

**VIDEO SANATI'NIN VAROLUŞ SÜRECİ
VE
NAM JUNE PAİK**

Yakup AKSU

**Yüksek Lisans Tezi
Heykel Anabilim Dalı
Yrd. Doç. Dr. Hakan ÇİĞDEM
2011
Her Hakkı Saklıdır**

**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI**

Yakup AKSU

VİDEO SANATI'NIN VAROLUŞ SÜRECİ VE NAM JUNE PAİK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Yrd.Doç.Dr. Hakan ÇİĞDEM**

ERZURUM-2011



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
TEZ BEYAN FORMU



07/07/2011

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "Video Sanatı'nın Varoluş Süreci Ve Nam June Paik" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

07/07/2011

Yakup AKSU



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Yrd.Doç.Dr. Hakan ÇİĞDEM danışmanlığında, Yakup AKSU tarafından hazırlanan bu çalışma 27 / 06 / 2011 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Heykel Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Yrd.Doç.Dr. Hakan ÇİĞDEM

İmza: 

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Mustafa BULAT

İmza: 

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr. Lütfü KAPLANOĞLU

İmza: 

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. / /

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET	III
ABSTRACT	IV
RESİMLER DİZİNİ	V
ÖNSÖZ	VI
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM**VIDEO SANATI'NIN OLUŞUMUNU SAĞLAYAN TEKNOLOJİK
GELİŞMELER**

1.1. SANAT	6
1.2. FOTOĞRAF	10
1.3. FİLM	12
1.4. TELEVİZYON	15
1.5. VIDEO	17

İKİNCİ BÖLÜM**VIDEO SANATI'NIN VAROLUŞ SÜRECİ**

2.1. BİLİM VE SANAT	21
2.2. VIDEO SANATI'NIN VAROLUŞ SÜRECİNDEKİ SANAT AKIMLARI	
2.2.1. Fütürizm	25
2.2.2. Dadaizm	28
2.2.3. Fluxus	34
2.2.4. Kavramsal Sanat	38
2.3. VIDEO SANATI'NIN VAROLUŞ SÜRECİNDEKİ TOPLUMSAL BOYUT	47
2.4. VIDEO SANATI	50
2.5. VIDEO SANATI'NDA FARKLI YAKLAŞIMLAR	60
2.6. VIDEO SANATI'NIN ELEKTRONİK ÇAĞA ETKİLERİ	65
2.7. ÖRNEK: NAM JUNE PAİK	66

SONUÇ	76
--------------------	-----------

KAYNAKÇA	79
-----------------------	-----------

ÖZGEÇMİŞ..... 86

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

VİDEO SANATI'NIN VAROLUŞ SÜRECİ VE NAM JUNE PAİK

Yakup AKSU

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Hakan ÇİĞDEM

2011, 86 sayfa

Jüri: Yrd. Doç. Dr. Hakan ÇİĞDEM

Doç. Dr. Mustafa BULAT

Yrd. Doç. Dr. Lütfü KAPLANOĞLU

Video sanatı taşınabilir kameraların ortaya çıkışı ve yaygınlaşması ile birlikte oluşan, ancak kökeni fotoğraf ve modern sanat akımlarına kadar dayanan bir sanat biçimidir. Bir yandan elektronik teknolojisinin bir sanat ortamı olarak kullanılmasının ilk örneklerini sergilemekte, diğer yandan da yaşanan sanatsal değişimlere zemin hazırlamaktadır. Video sanatına zamanla monitörden, kameraya kadar birçok teknolojik gelişme ile birlikte bilgisayar teknolojisi de eklenmiş ve video sanatının kapsamı genişlemiştir.

Çağdaş sanatın anlatım dillerinden olan video sanatı, ortaya çıktığı ilk zamandan bu yana; sanatsal mecranın sınırlarını olabildiğince ortadan kaldırarak soyut düşüncenin önünü açmak için oldukça etkili bir yol olmuştur. Video sanatı, video performans, video enstalasyon ve video film gibi farklı biçimlerde ortaya çıkmış ve yaygınlaşmıştır.

Anahtar kelimeler: Video, Video Sanatı, Nam June Paik

ABSTRACT
MASTER'S THESIS
THE FORMATION PROCESS OF VIDEO ART
AND
NAM JUNE PAİK
Advisor: Assistant Professor Hakan ÇİĞDEM
2011, Page: 86

Jury: Assistant Professor Hakan ÇİĞDEM
Assoc.Prof.Dr. Mustafa BULAT
Assistant Professor Lütfü KAPLANOĞLU

Video art is a kind of art which came into existence with the emergence and expansion of portable cameras but its roots go back to photography and modern art movements. On one hand displays the first examples of the application of electronic technology in art and on the other hand it establishes a better environment for changes in art. In the course of time, as well as a number of technological developments from monitors to cameras, the scope of video art enlarged with the addition of computer technology.

