



Bill Viola'nın Video Sanatında Ortak Mekân ve Etkileşimli Deneyim

Bill Viola's Video Art: Shared Space and Relational Experience

ÖZET

1970'lerden itibaren hızla gelişen video teknolojisi, sanatın deneysel alanını genişletmiş; Nam June Paik ve Joseph Beuys ile başlayan süreç, Bill Viola'nın yapıtlarında varoluşsal bir derinliğe ulaşmıştır. Viola, teknolojiyi bir kayıt aracı olmaktan çıkarıp, zaman, hafıza ve ölüm gibi temaları düşünmenin poetik bir aracı haline getirmiştir. Sanatçının çalışmalarında kullandığı, yavaş çekim, çok kanallı projeksiyon, mekânsal ses ve ışık-gölge oyunları, izleyiciyi gündelik algının dışına taşıyarak tefekküre davet etmektedir.

Makalede, Viola'nın *The Reflecting Pool* (1977–79), *Nantes Triptych* (1992), *The Veiling* (1995), *The Crossing* (1996) ve *The Raft* (2004) gibi yapıtları "ortak mekân" ve "duygusal deneyim" kavramları izleyicinin algısı üzerinden tartışmaya açılmaktadır. Viola'nın eserleri, Nicolas Bourriaud'un "ilişkisel estetik" yaklaşımı ve Merleau-Ponty'nin "fenomenolojik algı" kuramı çerçevesinde, izleyiciyle ortak bir mekân inşa ederek bedensel katılımı deneyimin merkezine yerleştirmektedir, bu durum izleyiciyi, yalnızca gözlemci değil, anlamın eş-yaratıcısı konumuna getirmektedir.

Sanatçının yapıtları Henri Bergson'un "durée" kavramı üzerinden incelendiğinde, Viola'nın yavaşlatılmış imgeleri zamanı nitel bir akışa dönüştürmektedir. Ölüm, doğum, kayıp ve yeniden doğuş temaları zamansal genişlemenin getirdiği görsel ve duyuşsal yoğunluk ile izleyicinin katılımını daha görünür hale getirmektedir.

Viola'nın sanatı, teknolojiyi mistik ve varoluşsal sorularla buluşturan, izleyiciyi hem bireysel hem kolektif düzeyde duygusal rezonansa açan bir deneyim alanı sunmaktadır. Bu yaklaşım, video sanatını görsel bir temsil olmaktan öte ortak duygu ve düşün mekânlarına dönüştürmektedir.

Anahtar Kelimeler: Bill Viola, Video Sanatı, Ortak Mekân, İlişkisel Estetik, İzleyici.

ABSTRACT

Since the 1970s, the rapid development of video technology has expanded the experimental domain of art; the trajectory initiated by Nam June Paik and Joseph Beuys has reached an existential depth in the works of Bill Viola. Viola transformed technology from a mere recording device into a poetic instrument for contemplating themes such as time, memory, and death. The artist's use of slow motion, multi-channel projection, spatial sound, and the interplay of light and shadow displaces the viewer from everyday perception and invites them into a meditative space.

This study examines works such as *The Reflecting Pool* (1977–79), *Nantes Triptych* (1992), *The Veiling* (1995), *The Crossing* (1996), and *The Raft* (2004) through the notions of "shared space" and "emotional experience," foregrounding the viewer's perceptual encounter. Within the frameworks of Nicolas Bourriaud's "relational aesthetics" and Maurice Merleau-Ponty's "phenomenology of perception," Viola's installations construct shared spaces with the viewer, situating bodily participation at the center of the experience. In this way, the viewer is not merely an observer but becomes a co-creator of meaning.

When analyzed through Henri Bergson's concept of *durée* (duration), Viola's decelerated images transform time into a qualitative flow. Themes of death, birth, loss, and rebirth, intensified through temporal expansion, become more perceptible through the embodied engagement of the viewer.

Ultimately, Viola's art brings technology into dialogue with mystical and existential questions, opening viewers to emotional resonance on both individual and collective levels. This approach transforms video art from a mode of visual representation into loci of shared affect and thought.

Keywords: Bill Viola, Video Art, Shared Space, Relational Aesthetics, Viewer.

GİRİŞ

Sanatta deneysel ve disiplinlerarası yaklaşımların yoğunlaştığı bir dönem olan 1970 yılları, teknolojik yenilikler konusunda belirleyici rol almıştır. Özellikle *Sony Portapak*'in 1965'te piyasaya sürülmesi, video kaydının stüdyo dışına çıkarılabileceği, taşınabilir, anlık ve deneysel üretim imkânı sunmuştur (Meigh-Andrews, 2006:47). Nam June Paik'in 1963 tarihli *Exposition of Music – Electronic Television* sergisi, video sanatının öncül örneklerinden biri olarak; televizyon görüntüsünün bozulması ve manipülasyonu aracılığıyla teknolojinin estetik bir araca dönüşebileceğini göstermiştir (Herzogenrath, 1982:32). Joseph Beuys, Nam June Paik'ın sergisine dair yazdığı saygı mektubunda, bu girişimi "tarihi bir eylem" olarak nitelemiş ve sergiyi video sanatının "doğuş anı" olarak değerlendirmiştir (Schneede, 1992:36). Geleneksel sanat üretimlerinin ötesinde, zamanın ve hareketin doğrudan sanatın malzemesi haline getirebildiği bir alan olarak video sanatı, 1970'lerin sonlarından itibaren üretim yapan Bill Viola için, düşünme biçimi ve algısal olarak; zaman, hafıza ve ölüm gibi varoluşsal temaları ele alabilmesine olanak tanımıştır. Viola'nın çalışmalarında kullandığı yüksek çözünürlük, yavaş çekim, çok kanallı projeksiyon ve mekâna özgü enstalasyonlar, izleyiciyi kuşatan çok duyulu deneyimlerin kapısını aralamıştır (Balsom, 2017:158). Özellikle

Serpil Kapar¹

How to Cite This Article

Kapar, S. (2025). "Bill Viola'nın Video Sanatında Ortak Mekân Ve Etkileşimli Deneyim", *Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 11(5): 470-478. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17249129>

Arrival: 31 August 2025

Published: 30 September 2025

International Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

This journal is an open access, peer-reviewed international journal.

