalmakta olan bir düşünceyi ifade etmesinin yanı sıra henüz doldurulmamış bir zihni, tuvali sembolize eder, boşluk içerisinde bulunan belirsiz figür görüntüleri, tuvale müdahale etmeden önceki belirsizliği anımsatır. Video içerisinde duyulan anlaşılmaz sesler, görüntünün kendisi gibi, hatıra-bellek bulanıklığını çağrıştıran göndermeler içermektedir.



**Görsel 56.** Bahar Ata. “Çifte Görüntü”, 2018, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 25x25cm (Ata, 2020, s 63)

Çalışmada kız figürü beyaz renkte elbisesiyle saf ve temizliğine, çocukluğuna değinir. Önünde duran kare bir ayna görevi üstlenir ve birbirine dolanmış eller, eli kolu bağlı ifadeyle yaşadığı duygu durumlarına vurgu yapılmaktadır. Ellerin arasında duran çiçekler ise kısa süre sonra solacak olan yaşama gönderme yapmaktadır. Çalışmanın düşünce pratiğinde toplum içerisinde birey olarak çocukluktan bu yana bizlere yüklenen roller arasındaki sıkışmışlığın yarattığı kişisel yaralardan, sadece kadınlarında değil dişil enerjiyle bu coğrafyada var olabilmenin kırılma noktasından bahseder. (Ata, 2020, s. 26)

Videonun olanakları aranırken ikili ortak çalışmalar yapmak gibi yönelime de girilmiştir. En çarpıcı örneklerden biri Bahar Ata'nın 2018 yılında yapmış olduğu “Çifte Görüntü” eserinin verdiği ilhamla; “Gizdöküm” adı verilen videonun ortaya çıkmasıdır. Eserin ilham kaynağı olan sanatçıyla birlikte çalışma fırsatı ise bu çalışmaya ayrı bir derinlik ve yaratma tecrübesi kazandırmıştır.



**Görsel 57.** Gilas Coşkun. Gizdöküm. 2020. HD Video, Ses, Renkli, 00:01:53, Döngü

Bill Viola'nın videolarına atıfta bulunan "Gizdöküm", Ata'nın resminin video ortamında tekrar yorumlanmasıdır. Bahar Ata ile gerçekleştirilen çekim; kamera ile kaydedilen görüntünün yazılım üzerinde yavaşlatılması, görüntünün üst üste bindirilmesi, renk tonlanması gibi unsurlar kullanarak eserin orijinal görüntüsünün plastik değerleri, video ile yeniden yaratılmıştır. Kısa süre sonra sonlanacak olan yaşama vurgu yapan çalışma, kadın ve yaşam üzerine kurgulanmıştır.

Yavaşlatılmış görüntü ile durağanlaşan video, izleyiciye resmi hatırlatır. İlk olarak 190x90cm ölçülerinde siyah fonlu bir tuval yüzeyine projeksiyon kullanılarak yansıtılmıştır. Birebir insan oranlarına sahip çalışma, boy portre işlevi taşımaktadır. Çeşitli sunum olanaklarına sahip olan günümüz teknolojik koşullarında, bu çalışma dikey ekran panelleri kullanarak sergilenabilmektedir.