Video art which are the narrative ways of modern arts; are both effectual at open mindly and abstract thinking and they also devise the the borderline of artistic fields and then dissolve the poignant edges since they have been discovered. Video art came into existence and expanded in different forms, like video performance, video installation and video film.

Key Words: Video, Video art, Num June Paik

RESİMLER DİZİNİ

Resim 2.1.	Nam June Paik, “Exposition of Music – Electronic Television”, 1963.....	68
Resim 2.2.	Nam June Paik, “The Moon in The Oldest TV”, 1965.....	70
Resim 2.3.	Nam June Paik ve Shuya Abe, “Paik-Abe Video Synthesizer”, 1970.....	70
Resim 2.4.	Nam June Paik, “TV Bra for Living Sculpture”, 1969.....	72
Resim 2.5.	Nam June Paik, “TV Buddha”, 1974.....	73
Resim 2.6.	Nam June Paik, “TV Garden”, 1974.....	73
Resim 2.7.	Nam June Paik, “Global Groove”, 1973.....	74
Resim 2.8.	Nam June Paik, “V-yramid”, 1982.....	74
Resim 2.9.	Nam June Paik, “Beuys/Voice”, 1987.....	74
Resim 2.10.	Nam June Paik, “One Candle”, 1989.....	75

ÖNSÖZ

20. Yüzyıla kadar sanatın çeşitli anlatım dillerinin olduğu ve bu anlatım dillerinin sanat tarihi boyunca çok farklılıklar gösterdiği fakat 20. yüzyıldan itibaren bu farklılığın daha belirgin olduğu görülmektedir. Teknolojinin ilerlemesiyle sosyo-kültürel yapının değişmesi ve bu değişimle elde edilen olguların sanatçılar tarafından estetize edilerek kullanılması daha önceki dönemlerde olduğu gibi 20. yüzyıldan itibaren daha net görülmektedir. Bu değişimin en belirgin özelliği elektronik aletlerin insanların kolay bir şekilde kullanımına sunulmasıyla, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında taşınabilir video kameralarının üretilmesiyle oluşan video sanatı sanat alanına yeni bir boyut kazandırmış ve kendinden sonra gelen çalışmalar üzerinde büyük etkiler bırakmıştır.

Çalışmamı video sanatı hakkında seçmemin sebebi; gelişen ve değişen dünyada elektronik gelişmelerin çok hızlı bir şekilde değişime uğramasıyla birlikte sanat alanına girmesi ve yaşamımızın vazgeçilmez bir parçası olan bu görüntü teknolojisinin sanat alanında bıraktığı etkilerden dolayı olmuştur. Danışman hocam Yrd.Doç.Dr. Hakan ÇİĞDEM ile bölüm başkanım Doç.Dr. Mustafa BULAT'a önerileri ve katkılarından dolayı teşekkür ederim.