¹ Doç.Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Çanakkale, Türkiye.

yavaş çekim ve uzun süreli planlar, izleyicinin zamanı farklı bir yoğunlukta deneyimleyebilmesini sağlamış, gündelik algının ötesinde bir farkındalık alanı yaratmıştır (Bellour, 1997:89). Viola'nın çalışmaları, teknik ustalık ile kavramsal derinliği bir araya getirerek, video sanatını meditatif ve fenomenolojik bir deneyim alanına taşımıştır (Uyar, 2023:1042). Sanatçı, 1980'lerden itibaren *Venedik Bienali*, *Documenta* ve büyük müze retrospektifleriyle tanınmış; eserleri *Louvre*, *Getty Museum* ve *Tate Modern* gibi kurumlarda sergilenmiştir. Sanatçının yenilikçi yaklaşımları, izleyici ile eser arasında kurulabilen empatik etkileşim alanını görünür hale getirmiştir. Viola, deneysel video geleneğini kavramsal ve duyuşal boyutlarda dönüştürerek, video sanatını estetik ve felsefi derinliklerle donatan, bu yönüyle öncü kabul edilen sanatçılar arasında yer almaktadır. Video sanatı bu yönelim ile, deneysel bir pratik olmanın ötesine geçerek Bourriaud'nun ilişkisel estetik yaklaşımı çerçevesinde izleyici katılımını, mekânsal etkileşimi ve toplumsal diyalogu merkezine alan, anlamın izleyici ile eser arasındaki karşılaşmada üretildiği bir disiplin haline gelmiştir (Bourriaud, 1998:113).

Merleau-Ponty'nin (2012) fenomenolojik algı kuramı, bedeni dünya ile ilişkinin merkezine yerleştirerek, izleyici deneyiminin yalnızca görsel değil, bedensel bir varoluş olarak ele alınmasını mümkün kılmaktadır. Viola'nın enstalasyonları izleyiciyi ile mekânın ışık, ses ve zamansal yoğunluk gibi öğeleriyle de doğrudan etkileşim kurduğundan, bedensel bir varoluş deneyimine yönelim algısı mümkün olmaktadır.

ORTAK MEKÂN VE İZLEYİCİ DENEYİMİ: BILL VIOLA'NIN VIDEO SANATINDA İLİŞKİSEL ESTETİK

Ortak Mekân Kavramı ve Video Enstalasyon

Sanat teorisinde “*ortak mekân*”, izleyici ile yapıt arasında paylaşılan, bedensel ve duyuşal bir deneyim alanını ifade etmektedir. Nicolas Bourriaud'nun *İlişkisel Estetik* kavramına göre (1998); çağdaş sanat eseri izleyici ile kurulan ilişkilerin mekânını temsil etmektedir. Claire Bishop'un *Installation Art: A Critical History* (2021) çalışmasında belirttiği gibi, enstalasyon mekânı, izleyiciyi pasif konumdan çıkararak bedensel katılımı zorunlu hale getirmektedir. Bill Viola'nın video enstalasyonlarında kullandığı teknikler ve mekân düzenlemeleri, izleyici ile çalışma arasındaki sınırı eritmekte, atmosfer anlamın üretildiği ortak sahneye dönüşmektedir. Sanatçının *The Veiling* (1995) isimli çalışması, dokuz yarı saydam panel üzerine yansıtılan görüntülerden oluşmaktadır. Panellerin yerleşimi, izleyiciyi kaçınılmaz olarak aralarında dolaşmaya zorlamış; bu yönüyle eserin ilişkisel estetik boyutunu güçlendirmiştir (Görsel 1). Görsel katmanların içinden geçen izleyici kendini yalnızca gözlemci olarak değil, anlamın etkin ortağı konumunda bulmuştur.

Görsel 1: Bill Viola, *The Veiling*, 1995. Tavandan sarkan dokuz perdeden karanlık galerinin karşı taraflarından iki kanallı renkli video projeksiyonu, iki kanallı yükseltilmiş mono ses ve iki hoparlör içeren video ve ses enstalasyonu. 350,5 × 670,6 × 944,9 cm.



Kaynak görsel: <https://fabricworkshopandmuseum.org/exhibition/bill-viola-the-veiling/>

Kaynak video: <https://www.youtube.com/watch?v=LpfNhIVDHZQ>

The Veiling, Bill Viola'nın 1995, 46. Venedik Bienali sırasında ABD Pavyonu'nun beş odasını kaplamak üzere ürettiği beş video ve ses enstalasyonundan biridir. Viola, *The Fabric Workshop and Museum* ile iş birliği yaparak, iki video projeksiyonundan gelen ışığı yakalayan dokuz şeffaf perdeden oluşan bir sistem yaratmıştır. Bir erkek ve bir kadının yavaşça birbirlerine doğru yürüdükleri, perdelerin arasından geçtikleri, ortada birleştikleri ve sonra tekrar ayrıldıkları görülmektedir. Tekrarlanan yarı saydam hareket izleyici üzerinde hipnotik bir etki bırakmaktadır. (The Fabric Workshop and Museum, 2019). Viola'nın karanlık mekân içinde oluşturulmuş, yavaş çekimli ve mekânsal ses düzenlemeleri, izleyicinin bedensel konumunu eserin anlam kurulumuna dâhil etmektedir. Bu yoğunlaştırılmış zaman ve mekân tasarımı izleyiciyi empatik etkileşime davet eden, içsel titreşimi yüksek algısal bir atmosfer inşa etmektedir (Bergson, 2001:33).