**Görsel 58.** Gilas Coşkun. Tekinsiz I, 2020, Video, 00:00:13



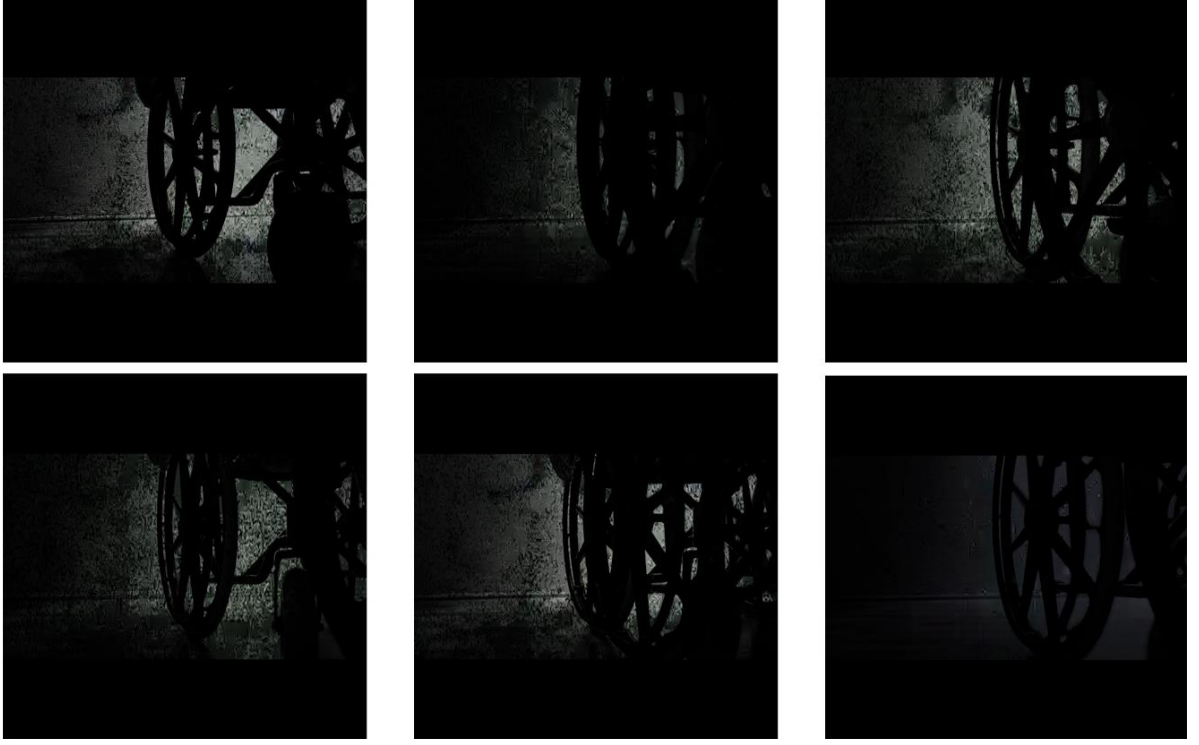
**Görsel 59.** Gilas Coşkun. Tekinsiz II, 2020, Video, 00:00:13

“Tekinsiz” serisinde, farklı açılardan kaydedilen portreler maskelenerek tekrar montajlanmış ve görüntüde bozulmalar yaratılarak plastik değer yaratması amaçlanmıştır. Picasso’nun soyutlamalarına atıfta bulunan portreler; rahatsız edici deforme bir yapıdadır. Sürekli tekrar eden aynı görüntü ses içermez, cehennem imgelerinde görülen duvardan çıkan figürler gibi, deforme insan formlarını çağrıştıran bu çalışmalar, doğrudan duvar yüzeyinden çıkıyormuş gibi algılanması için projektör ile yansıtılarak sunulmuştur.



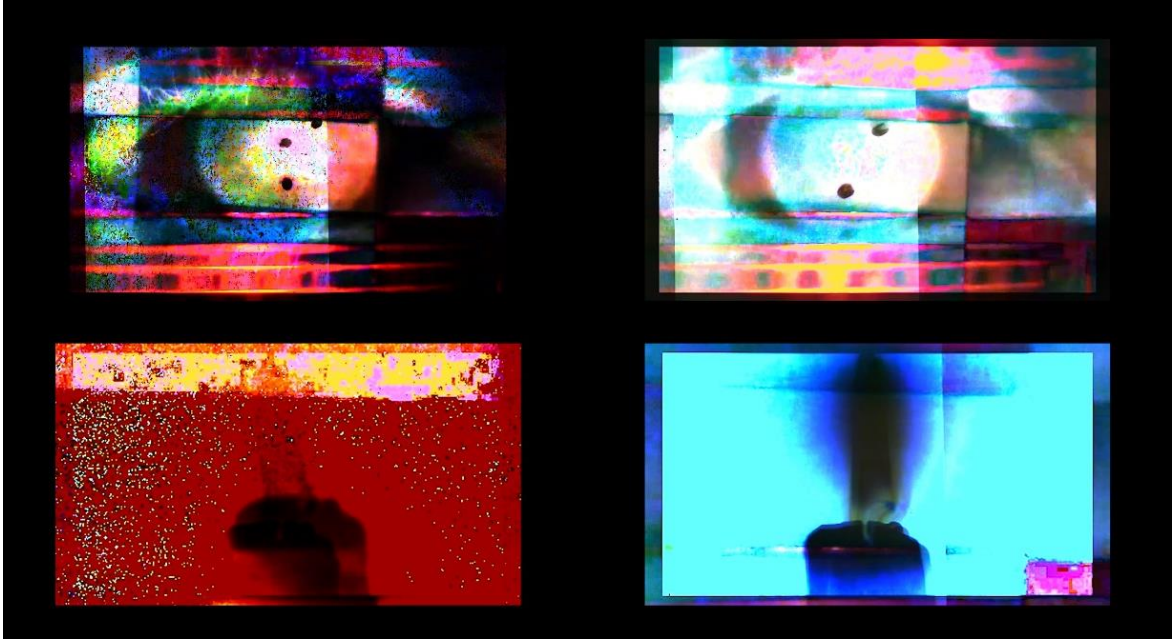
**Görsel 60.** Gilas Coşkun. Yılan ile Tavşan II, 2020, Video, ses, siyah-beyaz, 00:03:54