Erzurum-2011

Yakup AKSU

GİRİŞ

Sanatın kesin bir tanımını yapmak mümkün değildir, çünkü subjektif bir kavramdır ve dünya üzerinde yaşayan tüm insanlara göre farklı tanımlar yapmak mümkündür. En basit tanımıyla sanat, bir duygunun, bir tasarımın veya güzelliğin ifadesinde kullanılan metotların tümü; bu metotlar sonucunda ulaşılan üstün yaratıcılık olarak tanımlanmaktadır. Bazı tanımlara göre de, sanat insanın kendini tanımasıdır. Örneğin ünlü sanat eğitimcisi Herbert Read'e göre; "sanat maddeye biçim verme isteğidir." Estetik bilimci Hegel ise sanatı, "ruhun madde içindeki görünümüdür" diye tanımlamaktadır. Bu tanımları çoğaltmak mümkündür, ancak hangi tür tanım yapılırsa yapılsın, sanatın içerisinde form kaygısı söz konusudur. Sanatçı ise, yaratıcı eylemin estetik değerlendirmeye, düş gücüne ve özgünlüğe bağımlı olduğu bir sanatı uygulamakta özel yeteneği olan kişidir.¹ Çağdaş sanat; felsefe, sosyoloji, psikoloji, coğrafya, dilbilim, matematik, fizik, kimya, biyoloji gibi birçok bilim dallarını ve yöntemleri içinde barındırarak, insanın evrimini, zihinsel yapısını, inançlarını, özelemlerini, korkularını, içinde yaşadığı çevreyi, toplum yapılarını, sistemleri ve bireyselliğini konu olarak ele alır. İnsanın en temel ve güzel özelliklerinden biri olan 'kendini ve duygularını dışarıya vurma gereksinmesi'yle doğan sanat da teknoloji gibi insanlık tarihiyle başlamıştır. Tarih öncesinden günümüze kadar olan, her türlü doğal malzemeden yapılmış süs eşyaları bunun en güzel kanıtıdır. Günümüzde Fransa ve İspanya'daki mağaralarda sergilenen mağara resimlerinden ve daha pek çok objeden sanatın izini sürebiliyoruz.² Bir ifade biçimi ve varlık yorumunun görsellik kazanmış hali olarak sanat, endüstri ve sanayi devriminden itibaren çok hızlı bir biçimde değişmeye başlamıştır. Teknik gelişmeler sadece sanatçının üretimlerinde konu ve biçim açısından farklılıklar yaratmakla kalmamış, genel olarak sanatçıların kendi varlıklarını ve içinde yaşadıkları çağı ve toplum yapılarını farklı bakış açılarıyla değerlendirme olanağı yakalamalarını sağlamıştır. İnsan artık teknik bir dünya da

¹ Ali Sevgili (Editör), "Sanatçı", *Ezacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, III, 1607.

² M. Suat Çakmak, *Taş Baltadan Makineye Çağlar Boyu Teknoloji*, Güncel Yayıncılık, İstanbul 2007, s. 9.

varlığını sürdürürken, sanatta da teknik gelişmelerden bağımsız ve uzak durmaktan söz edilemez. Artık sanatçının düşüncüsü de, üretimi de teknik hale gelmiştir.

Fotoğraf ve sinemanın da katılımı ile dış dünyanın ve nesnenin durağan yapısı yerine, devingen bir yapıya sahip olduğu bilgisi ile karşılaşılması o güne dek sahip olunan öğretilerin değişebilirliğin ispatlanması, sanatçıların sanata kalanın ne olduğu sorusunu ortaya çıkarmıştır. Yaşamın değişken gücü ile iç içe kalan sanatçı onu her şeyi ile sorgulamaya ve kendine yeni anlatım amaçları bulmaya yönelmiştir. Bu hareketle birlikte sanat felsefe ile yoğun bir ilişki içine girmektedir.

Görüntünün bir takım cihazlarla özel bir yetenek ve eğitim gerektirmeden kayıt edilebiliyor olması ve bu kayıt cihazlarının hızla yaygınlaşıp temininin kolaylaşması sanatta demokratik bir alan açmıştır. Başlangıçta savaş karşıtlığı, 60'lı yılların protesto hareketleri, happening, enstalasyon, performans ve daha bir çok hareketle birlikte kullanılan video yeni bir yeni bir sanat dilini doğurmuştur. Konu bütünlüğü ve dolaylı mesaj endişesi taşımayan hepsi birer imge bombardımanı olan görüntüler video sanatının dilini oluşturmuştur.

20. yüzyılın ilk yarısı, 17. yüzyılda temelleri atılmış ve 19. yüzyılda tamamen teşekkül etmiş bir dünyanın (akılcı-bilimsel) yıkım ve savaş yıllarıdır. Söz konusu dünyanın, yüksek yaşam standardı, kaliteli ve insanca bir yaşam umuduyla bel bağladığı bilim (gelişimini sağladığı teknolojik ilerleme ve bununla birlikte sanayi devrimi), büyük bir savaş ve yıkım getirmekle 20. yüzyıl insanı için büyük bir hayal kırıklığı oluşturmuştur. Bütün olup bitenlere seyirci kalmak yerine kendi içerisinde farklı arayışlara yönelen sanat, modernizmin getirdiği yenilikleri kendi içerisinde kullanmaya başlamıştır.