Bill Viola'nın enstalasyon pratiğinde zaman, mekân ve duysal yoğunluk, izleyiciyi varoluşsal bir tecrübeye davet etmektedir. Bu yaklaşımın en güçlü örneklerinden biri, karşıtlıkların diyalektiği üzerine kurulu *The Crossing* (1996) isimli işidir (Görsel 3).

Görsel 2: Bill Viola – *The Crossing*, 1996, iki kanallı renkli video enstalasyonu, dört kanallı ses, 10 dk 57 sn, İcracı: Phil Esposito.



Kaynak görsel: <https://publicdelivery.org/bill-viola-crossing/>

Kaynak video: https://www.youtube.com/watch?v=bg6wW3EOY94&list=RDdb6wW3EOY94&start_radio=1

The Crossing'de karşıt elementlerin (su/ateş) olduğu ekranın iki kanallı simetrik konumlanması ile izleyici, iki imge akışı arasında kalmakta, eserin varoluşsal eşliğini, görsel, işitsel ve kinestetik düzeyde tecrübe etmeye başlamaktadır (Viola, 1995:121). Yavaş çekim ve dramatik sessizlik, izleyiciyi gündelik zamanın akışından koparırken meditatif bir alan yaratmaktadır. Jonathan Crary'nin (1999) tarif ettiği “dikkatin askıya alınması”, burada yoğunlaşmış bir duysal deneyim olarak tezahür etmektedir. *Askıya alınma* yalnızca dikkatin dağılması değildir; tam tersine, izleyicinin algısının tek bir noktaya kilitlendiği, çevresel zamandan soyutlandığı paradoksal bir yoğunlaşmadır (Crary, 1999:16). Bunu etkiyi yakalamak için Viola, büyük ölçekli projeksiyonlar, hassas ses düzenleme, loping (döngüsel tekrar) ve ağır çekim gibi yöntemleri kullanarak izleyici ile kurulan affektif karşılığı güçlendirmiştir.

Sanatçı, *The Crossing*'de (Görsel 2) su ve ateşi bir araya getirerek bu iki element arasında bir etkileşim alanı yaratmıştır. Büyük, çift taraflı ekranlardan birinde erkek figürün ayaklarının altında küçük bir yangının başladığı görülmekte, ateş yavaşça figürün bacaklarına ve gövdesine yayılmaktadır. Ekranın diğer tarafında aynı olay ateş yerine su ile yaşanmaktadır. Su, önce hafif bir yağmur gibi yavaşça akar, sonra birikerek erkek figürü tamamen kaplayan bir su şelalesine dönüşmektedir. Sonrasında figürün her iki mekândan da kaybolduğu ve geriye boş ve sessiz bir sahne kaldığı görülmektedir. Tüm bu aşamaların yavaş çekim ile gerçekleşmesi, izleyicinin detayları ve meydana gelen değişiklikler ile ilgili farkındalığının artmasını sağlamıştır.

Viola'nın pratiğinde zaman, yalnızca olayların kronolojik akışı ile değil, izleyicinin algısında yoğunlaştırılan ve esnetilen bir varoluş boyutu olarak yapılanmaktadır. Viola, teknoloji aracılığıyla mistik ve varoluşsal bir derinlik alanı üretmektedir (McLuhan, 1964:63). Henri Bergson'un “*durée*” (süre) kavramıyla ilişkili olarak, Bill Viola'nın video enstalasyonlarında kullandığı yavaş çekim ve tekrar teknikleri, zamanı ölçülebilir bir akış olmaktan çıkarıp niteliksel bir yoğunluk olarak deneyimlenebilir hale getirmektedir. Bergson'a göre (2001); süre, saatle ölçülebilen zaman değil, bilinçte akan ve her anın diğerine eklendiği yaşantısal zamandır. Viola'nın yavaşlatılmış imgeleri de izleyiciyi bu yaşantısal zamanın içine çeker; bir gözyaşının yanaktan süzülüşü ya da figürün ateş ve suyla kuşatılışı gibi gözden kaçan ayrıntıları görünür hale getirmektedir. Bu teknik, izleyicinin algısını askıya alarak Crary'nin (1999) tarif ettiği “dikkatin yoğunlaşması”nı sağlarken izleyiciyi an'ın derinliğinde tutmaktadır.

The Raft (2004) video enstalasyonunda, büyük bir projeksiyon ekranında ondört kişinin sıradan ve doğal bir hal içinde beklerken aniden devasa bir su kütlesiyle savrulması gösterilmektedir (Görsel 3 ve 4).

Görsel 3: Bill Viola, The Raft, 2004, video/ses enstalasyonu.



Kaynak görsel: <https://publicdelivery.org/bill-viola-raft/>

İzleyici, karanlık mekânda büyük ölçekli görüntünün karşısında konumlanmaktadır. Sanatçının bu kurgusu ile ortak bir deneyim alanı yaratılmış olmakta, izleyici ve ekrandaki figürler, aynı kırılganlık ve tehdit atmosferini paylaşmaktadır (Bishop, 2021:9). Yavaş çekimle kaydedilen kalabalık figürlerin bir dalga tarafından sarsıldığı sahnede (Görsel 4) izleyici, figürlerin çaresizliği ve dayanışmasına tanık olurken, kendisini aynı kırılganlığa açık, kolektif bir öznenin parçası gibi hissedebilmektedir.