2013 yılına ait olan animasyon çalışması “Yılan ile Tavşan” akrilik, kömür, mürekkep gibi medyumlar ile üretilen resimlerin, dijital ortamda hareketlendirilmesi ile oluşturulmuştur. “Cutout animasyon” diyebileceğimiz çalışma, 2021 yılında görüntü bozulmaları ve kurgunun akışını yeniden yorumlayarak, kare bir çerçeve ile tekrar kurgulanmıştır. Normal akışı takip etmeyen ikinci yorum, ilk anlatımın özelliklerini kaybederek izleyiciye açık bir konu bırakır. Hikâye illüstrasyonu olan ilk anlatım biçimi, olduğundan farklı hale gelerek yoruma açık bir hikâye ile sonuçlanmıştır. Hali hazırda rahatsız edici bir çizgi-film paleti taşıyan ilk çalışma, kurgunun bozulması ile daha rahatsız eden, görüntü bozulmaları ile neden izlediğini sorgulatan yapıya dönüşmüştür. Temelinde resim çalışması olan bu üretim doğrudan kâğıt ve kalem ile ilişkilidir.



**Görsel 61.** Gilas Coşkun, Sandalye. 2020, Video, ses, monokrom, döngü. 00:00:54

Tekerlekli sandalyenin kadraja alındığı “Sandalye” başlıklı çalışma, aşırı yavaş hareket eden, akmakta zorlanan bir görüntüyü ele alır. Videonun gösterdiği tekerlekli sandalye imgesi; 45 saniye içerisinde ancak bir teker boyu kadar ileri gidebilmektedir. Bu yavaş hareket ile zorluk, zorlanma durumuna dikkat çekmek amaçlanmıştır. Fütürizm akımına atıfta bulunan video; birbirini takip eden aynı imajın, yavaşlatılmış görüntüleri üst üste bindirilerek kurgulanmıştır. Bu kurgu-montajla birlikte “Sandalye” çalışması fütürist resimleri çağrıştırmaktadır.



**Görsel 62.** Gilas Coşkun. “RGB”, 2021 HD Video, Projeksiyon, renk, ses, döngü

Ankara'nın birçok yerinde görebileceğimiz “Buraya Bakarlar” afişinin, video yorumu olan “RGB” çalışması televizyon ve reklam içeriğine gönderme yapmaktadır. “Buraya Bakarlar” Ankara’da boş reklam panolarına yerleştirilen, genel olarak metro ve ankaray istasyonlarında karşılaşılan, çeşitli kurum ve firmaların reklam verebileceği alanları belirtmek için kullanılmaktadır. Kent sakinleri için ise “gizemli bir afiş” olma niteliği kazanmıştır. Rahatsız edici, karanlık bulanların çoğunlukta olduğu tasarımın slogan cümlesi olan “buraya bakarlar” birçok Ankaralının ve firmaların aklında olumlu, olumsuz etki bırakmıştır. Geleneksel bir medya organı olan televizyon kanallarının reklam yayınları, televizyon izleyicisinin ekrana bakma ilişkisi videonun temel çıkış noktasıdır. Eski tüplü televizyon kullanılarak sergilenen çalışma, bu sergileme biçimi ile video-televizyon ilişkisi doğrudan ifade ederken, görüntünün çözünürlük kalitesi ve renk bozulmaları ise erken dönem yayınları izleyiciye hatırlatması amaçlanmıştır.