“1910–30 arasında, sanatta natüralizm bitmiş ve yeni bir yöne doğru evrilmiştir. Doğayla bağlarını koparan sanat, yaratma özgürlüğüne kavuşarak evrene açılmış, artık gördüğünü değil, bildiğini ya da düşündüğünü anlatmaya başlamıştır. Yani, yaratmaya! Kavram ressamlığına geçiş olarak belirginleşen bu nitelik, sanata yepyeni bir ruh hali sunarak gelecek kuşakları da etkilemeye bağlamıştır. 20. yüzyılın ilk yıllarında ‘Fovizm’, ‘Ekspresyonizm’, ‘Kübizm’, ‘Orfizm’, ‘Fütürizm’, ‘Vortisizm’, ‘Dada’, ‘Sürrealizm’, ‘Konstrüktivizm’, ‘Neo-Plastisizm’, ‘Süprematizm’ gibi çok sayıda akım ardi ardına gelişmiş, batı tarihinde o güne dek bu kadar kısa zamanda bu kadar akımın oluştuğu ilk kez

görülmüştür. Bu değişim ve sürekli arayış endüstri çağının sanatçıyı nedendi zorlu bir sürece soktuğunun delilidir.”³

“Modernite nerede başlar, nerede biter?” sorusunun son kısmına cevap tayin etmek üzere (kendi deyimiyle ilkel yöntemle) 1943 yılına işaret eden Jean-François Lyotard söz konusu dönem için şöyle der:

“Son çözümlerle, savaşa yeni teknolojilerin girmesiyle, sivil halkı sistemli olarak ortadan kaldırma âdetiyle, o tarihte bir değişimin başladığı tartışma götürmez. Bu dönemde modernitenin ilkeleri açıktan açığa ihlâl edilmiştir. Özellikle de, çok daha önceden Saint Augustin’de gördüğümüz (...) sonradan Aufklärung, Fransız Lumières kardeşler ve İngilizler tarafından yeniden ele alınan temel düşünce ihlâl edilmiştir. Bu düşünceye göre bilim, teknik, sanat, siyasal özgürlükler adına yaptığımız her şeyin ortak bir amacı vardır, bu ortak amaç da insanlığın özgürleşmesidir.”⁴

On dokuzuncu yüzyıl, Avrupa toplumlarının dünya kavrayışını değiştiren tarihsel süreçleri de içermektedir. Bu yüzyılda, doğa ve toplum gerçeğinin algılanmasında bütün atılımlar yapılmış, insan düşüncesinde köklü dönüşümlere yol açan kuramlar geliştirilmiştir. İnsan bireyini dış düzenin kesin bir aynası durumuna çevirmek yolundaki, ya da bilimin deneysel yöntemlerinin her alana uygulanabileceği konusundaki görüşleriyle Comte, Toplum gerçeğinin yeni bir dünya görüşüyle incelenmesinde Marx, “evrim kuramında” Darwin ve insanı tanıma alanlarındaki psikopatolojik devrimiyle Freud bu tarihsel dönüşümün ilk adımlarını ortaya koymuşlardır.⁵

1914 yılında patlak veren büyük savaşın bütün bir Avrupa’yı içine alması ve İsviçre’nin savaşın uzağında olması, Avrupa’nın diğer ülkelerindeki barış yanlılarının bu ülkede toplanmalarını sağlamıştır. Alman ekspresyonistlerden, İtalyan fütüristlerden, Rus devrimcilerden, Fransızlardan ve daha birçok ulustan ve ülkeden entelektüel ve genç sanatçı Zürih’i mekân edinmiştir. Bu dönem, sorgulanan ve büyük bir hiddetle saldırılan, bir önceki çağın tüm üretim, felsefe, sanat, kültür toplamı olacaktır. André Breton ‘İki Dada Bildirisi’nde kübizmi sadece bir resim okulu ve fütürizmi siyasi bir

³ Lütfü Kaplanoğlu, *Özne Nesne İlişkisi Bağlamında Kübizm, Fütürizm Ve Dada*, (Yayımlanmış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Erzurum 2008, s. 254.

⁴ Jean-François Lyotard, “Postmoderne Dönüş”, *Modernizmin serüveni*, (7. Baskı), Alkım Yayınevi, İstanbul 2007, ss. 20-21.