Görsel 4: Bill Viola – *The Raft*, Mayıs 2004, video/ses enstalasyonu



Kaynak görsel: <https://publicdelivery.org/bill-viola-raft/>

Kaynak video: https://www.youtube.com/watch?v=4Ili9pvlxdk&list=RD4Ili9pvlxdk&start_radio=1

Viola, yavaş çekim, yakın plan yüz ifadeleri ve sembolik imgeler aracılığıyla izleyicinin empatik tepkilerini tetiklemektedir (Balsom, 2017:152). Nörobilimsel araştırmalara göre; *ayna nöron sistemi*'nin etkinleşmesi, izleyicinin tanık olduğu duyguları kendi bedensel deneyimine aktarmasını mümkün kılmaktadır (Rizzolatti & Sinigaglia, 2008, s. 134). İzleyici, yalnızca gözlemlenmekle kalmayıp; deneyimin oluş sürecine dâhil olmaktadır. “Fenomenolojik sanat alımlama kuramlarında vurgulanan ‘açık uçluluk’, sanat eserinin anlamının sabit ve kapalı bir bütün olarak verilmediğini, aksine izleyicinin algısına, hafızasına ve deneyimlerine göre sürekli yeniden üretildiğini öne sürmektedir. Wolfgang Iser’in (1978) belirttiği gibi, bir sanat yapıtı yalnızca sanatçının niyetleri ve biçimsel düzenlemeleriyle sınırlı olmayıp aynı zamanda izleyicinin kişisel hafızası, kültürel arka planı ve duygusal durumu tarafından tamamlanmaktadır.

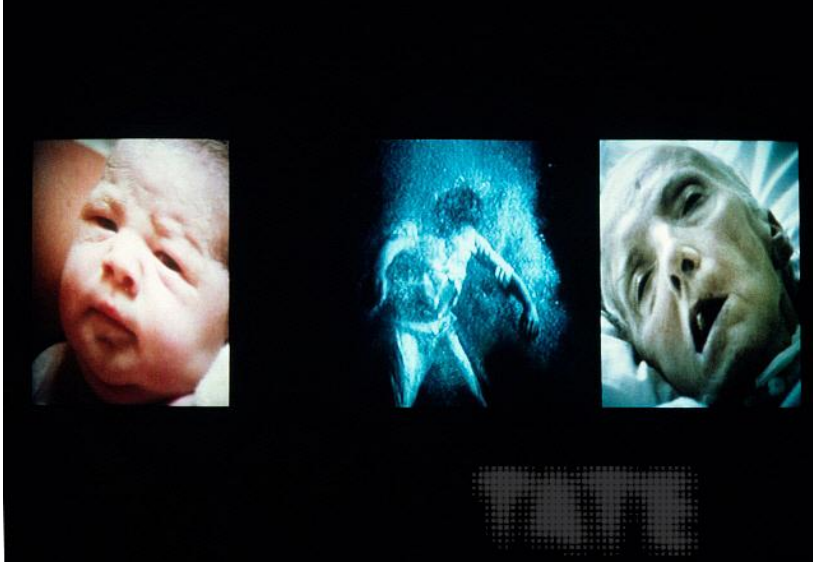
Psikolojik açıdan bakıldığında, Viola’nın eserlerinde kullandığı su metaforu, güçlü bir psikanalitik işaret olarak işlev görmektedir. Suyun anne rahmiyle özdeşleştirilen niteliği, izleyicide bilinçdışı düzeyde güven ve korunma duygularını çağrıştırmaktadır. Aynı zamanda suyun akışkanlığı ve dönüştürücü kapasitesi, yeniden doğuş ve bütünleşme temalarıyla birleşerek bireyin kayıp ve iyileşme süreçleriyle özdeşleşmesine imkân tanımaktadır. İzleyici yalnızca görsel bir imgeyle değil, psikanalitik anlamda ‘ilksel nesne’ ile de temas kurmaktadır. Mitchell’in (1986) belirttiği gibi imgeler, yalnızca temsil etmez; aynı zamanda izleyicinin bilinçdışı yapılarıyla bağ kurarak, bastırılmış duygu ve arzuların görünür kılındığı bir deneyim alanı yaratmaktadır. Viola’nın eserlerinde su metaforu, bu nedenle, bireysel ve kolektif düzeyde psikolojik bir rezonans üretmektedir. Felsefi düzeyde ise Viola, hem doğu mistisizmi hem de batı teolojik ikonografisinden beslenerek, sanatını meditatif bir deneyim alanı haline getirmiştir (Neutres, 2014:29). Doğu mistisizmi ile Batı ikonografisini harmanlayan bu yaklaşım, yalnızca sanatçının estetik stratejilerini ve izleyiciyle kurulan etkileşim biçimini dönüştürmektedir. Viola’nın mekânsal ve zamansal kurguları, mistik ve teolojik göndermelerle birleşerek, eserin deneyimlenmesini salt görsel bir alımlamanın ötesine

taşımaktadır. Sanatçı ile kurulan ilişkisellik sahasında izleyici, mekânsal, zamansal ve duygusal olarak eserin içine çekilerek, kendi varoluşsal sorularıyla baş başa bırakılmaktadır.

Felsefi Temeller: Varoluş, Ölüm, Doğum, Ruhsallık

Bill Viola'nın sanat pratiği, çağdaş video sanatında varoluşsal temaların (doğum-ölüm döngüsü, kayıp, süreklilik, içsel dönüşüm) duyuşsal ve bilişsel düzeyde deneyimlenmesi üzerine kurulmuştur. Viola video medyasını, salt temsilin ötesine taşıyarak, izleyicinin "*kendi varlığına*" yönelimini açığa çıkaran bir düşünme ve algılama biçimi olarak konumlandırmıştır (Viola, 1995:118). Ölüm ve doğum gibi insanın bireysel varlığına dair sorgulamalar içeren deneyimleri Nantes Triptych (1992) isimli eserinde ön plana çıkmaktadır (Görsel 5).