## SONUÇ

Video sanatının sınırlarının tam olarak çizilemiyor olması, farklı görüşleri ve yorumları beraberinde getirmiştir. Video sanatının erken dönemlerinde bu ortamı kullanan isimler genel olarak güzel sanatlar alt yapısına sahip ve bu alan üzerine eğitim almış sanatçılardır. Bu alanlarda eser üretmiş sanatçıların video sanatıyla ilgilenmeleri; resim, heykel gibi güzel sanatların alt yapısının video ortamına yansımaları sağlamıştır. Şüphesiz farklı alanların video ile ilgileniyor olması videonun imkânlarını genişletirken, kolektif bir üretime dönüşebilmesi disiplinlerin arasındaki sınırların da incelenmesini sağlamaktadır.

Gelişen teknoloji ile birlikte içinde bulunulan modern, dijital çağ, bireyin görme biçimlerini ve algılarını etkilemiştir. Fotoğrafın icadı sonucu; sanayileşme ve sonrası için modern bir araç olarak görülen kamera, görülenin kimyasal yardımıyla kâğıt üzerine yansıtılmasını, kayıt altına alınmasını sağlayarak, modern çağın simgesi olmasına vesile olmuştur. Görüntüleme ve kaydetme vazifesini yüklenmiş olan “resim sanatı”nı, görünenin resmedilmesi “pranga”ından kurtarmıştır. Hareketin görüntülenebilir olması ve bu görüntülerin kaydedilerek tekrar izlenebilmesi, insan gözünün ve algısının sınırlarının yeniden yorumlanmasını sağlarken, mikroskop, teleskop gibi araçların, göremediğimiz detayları gözler önüne sermesi, görmeye ilişkin algıyı ters yüz ederek bakış açılarında değişimler yaratmıştır.

Doğrudan resimlerin canlandırılabilirdiği, hareket kazandığı, tekrar yorumlandığı elektronik görüntü, resimlerin bu ortamda bulunan varlıklarına canlılık kazandırdığı gibi videonun anlatım biçimlerini etkileyerek, geliştirdiği görülmektedir. Görüntüleme ve kaydetmenin çeşitlenmesi, yararlanılan yeni olanakların artması, bireyin görme ve algılama biçimlerini etkilemesi gibi, söz konusu araçlar ile gelişen toplum ve kültür; teknoloji ile geleneksel arasındaki sınırları inceltirerek, keşfedilenin yeniden keşfine imkân tanımıştır. İçinde bulunduğumuz yüzyılın bu özelliği ile disiplinler arasındaki sınırların hızla ortadan kalkması, çok disiplinli anlatımları beraberinde getirerek; William Kentridge, İnci Eviner, Bill Viola gibi birçok sanatçının eserlerinde görülen; Tiyatro, dans, ses, mimari gibi disiplinlerin birlikteliği ile kolektif bir yaratıma dönüşen eserler, sanatın ifade biçimlerini güçlendirerek, anlatımların çeşitlenmesini sağlamaktadır.

Sürekli üretilen ve görüneni başkalaştıran, farklı görüntüler elde edilmesine olanak sağlayan esnek yapısıyla bir bakıma “her şey” olabilen video ortamı, benzer şekilde resim sanatı içinde geçerlidir. Bu duruma örnek olarak resimlerin silinebildiği, yeniden

çizilebildiği, üzerine eklemeler yapılabildiği ya da kapatılabildiği hatırlanmalıdır. Resmin müdahaleye açık, esnek yapısı, tıpkı video ortamında olduğu gibi düşüncenin hareketliliğinde yaşayarak, canlı bir yapıda, yaratıcının ve izleyicinin karşısına çıkar. Bu noktada çizme, resmetme, kaydetme, montaj süreci ve sonrası bir bakıma; salt bir varlık olmanın ötesinde, “her şey” olabilenin “bir şey” olması gibi; “bir şeyin” “her şeye” yorumlanabileceği, açık bir yaratım ve yorum alanı olduğunun altını çizmek gereklidir.