⁵ Eda Akdemir, *Dadaizm Sanat Akımının Anti-Art Sanat Hareketi İçindeki Expresif Tutumu*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasat Dalı, Erzurum 2007.

hareket olarak açıkladı ve Dadanın bir anlayış olduğunu, bunlardan birinin diğerinin karşıtı olduğunu ileri sürmenin cahillik olacağını ilan etti.⁶ Örneğin; “*Empresyonizmin yerini kübizme bırakması resmin kendisi için, fotoğrafın hemen arkasından yetişemeyeceği, yeni bir alan yaratması*”⁷ demekken yeniçağın ‘anlayış’ı önceki çağların sırtını dayadığı her şeye ve savaşa karşıydı. Fakat bu yine de salt savaş karşıtlığı demek değildi. “Ne pahasına olursa olsun barış” savaş zamanının sloganıydı. Barış zamanının sloganı ise “Ne pahasına olursa olsun savaş”tı. Hugo Ball ve Tristan Tzara çevresinde kümelenen genç entelektüel ve sanatçıların Dadacılığın manifestosunu yayımlamalarıyla hemen hemen eş zamanlı olarak New York da benzer hadiselerle ev sahipliği yapıyordu. (Daha sonraları Marcel Duchamp Tristan Tzara’dan izin alarak ‘New York Dada’yı çıkaracaktır.)

Etkilenmemiş olmaları mümkün olmamakla beraber, Dadacılarla birlikte savaş yıllarında ve savaş sonrası gelişen sanatsal ve entelektüel gelişimlerin çoğu savaş öncesi sanat anlayışlarından ve okullardan büyük ölçüde ayrılırlar.

*“Dada, toplumdaki bağımsız olma, topluma karşı güvensizlik duyma gereksiniminden doğdu. Bize ait olanlar özgürlüklerini koruyorlar. Hiçbir kuram tanımıyoruz biz. Biçimsel fikir laboratuvarları olan kübist ve fütürist akademilerden usandık artık. Para kazanmak ve kibar burjuvaları okşamak için mi sanat yapılır?(...)Ben eski bir yapıtı taşıdığı yenilikten dolayı severim. Bizleri geçmişe bağlayan tek şey karşıtlıktır.”*⁸

Video sanatının öncelleri diyebileceğimiz hareketleri (bu, kesin ve nihai kabul edilmiş olmayacaktır) değerlendirmenin elzem olduğunu bilmek, beraberinde bir noktayı başlangıç olarak kabul etme sorununu getirmiştir. Kesinliğinin tartışılır olacağını aklımızda tutarak, video sanatına kadar gelen tarihsel süreci anlamak adına, dadayı milat kabul etmenin büyük ölçüde doğru ve yararlı olacağını söyleyebiliriz. Bu yüzden, dada öncesi empresyonizm, kübizm değerlendirmeye tabii tutulmamışlardır.

Çalışmamın birinci bölümünde Video Sanatı’nın var olma nedeni olan teknolojik gelişmelerden bahsedilmiştir. İkinci bölümde ise; teknolojik gelişmelerin getirdiği toplumsal boyuttan ve video sanatının oluşmasında etki eden akımlarla birlikte video

⁶ André Breton, “İki Dada Bildirisi”, *Modernizmin Serüveni*, (7. Baskı), Alkım Yayınevi, İstanbul 2007, ss. 319-320.

⁷ Walter Benjamin, “Paris XIX. Yüzyılın Başkenti”, *Modernizmin Serüveni*, (7. Baskı), Alkım Yayınevi, İstanbul 2007, ss. 32-33.

⁸ Tristan Tzara, “Dada Hiçbir Anlama Gelmez”, *Modernizmin Serüveni*, (7. Baskı), Alkım Yayınevi, İstanbul 2007, ss. 317-318.

sanatının etki ettiği farklı yaklaşımlarla televizyonun yaygınlaşması, kayıt cihazlarının kullanımını video sanatı görüntülerinin üretimi çalışmaları bahsedilmiştir.

Kameranın kolay temin edilebilir olması, medya ağlarının üretilen ürünlere erişimi hızlandırıp yaygınlaştırması ve buna rağmen video sanatının çok bilinir ve tercih edilir olmaması, yani günümüz video sanatının halen avant garde olma özelliğini koruyor olması çalışmanın dikkatleri çekmek istediği bir başka önemli husus olmuştur. Bu yüzden çalışmamız video sanatı hakkında söylenebilecek her şeyin henüz söylenmesinin mümkün olmadığı kanaatinde, nihai bir yargı içermekten çok video sanatının tarihsel bir serimlenişini görev edinmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

VIDEO SANATI'NIN

OLUŞUMUNU SAĞLAYAN TEKNOLOJİK GELİŞMELER

Sanat tarihindeki değişimleri anlayabilmek için, sanatı etkileyen nedenlerin kökenine inmek gerekir. Sanat tarihindeki değişimler bilimin ve teknolojinin ilerlemesiyle doğru bir orantı göstermektedir. Teknolojinin sunduğu olanaklar toplumu etkilediğinden dolayı toplumun yaşam biçimi değişmiş ve bu değişim her alanda kendisini göstermiştir. Teknolojinin gelişmesiyle toplumdaki bu değişim sanatın algılanış biçimini ve uygulama alanlarındaki farklılıklarla birlikte çeşitliliği de beraberinde getirmiştir. Toplumun ve insanın aynası olan sanat, bu gelişmeleri kullanım alanına alıp onları estetize ederek kendi etkinliği içerisinde eylemlerini gerçekleştirmiştir. Bu değişimi anlayabilmek için sanattaki değişimleri ve sanatı etkileyen teknolojileri inceleyerek onların tarihsel sürecini (gelişimini) bilmek gerekir.