Görsel 5: Bill Viola, "Nantes Triptych (1992). Video/sound installation, 29:46 minutes. Photo: Benny Chan.



Kaynak görsel: <https://www.tate-images.com/T06854-Nantes-Triptych.html>

Kaynak video: <https://www.youtube.com/watch?v=S1CIm9z-CFI>

Bill Viola, annesinin ölümü ve çocuğunun doğumu gibi iki kritik olayı, varoluşsal ve estetik bir sorgulamanın merkezine yerleştirmiştir. Siyah-beyaz, düşük ışıktaki çekilmiş uzun planlı çekimler; su, gece, geçit/köprü ve iç-dış mekân geçişleri gibi eşik imgeleri ile örülmüştür. Bu olaylar, sanatçının bireysel varoluş sınırlarını aşarak "transbireysel" (transindividual) bir deneyim alanına taşımıştır. Gilbert Simondon'un bireyleşme felsefesinde (1989), transbireysel, bireyin ötesine geçen ancak bireyden bağımsız olmayan bir varoluş düzeyini işaret etmektedir. Bill Viola'nın annesinin ölümü ile çocuğunun doğumunu aynı eserde birleştirmesi (Nantes Triptych (1992), bu transbireysel boyutu açığa çıkarmaktadır. Sanatçı, kendi kişisel kayıp ve yeniden doğuş deneyimlerini, izleyiciyle paylaştığı kolektif algı mekanına taşımıştır. İzleyicide oluşan yankı, sanatçının kendi varoluşuna dair sorduğu sorularda karşılık bulmaktadır (del Río, 2022:152). Eser kişisel ve kolektif düzeyde dönüştürücü bir anlam kazanmıştır. Sanatçı videoda ölüm ve doğumu karşıt değil, aynı döngünün iki yüzü olarak birlikte düşündürmektedir. Su imgesi rahimsel korunak, yeniden doğuş, arınma deneyimlerini çağrıştırmaktadır. Video, rüya imgeleri, belleğin kalıcı izleri, suya gömülme ya da uykuyla uyanıklık arasındaki geçiş halleri gibi motiflerle içselliği (interiority) vurgulamaktadır. Eserde yas'ın çalışılması, Freud'un (1957) tarif ettiği 'yitirileni psişik olarak bırakma ve yeniden örgütlenme' süreciyle örtüşmektedir. Ses ve sessizlik dramaturjisi, bu yeniden örgütlenme sürecini izleyiciye duyuşsal düzeyde aktararak kaybın ağırlığını, sessizliğin boşluğunu ve sonrasında gelen sesin varoluşsal yankısını hissettirmektedir. İzleyici, yalnızca görsel bir temsilin değil, kaybın işitsel ve duyuşsal atmosferinin de katılımcısı haline gelmektedir."

Nantes Triptych'de (Görsel 5) sessizlik ile su/nefes/uzak uğultu arasındaki gerilimi açıklamaktadır. Sesin kaynağının perdelenmesi ile görüntünün yavaş ritmi, izleyicinin işitmeye yüklediği anlamı artırmakta, içsel konuşma ve otobiyografik çağrışım kanalları açılmaktadır.

Viola'nın ruhsallıkla kurduğu ilişki, doğu mistisizmi (özellikle Zen Budizm) ve Batı'nın ikonografik mirası arasındaki dinamik biraradalığa dayanmaktadır. 1980'ler başında Japonya'da geçirdiği dönem, dikkat ve farkındalık pratiklerinin (meditasyon, tefekkür, yavaş izleme) estetik dile çevrilmesinde belirleyici olmuştur (Viola, 1995). Sanatçının söyleşilerinde dile getirdiği "toplumla kurduğu aracılık/şifacılık" fikri, Viola'yı modern dünyada "şamanik" bir taşıyıcı olarak konumlamaktadır. Sanatçı kendini gündelik algının dışındaki deneyimleri topluluğa ileten bir köprü olarak konumlandırmaktadır.

Merleau-Ponty'ye göre (2012); algı yalnızca zihinsel bir süreç değil, bedensel varoluşun dünyayla ilişkisi üzerinden gerçekleşen bir deneyimdir. “Viola’nın mekâna özgü video enstalasyonları (*The Veiling, The Crossing, The Raft*), izleyiciyi görsel bir alımlamanın ötesine taşıyarak, bedensel varoluşu da deneyimin asli bileşeni haline getirmektedir. İzleyici, bu enstalasyonlarda mekân içinde konumlanarak yalnızca görsel imgelerle değil, sesin yönlülüğü, ışık-gölge oyunlarının yarattığı atmosfer ve zamansal akışın yoğunluğu aracılığıyla da eserin bütüncül yapısına katılmaktadır. Merleau-Ponty’nin *fenomenolojik algı kuramında* vurgulanan biçimde, izleyici bedeni aracılığıyla mekânı ve eserin şiirsel boyutlarını tecrübe eden etkin bir özneye dönüşmektedir. Merleau-Ponty’ye göre (2012) beden, yalnızca algının aracı değil, dünyayla kurulan ilişkinin asli merkezidir.