Düşünsel olarak kolaj tekniğinin temel bileşeni olan kesme, birleştirme unsurunun videonun montajını hatırlatması gibi, videonun ortamında renk paletinin özgürce kullanımı bir ressamın paletinde karıştırdığı renk çeşitliliğini elektronik ortamda uygulanabilir kılmaktadır. Videonun plastik dillerinden biri olan “efekt”lerin kullanılmasıyla birlikte, söz konusu “efekt”lerin sayısız varyasyon üretiminin mümkün olan yapısı gereği sanatçıya esneklik kazandırmaktadır. Bu olanaklı yapısı sayesinde bir ressamın tuval üzerindeki hareket özgürlüğüne benzerlik gösterir. Elektronik görüntünün deneysel yönü; şans görüntüleri olarak tanımlayabileceğimiz; sözgelimi hatalı, tesadüfi, rastlantısal olarak oluşan görüntüler, sanatçının elinde beklenmedik anlatımlar yaratırken, bilinçaltında ki imgelere ulaşmanın yolunu açabilmektedir.

Videonun kolektif yapısı ise ressamı stüdyonun dışına çıkartarak, ortak yapımların artmasını sağlarken; çok disiplinli eserleri ortaya koyarak, söz konusu disiplinler arasında köprüler kurulmasını sağlamaya devam edecektir.

Resimlerin hareketli birer görüntüye dönüşebildiği video ortamında, resim ve videonun ilişkisinden söz edebileceğimiz gibi, video ortamında yaratılan resimlerin geleneksel ile teknoloji arasında kurduğu köprüler ile söz konusu ilişki güçlenmektedir. Resmin video ortamına etkisini görebildiğimiz eserler ile hem resim hem de video bir üst noktaya çıkmaktadır. En eski görüntüleme yöntemi olarak kabul edilen resmin, kadim bir sanat dili olarak, görüntüleme yöntemlerini etkileyerek geliştirmeye devam edeceği, her çağda ve her sanat dilinde yeniden tecrübe ettiğimiz bir durum olacaktır.

Kuşkusuz yukarıda bahsedilen bütün bu tespitler/sonuçlar, bu tez vesilesiyle edinilen kişisel tecrübelerin çıktılarıdır. Gerek teorik anlamda, gerekse de resim ve video pratikleri açısından kişisel olarak kazanılan bu sanat ve kuram bilgisi, bundan sonra gerçekleşecek sanat çalışmalarının bel kemiğini oluşturacaktır.

## KAYNAKLAR

- Altunay, Alper. (1999). *Mekanik Sanattan Elektronik Sanata Geçiş ve Video Sanatı*. Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Eskişehir.
- Altunay, Alper. (2006). Video Sanatında Yapıçözümü: Araç ve Mesaj Olarak Video. *Selçuk İletişim*, 234-239.
- Armes, Roy. (1988). *On Video / Video Üzerine*. London: Routledge.
- Artu Mutlugün, Mine. (2017). Wolf Vostell'in "Sun in your Head" Adlı Çalışmasına Yansıyan Kübist, Fütürist ve Kübofütürist Etkiler. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*(39), 198-213.
- Ata, Bahar. (2020). Genç Sanat 6. *Güncel Sanat Proje Yarışması Sergisi Kataloğu*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Ata, Bahar. (2020). *Parçalanma ve Gözdökümcü Görsel Anlatımlar*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Ankara.
- Ata, Bahar. (2020). *Parçalanma ve Gözdökümcü Görsel Anlatımlar*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, s. 67.
- Avcı Tuğal, Sibel. (2018). 21.Yüzyıl Çağdaş Sanat Önermesi Olarak Peter Greenaway'in Last Supper Dijital Video Enstalasyonu. *Art-Sanat*, 415-426.
- Aylan, Tarık. (2020). Görme Biçimleri ve Video Anlatı. *SineFilozofi*(Özel Sayı), 345-369.
- Bacon, Francis. *Shaman:The Figure and the Second World War*. Erişim: 3.03.2022. [https://www.moma.org/collection/works/79204?artist\\_id=272&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/79204?artist_id=272&page=1&sov_referrer=artist)
- Baker, Ulus. (2015). *Beyin Ekran*. (E. Berensel, Dü.) İstanbul: Birikim Yayınları.
- Chardère, Bernard. *Sinetograf*. Erişim: 01.12.2021. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Sinematograf#/media/Dosya:CinematographeProjection.png>
- Çelebi Erol, Cansu. (2019). 1980'li Yıllarda Türkiye'de Yaşanan Toplumsal Değişimin Sanat Eserlerine Yansıması. *ulakbilge*, 977-983.
- Daguerre, Louis. 1838'den Paris Sokak Görüntüsü. Erişim: 1.01.2021. [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Boulevard\\_du\\_Temple\\_by\\_Daguerre.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Boulevard_du_Temple_by_Daguerre.jpg)