1.1. SANAT

Sanat tarihi boyunca, sanat kavramı üzerine birçok tanımlamalar yapılmış ve bu tanımlamalarla sanat kavramı açıklanmaya çalışılmıştır. Bu farklı tanımlamaların nedenlerinin, kimi zaman ortaya çıkan sanat akımlarının sanat kavramına getirdiği yeni boyutlar olduğu, kimi zamansa sanat kavramının kendi karmaşık yapısından kaynaklandığı bilinmektedir. Sanat kavramının bu özelliği dikkate alındığında, sanat üzerine yapılan tanımlamaların çeşitliliği şaşırtıcı sayılmamalıdır. Bu çeşitlilik, sanat kavramının içinde bulunduğu karmaşık yapıyı da gözler önüne sermektedir. Sanatın insanoğlunun yaşamında bu kadar önemli bir yer tutmasının nedeni belki de karmaşık yapısından kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte, sanat kavramını açıklarken ve sanatın kaynağını analiz ederken, sanat kavramını etkiledikleri varsayılan diğer kavramların sayıca çok olması da, sanat kavramı üzerine yapılan tanımlamaların farklılaşmasına neden olmuştur.⁹

Sanat tarihi incelendiğinde birçok sanat dalının ve sanat akımlarının ortaya çıktığı ve belirli bir süre varlıklarını sürdürdükleri görülür. Bu sanat dalları ve sanat akımları kendi başlarına diğer sanat dalları ve akımlarından farklı özellikler taşıyabilirler, da,

⁹ Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1992.

kendinden öncekilerinin izlerini taşırlar ve kendinden sonrakileri etkilerler. Bu sebeple incelenecek olan sanat dalı veya sanat akımını kendi çerçevesinde incelemek yeterli gelmemektedir.

Sanat tarihindeki değişimleri anlayabilmek için insanlık tarihini gözden geçirmek gerekir. İnsanlık tarihini ilk dönemlerden başlayarak ve bu yaşamı hızla taramak, önemsiz ayrıntıların aslında ne kadar büyük önem taşıdığı ortaya konulmasına yardımcı olabilir. Bu tür yaklaşımlar sanat toplum ilişkisi içerisinde çağdaş sanatın yorumlanabilmesi için gereklidir. Sanatın toplumsal bir üretim olarak değerlendirilmesi, sanat eserinin salt estetik yönünün yanında üretim sürecinde de hangi etkenler tarafından etkilendiğine bakmak gerekir. Sanatın, toplumsal olaylarla iç içe olduğu unutulmamalıdır. Sanatı üreten sanatçı ve sanatı tüketen bireylerde aynı toplumsal yapı içerisinde bulduklarından, sanat eseri üzerindeki toplumsal etkilerin izlerini görmek ve bu çerçevede değerlendirmek gerekir.

Toplumbilim araştırmaları uygarlık tarihindeki değişimleri dikkate alarak, insanoğlunun yaşadığı toplumsal gelişimi endüstri öncesi toplum, endüstri toplumu ve endüstri sonrası toplum olarak adlandırır. Bu tür ayrımlar insanoğlunun üretim süreci göz önünde tutularak yapılmıştır ve endüstri devriminin önemi vurgulanmıştır. Sanatın toplumsal kimliği göz önüne alındığında, bu süreç boyunca ortaya çıkan sanat akımları ve sanat dalları incelendiğinde; toplumsal değişimlere yol açan endüstri devrimidir. Tarım ve zanaata dayalı bir ekonomiden, makine üretiminin hakim olduğu bir ekonomiğe geçiş süreci endüstri devrimi olarak açıklanır. Endüstri devriminin dünya tarihindeki önemi, insan gücünün yerini makinelerin almasıdır. Bu devrimin diğer bir özelliği ise insanın yapabileceği işlerin yerini alan makinelerle bireyin ilişkisidir. Doğaya karşı kas gücünü kullanan bireyin bu dönemine endüstri öncesi toplum olarak nitelendirilebilir. Bu dönemde yaşamın ritmini doğa belirlemektedir.