VIOLA’NIN TEKNOLOJİYİ KULLANIM BİÇİMİ: YAVAŞ ÇEKİM, ÇOKLU EKRAK, MEKÂNSAL SES, IŞIK-GÖLGE

Bill Viola, teknolojiyi salt kayıt gereci olarak değil, estetik düşüncenin asli bileşeni olarak işletmiştir (Balsom, 2017:152). Yavaşlatılmış zaman, mikro-jestlerin ve yüz ifadelerinin açığa çıkmasını sağlayarak, duyguyu anlık bir olay olmaktan çıkarıp, süreç içinde katman katman yaşanan bir deneyime dönüştürmüştür. Bu aşamada izleyici, duygulanımın kademeli yükseliş ve sönümlenmiş sürecine şahitlik edebilmektedir (Walsh, 2003:27). *The Reflecting Pool* (1977–79) çalışmasında, bir adam havuza atlayışı sırasında havada donarak “askıda” kalmaktadır (Görsel 6). Zamanın akışı aniden kesilir ve izleyici, atlayışın tamamlanmadığı bu “an’a” şahit olmuştur. Viola, hareketin doğal akışını bozarak izleyiciyi ‘şimdi’nin yoğunluğuna odaklanmaya davet etmektedir. Figürün havada donduğu an, zamanın tekil bir bedende askıya alındığı, ancak çevredeki doğa akışının —özellikle suyun hareketinin— devam ettiği paradoksal bir düzlem yaratmıştır. Zaman, tek boyutlu bir ilerleme olmaktan çıkarken, eşzamanlı olarak duran ve akan nitelik kazanmaktadır. (Rush,2003).

Görsel 6: Bill Viola, *The Reflecting Pool*, 1977-9, Videotape, color, mono sound, 7 minutes.



Kaynak görsel: <https://www.festivaldeisensi.it/w/edizione-agosto-2018/flussi/>

Kaynak video: (https://www.youtube.com/watch?v=GHdX7sApIMc&list=RDGHdX7sApIMc&start_radio=1).

The Reflecting Pool’da Viola, teknolojinin sunduğu manipölasyon imkânlarını kullanarak izleyiciyi bir geçiş anına sabitlemektedir. Figürün havuzla temas etmediği o boşluk, izleyicinin algısında meditatif bir eşik mekâna dönüşmektedir (Bellour, 1997:89). Figürün hareketi, suyun yüzeyi, çevredeki doğa ve yankılanan sesler birbirine bağımlı “görsel-işitsel katmanlar” olarak çalışmaktadır. Bu durum, izleyicinin algısında paralel bir okuma üretirken, “atlayışın donmuşluğu”na ve çevrenin sürekliliğine aynı anda tanıklık edilmektedir. Eserde işitsel unsur minimal yapıdadır ve doğal ortam sesleri /sessizlik, mekânsal algıyı kuran temel öğelerdir. Chion’un (1994) belirttiği gibi, sessizlik “yokluk” değil, işitsel beklentinin gerilimini artıran dramaturjik bir öğedir. Viola, doğa seslerini “uzamın işitsel boyutu” olarak kullanırken izleyici yalnızca görsel değil, işitsel olarak da donmuş anın içinde konumlandırmaktadır.

Viola, *The Reflecting Pool*’da ışığı yalnızca aydınlatma aracı olarak değil, poetik bir atmosfer kurucu olarak işlemiştir. Yüzeydeki yansımalar, figürün kayboluşuyla birleşerek “varlık ile yokluk” arasındaki sınırın bulanıklaştığı algısal bir deneyime dönüşmektedir. Gölge, figürün donmuş anını daha vurucu hale getirdiğinden izleyicinin dikkatini harekete yönlendirilmiştir.

Sanatçının “*The Crossing*” çalışmasında (Görsel 2) paralel projeksiyonlar, karşıt imgeleri aynı anda mekâna taşımaktadır. Eser Viola’nın teknolojiyle kurduğu çok katmanlı estetik stratejinin somut bir örneğini oluşturmaktadır. Eserde ateşin yükselişi ve suyun figürü yutması, olağan akış hızından çok daha yavaşlatılmıştır. Bu teknik, izleyicinin görsel ayrıntıları (alevin kıvrımı, damlaların akışı) meditatif biçimde deneyimlemesini sağlamaktadır. Görüntüye eşlik eden ses düzenlemesi, suyun akışı ve ateşin çıtırtısını mekânda yankılı bir biçimde duyulmaktadır. Bu durum,

izleyiciyi yalnızca görsel değil, işitsel olarak da eserin içine dahil etmektedir. Viola ayrıca mekânın akustığını de izleyici katılımını artıran bir araç haline getirmiştir. Figürün gölgesi hem ateş hem de suyla birleşerek “varlık ile yokluk” arasındaki sınırın bulanıklaşmasına katkıda bulunmaktadır. Viola ışığı yalnızca bir aydınlatma aracı olarak değil, imgeler arasında ontolojik bir geçiş ögesi olarak kullanmıştır. Bergson’un *süre* kavramı çerçevesinde zaman, nicel olarak ölçülebilen kesitlerden ziyade, bilincin kesintisiz biçimde deneyimlediği nitel bir akış olarak anlaşılmaktadır. Figürün askıda kalışı ya da elementlerin ağır çekimde birbirine karışması, zamanı lineer bir akış olmaktan çıkarıp izleyicinin varoluşsal yoğunluğu olarak tecrübe etmesine imkân tanımaktadır.

Viola’nın işlerinde su sesi, yankılanan nefesler ya da aniden yükselen bir gürültü, izleyicinin mekânsal konumlanışını duysal düzeyde dönüştürmektedir. Ses, görsel imgenin anlamını pekiştiren değil, başlı başına mekânsal bir deneyim alanı yaratan bir unsura dönüşmektedir. *The Veiling* ‘de (1995) (Görsel 1) dokuz yarı saydam perdeye yansıtılan görüntüler, mekânı kuşatan bir ses dokusuyla birleşmektedir. Erkek ve kadın figürlerinin yaklaşma–uzaklaşma hareketleri, yankılanan ve dalgalanan seslerle desteklenmektedir. Ses, izleyiciyi görselden bağımsız olarak mekânın içine çekmekte, yalnızca işitilen değil, bedensel olarak “hissedilen” bir atmosfer yaratılmaktadır.