Dolland, George. Kamera Lucida'nın Açıklaması. Erişim: 17.12.2021. <https://neolucida.com/history>

Eviner, İnci. (2019, Kasım). İnci Eviner'in İmgeler Sözlüğü. (E. Tuncer, & N. Şık, Dü) *Aylık Mimarlık ve Tasarım Kültürü Dergisi*(336), s. 30-39.

Eviner, İnci. Aynanın Dışında. Erişim: 11.11.2021. <https://www.inceviner.net/aynanin-disinda.html>

Eviner, İnci. Harem. Erişim: 11.11.2021. <https://www.inceviner.net/harem-2009.html>

Eviner, İnci. Kırık Manifestolar. Erişim: 11.11.2021. <https://www.inceviner.net/kirik-manifestolar.html>

Eviner, İnci. Parlamento. Erişim: 11.11.2021. <https://www.inceviner.net/parlamento.html>

Eviner, İnci. Ulusal Zindelik. Erişim: 11.11.2021. <https://www.inceviner.net/ulusal-zindelik.html>

Friedrich, Casper David. Woman at a Window / Penceredeki Kadın. Erişim: 2.02.2021. <https://artsandculture.google.com/asset/woman-at-a-window-caspar-david-friedrich/ggGqXUiKkQrSaw>

Godfrey, Fiona. (2013). *A Universal Archive: William Kentridge as Printmaker*. Londra: Hayward Gallery.

Greenaway, Peter. Leonardo's Last Supper: A Vision by Peter Greenaway / Leonardo'nun Son Akşam Yemeği: Peter Greenaway'den Bir Vizyon. Erişim: 2.02.2021. [https://www.youtube.com/watch?v=CFTs\\_6C919g](https://www.youtube.com/watch?v=CFTs_6C919g)

Greenaway, Peter. Leonardo's Last Supper: A Vision by Peter Greenaway / Leonardo'nun Son Akşam Yemeği: Peter Greenaway'den Bir Vizyon (Park Avenue). Erişim: 2.02.2021. <https://static01.nyt.com/images/2010/12/06/arts/ARMORY/ARMORY-jumbo.jpg?quality=75&auto=webp>

Güler, K., Soose, C., & Stohler, P. (2021, 11 4). Necla Rüzgar - My Name Was Written on Every Page. *Grimmwelt Kassel*.

Ignace, Meiling. Harem. Erişim: 11.11.2021. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Int%C3%A9rieur\\_d%27une\\_partie\\_du\\_Harem\\_du\\_Grand-Saigneur\\_-\\_Melling\\_Antoine\\_Ignace\\_-\\_1819.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Int%C3%A9rieur_d%27une_partie_du_Harem_du_Grand-Saigneur_-_Melling_Antoine_Ignace_-_1819.jpg)



Jonas, Joan. Organic Honey Visual Telepathy / Organik Bal Görsel Telepati. Erişim: 7.07.2021. <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/jonas-joan/organic-honeys-visual-telepathy>

Kentridge, William. Johannesburg, 2nd Greatest City After Paris. Erişim: 9.09.2021. <https://www.kentridge.studio/projects/drawings-for-projection/>

Kentridge, William. Johannesburg, 2nd Greatest City After Paris. Erişim: 9.09.2021. <https://www.kentridge.studio/wp-content/uploads/imported/466A-2048x1653.jpg>

Kentridge, William. More Sweetly Play the Dance. Erişim: 9.09.2021. <https://www.kentridge.studio/explore-art-william-kentridge/>

Kentridge, William. Right Into Her Arms. Erişim: 9.09.2021. <https://www.kentridge.studio/explore-art-william-kentridge/>

Kentridge, William. Soho Eckstein Cycle / Soho Eckstein Döngüsü. Erişim: 9.09.2021. <https://artsandculture.google.com/asset/soho-eckstein-cycle-william-kentridge/GwE1RQM62p8yCA>

Kılıç, Levend. (2018). *Görüntü Estetiği*. İstanbul: İnkilâp Kitabevi.