Sanat ve bilim, insanoğlunun yaşamında önemini koruyan, onu etkileyen ve sürekli iletişimde olduğu iki unsurdur. Bu iletişimle birlikte insanın yaşamına sürekli dâhil olmuştur. Onu etkilemiş ve şekillendirmiştir. Bilimler ve sanatlar insanı sadece maddi olarak değil, manevi olarak da özgürleştirmiştir. Bilimdeki gelişmeler hayatı kolaylaştırırken, sanattaki gelişmeler insanın düşünsel yapısını özgürleştirmektedir.

Caudwell bu konu hakkında şunları söylemektedir:

“Bilim insanın duygularla algılanan dünyadaki özgürlüğünün dile geliyise, sanat da insanın duygu dünyasındaki özgürlüğünün dile gelişidir. Çünkü, her ikisi de kendi dünyalarının zorunluluklarının bilincindedirler ve onları değiştirebilirler. Sanat; duygu dünyasının ya da iç gerçekliğin, bilimse; görgülerin dünyasının ya da dış gerçekliğin dünyasının yansımalarıdır.”¹⁰

Bilimin gelişmesiyle birlikte yeni teknolojilerin kullanılması sanatçılar ve bilim adamlarının ilişkileri de yakınlaşmaya başlamıştır. Bundan dolayı bilim adamları ve sanatçılardan yeni bir yaratım gücü beklenmekte; sanat, teknoloji ve bilim arasındaki iletişim metotlarının da özümsemesi istenmektedir. Bu niteliklerde ortaya çıkacak sanat eserleri yaşamın içinde kendilerine yer bulabileceklerdir.¹¹

Sanatın bir bilgi kaynağı olduğu, bilimin yetersiz kaldığı sınırlara da atıfta bulunarak, bilginin sanatın dışındaki yöntemlerle üretilmediği zamanda yardıma koşarak önemli bir görevi yerine getirmiş olur. Sanat, bilgi alanımızın genişlemesine yardımcı olmakla birlikte var olan bilgilerimizi de sürekli sorgulayarak onları daha iyi anlamamıza yardımcı olur ve onları canlı tutarak gelişmelerini sağlar. Bilim ve sanatın en önemli özelliklerinden birisi de bu iki oluşumun hayal gücüne dayalı olarak gelişimini sağlamasıdır. Bilim ve sanat varlıklarını hayal etme, tasarlama ve gerçekleştirme eylemlerinin bir bütünü sonucunda sürdürmektedir.

İnsanoğlunun tarihi gelişimini gözden geçirdiğimizde geçmiş toplumlarla günümüz toplumunu değerlendirdiğimiz zaman teknolojinin bu değerlendirmeyi anlamlı kılan evrensel objektif ölçüt olduğunu fark ederiz. Teknoloji mekan-zaman ayrımı gözetmeden toplumlar arası farklılıkları ortaya koymaktadır. Teknolojik gelişmeler toplumu oluşturan bireylerin işte, eğitimde, tüketimde ve tüm bunların değişimi sonucu oluşan beğeni düzeyini ortaya koyan sanatla, toplumların gelişiminin ve sınıflandırılmasının ölçütüdür. Teknoloji tarih sahnesinde toplumların kolektif çalışması sonucu oluşan birikimi ifade etmektedir. Bu birikimde ilerlemeyi beraberinde getirmektedir.

Teknolojik ilerlemeler içerisinde yaşamını sürdüren insan, gelişmelere paralel olarak yaşamını ve düşünce tarzını değiştirmiştir. Teknolojik gelişmelerin somut hali

¹⁰ Christopher Caudwell, *Yanılsama ve Gerçeklik*, (Çev.: Mehmet H. Doğan), Payel Yayınevi Yayınları, İstanbul 1988, s. 166.

¹¹ Philip Hayward, *Culture, Technology and Creativity in the Late Twentieth Century*, John Libbey and Company Ltd., London 1992.

olan makineler insan hayatında daha fazla yer tutması ve insanın makineye olan inancını günden güne artırmıştır.

İnsanlık tarihinin en eski dönemlerinden beri ifade ve iletişim aracı olarak kullanılan sanat, teknolojik ilerlemelerle birlikte değişmiş, teknolojinin sunduğu somut maddelerle birlikte düşünce hayatında da değişiklikleri kullanan sanatçılar konu ve biçim açısından yapıtlarını zenginleştirmişlerdir. Örnek olarak fotoğraf makinesinin bulunması resim sanatında yepyeni oluşumlar getirmesine neden olmuştur.