Bill Viola’nın çok kanallı projeksiyon kullanımı, izleyicinin bedensel konumunu sürekli yeniden müzakere etmesini zorunlu kılmaktadır. *The Crossing*’de ateş ve su imgelerinin karşıt iki yüzeye yansıtılması, izleyiciyi iki element arasında bedensel bir eşikte konumlandırmaktadır. Bu çoklu ekran düzeni, izleyicinin hem görsel hem de mekânsal algısını bölerek çoğaltırken, anlam tekil bir yüzeyde değil, izleyici ile imgeler arasındaki ilişkisel karşılaşmada üretilmektedir (Bishop, 2021:9). Viola’nın pratiğinde çoklu ekran, mekânın kendisini estetik deneyimin asli bir bileşenine dönüştürmektedir.

Viola’nın teknolojiyi kullanma biçimleri, video sanatının salt teknik yeniliklerle değil, aynı zamanda estetik ve ontolojik sorularla nasıl bütünleşebileceğini de göstermektedir. Onun pratiğinde teknoloji, yalnızca görüntünün kaydı için işleyen bir araç değil; zamanı genişleten, mekânı dönüştüren ve izleyicinin bedensel katılımını zorunlu kılan bir estetik stratejiye dönüşmektedir. Bu dönüşüm, video sanatını deneysel bir ortamdan çıkarıp, çağdaş sanatın merkezinde varoluşsal sorgulamalara zemin hazırlayan bir ifade alanı haline getirmektedir. Viola’nın işleri, günümüz izleyicisinin yalnızca görsel değil, duysal, bilişsel ve duygusal düzeylerde karşılaştığı çok katmanlı deneyimlere örnek teşkil etmektedir.

YÖNTEM

Bu makalede Bill Viola’nın video sanatındaki estetik ve varoluşsal yönelimlerini ortaya koyabilmek amacıyla, sanatçının farklı dönemlerine ait beş temel eseri (*The Reflecting Pool* [1977–79], *Nantes Triptych* [1992], *The Veiling* [1995], *The Crossing* [1996] ve *The Raft* [2004]) seçilmiştir. Bu seçki, sanatçının üretim sürecinde hem teknolojik olanakların kullanımı (yavaş çekim, çoklu ekran, mekânsal ses, ışık-gölge) hem de tematik yoğunlaşmalar (doğum–ölüm döngüsü, varoluşsal eşikler, kolektif deneyim) bakımından dönüm noktası niteliği taşıyan yapıtları temsil etmektedir. Dolayısıyla seçilen eserler, Viola’nın sanatsal pratiğinin evrimi ile video sanatında teknik yeniliklerin estetik ve felsefi bağlamlara nasıl dönüştüğünü görünür kılmaktadır. Makalede kullanılan görseller, eserlerin video enstalasyonlarının tüm ayrıntılarını aktarmakta sınırlı kalabileceğinden, ilgili video enstalasyonların dijital ortamda erişilebilen video kayıt adreslerine yer verilmiştir. Video bağlantıları yalnızca ek görsel malzeme değil, aynı zamanda makalenin fenomenolojik ve ilişkisel estetik bağlamda incelediği izleyici deneyiminin dolaylı da olsa kavranmasına aracılık eden bir araştırma desteği olarak düşünülmüştür.

Analiz süreci, nitel araştırma yöntemleri çerçevesinde yapılandırılmıştır. Çalışmada öncelikle literatür taraması gerçekleştirilmiş; Bourriaud’un ilişkisel estetik kuramı, Merleau-Ponty’nin fenomenolojik algı anlayışı, Bergson’un süre kavramı, Simondon’un transbireysel yaklaşımı, Freud’un yas ve melankoli kavramsallaştırmaları, Crary’nin dikkat ve algı teorileri ile Chion’un ses kuramları, eserlerin çözümlenmesinde kuramsal dayanaklar olarak kullanılmıştır. Bu kuramsal çerçeve, Viola’nın eserlerindeki teknolojik tercihler ile izleyici deneyimi arasındaki ilişkiyi açıklamak için yöntemsel bir temel oluşturmaktadır. Eser çözümlmeleri, üç farklı analitik yaklaşımın bir arada kullanılmasıyla yapılmıştır;

1. *İkonografik Analiz* – Görsel semboller, dini ve kültürel imgeler, doğu ve batı mistisizmiyle kurulan bağlar değerlendirilmiştir.
2. *Fenomenolojik Analiz* – İzleyicinin bedensel konumlanışı, mekânsal algısı, duysal ve duygusal tepkileri incelenmiştir.
3. *Psikanalitik ve Duygulanım Odaklı Okuma* – Su, doğum, ölüm, kayıp ve yeniden doğuş gibi temalar, Klein, Freud ve çağdaş psikanalitik yorumlarla ilişkilendirilmiştir.

Bu yöntemsel yaklaşım, eserleri yalnızca görsel betimleme düzeyinde bırakmadan, izleyiciyle kurulan *ortak mekân, duygusal rezonans ve varoluşsal deneyim* boyutlarını bütüncül olarak değerlendirmeyi mümkün kılmıştır. Dolayısıyla makalenin amacı; Viola'nın sanatsal pratiğini tarihsel, teknik anlamda ve ilişkisel estetik perspektifinde inceleyerek, çağdaş video sanatındaki özgün konumunu ortaya koymaktır.