Kılıç, Levend. (2021). *Işıkla Resmetme Terimleri*. İstanbul: İnkilâp Kitabevi.

Kovacs, Ernie. Hole in Head / Kafadaki Delik. Erişim: 11.11.2021. <https://www.provideocoalition.com/wp-content/uploads/Hole-in-Head-comp-cc-copy-1.jpg>

Madra, Beral. (1998). Şefkat ve Haset. İstanbul: Galeri Nev, s. 11.

Madra, Beral. (1998). Şefkat ve Haset. İstanbul: Galeri Nev, s. 33.

Marey, Étienne-Jules. Uçan Balıkçıl. Erişim: 1.01.2021. <https://www.lindahall.org/wp-content/uploads/sites/5/2020/03/marey1.jpg>

Mhalaba, Dumile Feni. African Guernica. Erişim: 9.09.2021. <https://javettup.art/artworks/african-guernica>

Muybridge, Eadweard. Zıplayan Figür. Erişim: 1.01.2021. <https://cdn.britannica.com/26/43726-050-226A2372/series-Figure-Hopping-photographs-Eadweard-Muybridge-Cooper-Hewitt-1887.jpg>

Niépce, Nicéphore. Saint Loup de Varennes'de Sokak Görüntüsü. Erişim: 16.11.2021.  
<https://fotografiadeloinvisible.com/joseph-nicephore-niepce.html>

Paik, Nam June. Cafe au Go Go'da gösterilecek serginin davetiyesi. Erişim: 7.07.2021.  
<https://www.sfmoma.org/artwork/2015.72/>

Paik, Nam June. Tv Buddha / Televizyon Buda. Erişim: 1.01.2021.  
<https://publicdelivery.org/wp-content/uploads/2019/02/Nam-June-Paik-and-his-Buddha-TV-1974-pictured-at-Projects-Nam-June-Paik-Museum-of-Modern-Art-New-York-1977-Eric-Kroll.jpg>

Paik, Nam June. Video Synthesizer / Video Sentezleyici. Erişim: 7.07.2021.  
[https://cms.kunsthalle-bremen.net/files/sliders/Paik\\_712-1995-1\\_TH.jpg](https://cms.kunsthalle-bremen.net/files/sliders/Paik_712-1995-1_TH.jpg)

Panicalet, da Masolino. Pieta. Erişim: 2.02.2021. <http://www.passionart.guide/wp-content/uploads/2018/12/greeting-e-visitazione.png>

Pontormo, Jacopo Carucci. Visition. Erişim: 2.02.2021.  
<http://www.passionart.guide/project/the-greeting/>

Poyet, Louis. Reynaud'un projeksiyonu ve proksinoskop. Erişim: 20.04.2022.  
[https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Lanature1882\\_praxinoscope\\_projection\\_reynaud.png](https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Lanature1882_praxinoscope_projection_reynaud.png)

Renov, Michael., & Suderburg, Erika. (Ed). (1997). *Resolutions: contemporary video practices / Çözünmeler: çağdaş video uygulamaları*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Rist, Pipilotti. Entlastungen. Erişim: 2.02.2021. <https://www.jsc.art/videos/pipilotti-rist-entlastungen-pipilottis-fehler-1988/>

Rüzgar, Necla. Ahmet Yıldız. Erişim: 5.05.2022. <https://vimeo.com/235315323>

Rüzgar, Necla. Blanket / Battaniye. Erişim: 5.05.2022. <https://vimeo.com/406764604>

Seurat, Georges. La Grande Jatte'de Bir Pazar. Erişim: 9.10.2021.  
<https://www.britannica.com/art/pointillism#/media/1/466425/94613>

Şenol, Canan. Aca'ibül Mahlukat. Erişim: 5.05.2022.  
[http://213.232.8.215/cnd/phpwcmstmp/thumb\\_preview/1\\_7633\\_lzaaXPiQVZ.jpg](http://213.232.8.215/cnd/phpwcmstmp/thumb_preview/1_7633_lzaaXPiQVZ.jpg)

Şenol, Canan. İbretnüma. Erişim: 5.05.2022.  
<http://www.iksftp.com/bienal11/sanatci/61/1.jpg>

Talbot, William Henry Fox. Üç Lütuf. Erişim: 1.01.2021.  
<http://images.zeno.org/Fotografien/I/big/PHO04141.jpg>

Vasulka, Woody. Matrix / Matriks. Erişim: 20.06.2021 <https://www.fondation-langlois.org/media/activites/vasulka/matrix2.jpg>

Viola, Bill. Emergence / Ortaya Çıkma. Erişim: 2.02.2021. <http://www.passionart.guide/wp-content/uploads/2018/12/greeting-e-visitazione.png>

Viola, Bill. Inverted Birth / Ters Doğum. Erişim: 2.02.2021.  
<https://artmap.com/static/media/0000123000/0000122120.jpg>

Viola, Bill. Tempest / Fırtına. Erişim;1.01.2021. <https://www.artsy.net/artwork/bill-viola-tempest-study-for-the-raft-1>

Viola, Bill. The Greeting / Selamlama. Erişim: 2.02.2021.  
<http://www.passionart.guide/project/the-greeting/>

Vostell, Wolf. 6 TV Dé-Coll/age / Televizyon Dekolaj. Erişim: 2.02.2021.  
<https://www.artsy.net/artwork/wolf-vostell-6-tv-de-coll-slash-age>

Vostell, Wolf. Sun in Your Head / Kafadaki Güneş. Erişim: 13.10.2021.  
<https://www.youtube.com/watch?v=nURfYNB15gw>

Vostell, Wolf. Transmigracion I / Hicret I. Erişim: 13.10.2021. [https://1.bp.blogspot.com/-do0gOijEWZ8/WmIFysHtbRI/AAAAAAB0jg/ZKW5MI3g4rQaFgiv3nEDvm9H8ZPpKZgrwCLcBGAs/s640/Vostell\\_German-View\\_Berlinische-Galerie.jpg](https://1.bp.blogspot.com/-do0gOijEWZ8/WmIFysHtbRI/AAAAAAB0jg/ZKW5MI3g4rQaFgiv3nEDvm9H8ZPpKZgrwCLcBGAs/s640/Vostell_German-View_Berlinische-Galerie.jpg)

Vostell, Wolf. Transmigracion II / Hicret II. Erişim: 13.10.2021.  
<https://zkm.de/en/artwork/transmigration-ii>

Wellcomecollection. Optik: Camera Obscura'nın ilkesi.. Erişim: 13.10.2021.  
<https://wellcomecollection.org/works/fkvmntbq/items>

Wintsch, Susann. (2021). *Fabian Unold*. Treibsand: <https://www.treibsand.ch/necla-rzgar> adresinden alındı

Yapı Kredi Kültür Sanat. (2018). İNTİHAL Mİ? / HAL Mİ?. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 75.

## Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

20/06/2022

Gilas COŞKUN

**Yüksek Lisans**  
**Tezi Orijinallik Raporu**

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı: Videoya Sızan Resim

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
19.06.2022	60	66066	3.06.2022	%12	1859347117

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (tarih: 20/06/2022)

İmza  
Gilas COŞKUN

Öğrenci No.: N18139916

Anasanat/Anabilim Dalı: Resim

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
x			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. Necla RÜZGAR

**Master's  
Thesis Originality Report**

HACETTEPE UNIVERSITY  
Institute of Fine Arts

Title : the Leakage of Painting to Video

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
19.06.2022	60	66066	3.06.2022	%12	1859347117

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (date: 20/06/2022)

Signature  
Gilas COŞKUN

Student No.: N18139916

Department: Painting

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
x			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED  
Prof. Necla RÜZGAR

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge\*** kapsamında tezimin/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

20/06/2022

Gilas COŞKUN

---

\*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ş ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teze ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

**Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.**