SONUÇ

Bill Viola'nın video sanatı, yalnızca bireysel bir sanat pratiği olarak izlenmekle beraber çağdaş sanatın teorik çerçevelerini izleyici açısından yeniden düşünmeye imkân tanıyan bir laboratuvar işlevi de görmektedir. Sanatçının eserlerinde teknoloji, kaydedici bir araç olmaktan öte, izleyiciyle ortak bir mekân ve duygusal deneyim kuran estetik bir ara yüz haline gelmiştir. Bu yaklaşım, Bourriaud'un ilişkisel estetiğinin sunduğu paylaşım ve katılım ilkeleriyle, Merleau-Ponty'nin bedensel algı anlayışı arasında köprü kurmaktadır. Viola'nın *The Passing*, *The Crossing* ve *The Veiling* gibi eserlerinde ölüm, doğum, kayıp ve yeniden doğuş gibi varoluşsal eşikler yalnızca bireysel bir tecrübenin yansıması değildir. Bu imgeler, Bergson'un “süre” kavramıyla uyumlu olarak zamanı niteliksel biçimde yoğunlaştırmakta, Simondon'un tarif ettiği transbireysel düzeyde kolektif bir duygu ve düşün alanı yaratmaktadır. İzleyici, sanatçının kişisel eşiğini kendi varoluşu ve belleğiyle ilişkilendirerek, bireysel olanın kolektif boyutta yeniden üretilmesine katkıda bulunmaktadır. Viola'nın sanatı, video teknolojisinin sunduğu estetik olanakları kullanarak, çağdaş sanatın temel yönelimlerinden birini —izleyiciyle paylaşılan ortak mekânlar ve duygusal deneyimler üretmeyi— görünür kılmaktadır. Bu yönüyle eserleri, video sanatını deneysel bir araçtan çıkarıp, varoluşsal, mistik ve poetik bir alan olarak konumlandırmaktadır.

Günümüzde dijital teknolojilerin — sanal gerçeklik (VR), artırılmış gerçeklik (AR), yapay zekâ ve etkileşimli medya — sanata giderek daha yoğun biçimde entegre olması, Viola'nın açtığı bu yolun gelecekte hangi yönlere evrilebileceğine dair güçlü ipuçları sunmaktadır. Viola'nın eserlerinde inşa ettiği “ortak mekân” ve “duygusal rezonans” deneyimi, bugün dijital kültürün kolektif hafıza, ağ bağlantılı bedenler ve sanal etkileşimler bağlamında yeniden yorumlanmaya açılmıştır. Sanatçı bu açıdan güncel sanatın dijitalleşme sürecinde karşı karşıya olduğu felsefi ve etik soruların da habercisi olarak görülebilmektedir. Viola'nın sanatsal üretimi kendi dönemine ait estetik bir katkı sağlamakla kalmamış aynı zamanda çağdaş sanatın geleceği için önemli bir model olmuştur. İzleyicinin pasif gözlemci konumundan çıkarılarak anlamın ortak üreticisi haline gelmesi, günümüzde sanatın toplumsal işlevini yeniden düşünmek üzere güçlü bir dayanak sunmaktadır. Viola'nın işleri, sanatın yalnızca imgeler ve temsiller üzerinden değil, duygu, zaman ve varoluş bağlamında kurulan ortak deneyim alanları üzerinden de değerlendirilebileceğini göstermektedir. Bu yaklaşım, dijital çağın sanat pratiklerinde daha da derinleşecek yeni estetik ve ontolojik sorular için bir başlangıç noktası niteliği taşıyacaktır.

KAYNAKÇA

- Balsom, E. (2017). *After uniqueness: A history of film and video art in circulation*. Columbia University Press.
- Bellour, R. (1997). *Between-the-images*. JRP|Ringier.
- Bergson, H. (2001). *Time and free will: An essay on the immediate data of consciousness* (F. L. Pogson, Trans.). Dover Publications. (Orijinal eser 1889'da yayımlandı)
- Bishop, C. (2021). *Installation art: A critical history* (Updated ed.). Tate Publishing.
- Bourriaud, N. (1998). *Relational aesthetics*. Les Presses du Réel.
- Chion, M. (1994). *Audio-vision: Sound on screen* (C. Gorbman, Trans.). Columbia University Press.
- Crary, J. (1999). *Suspensions of perception: Attention, spectacle, and modern culture*. MIT Press.
- Del Rio, E. (2022). Bill Viola's figures of submersion as techniques of transindividual affect. *Film-Philosophy*, 26(2), 145–168. <https://doi.org/10.3366/film.2022.0221>
- Fabric Workshop and Museum. (2019, June 3). *Bill Viola: The Veiling* [Press release]. <https://fabricworkshopandmuseum.org/pressreleases/bill-viola-the-veiling/>
- Freud, S. (1957). Mourning and melancholia (1917). In J. Strachey (Ed.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (Vol. 14, pp. 237–258). Hogarth Press.
- Herzogenrath, W. (1982). *Nam June Paik: Video Art*. Harcourt Brace Jovanovich.
- Iser, W. (1978). *The act of reading: A theory of aesthetic response*. Johns Hopkins University Press.
- Mcluhan, M. (1994). *Understanding media: The extensions of man*. MIT Press. (Original work published 1964)

- Meigh-Andrews, C. (2006). *A history of video art*. Bloomsbury.
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Phenomenology of perception* (D. A. Landes, Trans.). Routledge.
- Mitchell, J. (1986). *The selected Melanie Klein*. Free Press.
- Neutres, J. (Ed.). (2014). *Bill Viola*. Réunion des Musées Nationaux Grand Palais.
- Rizzolatti, G., & Sinigaglia, C. (2008). *Mirrors in the brain: How our minds share actions and emotions*. Oxford University Press.
- Schneede, U. M. (Ed.). (1992). *Joseph Beuys: Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen*. Gerd Hatje.
- Simondon, G. (1989). *L'individuation psychique et collective*. Aubier.
- Uyar, S. (2023). Works of Bill Viola on the relationship between art and technology. *Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 5(22), 1038–1045.
- Viola, B. (1995). *Reasons for knocking at an empty house: Writings 1973–1994*. MIT Press.
- Walsh, J. (2003). *Bill Viola: The passions*. Getty Publications.