Son yüzyılda meydana gelen teknolojik gelişmelerin yanı sıra dünyada meydana gelen olayların, özellikle savaşların sanatta büyük etkiler oluşturduğu ve bu etkilerin yapıtlarda savaş kavramına karşı özgür ve öznel bir ifade biçiminin oluşmasına sebep olmuştur. Özellikle soyut ekspresyonizm de ve Alman ekspresyonizm de olduğu gibi sanat manevi olarak ahlaki yönden olumlu bir güç olarak ortaya çıkmıştır. Teknolojik gelişmeler ve dünya sahnesinin karışıklığı bu çağın insanının çevre-zaman-mekan kavramlarını altüst etmiştir.

Teknolojik gelişmeler sanatçı, bilim adamı ve teknik adam arasında ortaklaşa bir çalışma yapılmasını zorunlu kılmıştır. Bu ortak çalışmanın amacı, uzmanlık alanlarını birlerine karıştırmadan bilim adamından sanatçı, sanatçıdan teknik adam çıkarmak değil bütün bu insanların birbirlerinin farkında olmasını sağlamak amacıyla. Sanatın yeni üretimler yapabilmesi için bilimsel ve teknolojik gelişmeleri takip etmesi gerekmektedir.

“Her yüzyıldaki en iyi beyinler aynı şekilde ilerlemişlerdir. Sanatçılar ve bilim adamları eş zamanlı olarak. En iyi sanat ve en iyi bilim birbirinden ayrılamaz. Sanatların gayesi belirli bir şeyin içindeki şahsi gerçeklik içindir. Bu yalnızca bir amaçtır. Yaratı yöntemi her Homo Sapiens için aynıdır.”¹²

Her çeşit teknoloji sonuçta toplumun ürünüdür ve etkilerini yine toplum görmektedir. Bu tekniklerde çağından uzak, güncellikten yoksun olması beklenilmeyen sanatçıyı ve sanat ürünlerini etkilemektedir. Sanatçıda bu malzemeyi kullanmaktadır.

Endüstri devriminin toplumsal her alana getirdiği yenilikler gibi kitle iletişim araçlarının da ortaya çıkmasını sağlamıştır. 19. yüzyılın başlarından itibaren yeni

¹² Steward Kranz, *Science And Technology In The Arts*, Litton Educational Publishing, 1974, s. 91.

teknolojiler kitle kavramı ile birlikte bir anlam kazanmaya başlamıştır.¹³ Kitle iletişim araçlarının yeniden üretim kavramına getirdiği yeni boyutla sanat eserlerinin salt estetik değerlerinin yanına bir de iletişim işlevi eklenmiştir. Sanatçının üretim sürecinde, ne ürettiği ve nasıl ürettiği gibi olguların yanında ürettiğinin hangi kanalla sunacağı düşüncesi de önem kazanmaya başlamıştır. Çünkü sanat, sanatçının sanatın özü olan yaratımsal süreç içinde kendi estetik anlayışını ortaya koyduğu bir süreçtir.

Sanat tarihi sanat eserlerinin oldukça farklı malzemelerden üretildiği bir tarihi oluşturmaktadır. İnsanlar birçok nesneyi sanat malzemesi olarak kullanmış ve bu sanat malzemelerini sanatın ortamı içine dahil etmişlerdir. Bu malzemelerdeki çeşitlilik hem gelişen teknolojiyi gözler önüne sermekte, hem de insanların kendini ifade etme çeşitliliğini yansıtmaktadır. Bundan dolayı sanat malzemeleri sanat kavramı içinde önemli bir yer edinmekle beraber malzemelerin işleniş biçimleri de önem kazanmış ve ortaya çıkan sanat eserinde önemli bir yapı oluşturmuştur.

1.2. FOTOĞRAF

Endüstri toplumunda insanoğlunun kas gücünün yerini enerji ve makineler almıştır. Bu toplumda makineler ağır basmış ve yaşama hakim olmuştur. Bu dönemde insan gücünün yerini enerjinin almasıyla verimlilik artmış, yaşam bir bakıma standartlaşmıştır. Bireyin tek başına yapabileceğinden daha fazla üretim makineler tarafından gerçekleştirilmektedir. Bu devrimin toplumun her noktasını etkilediği gibi sanat ve sanat eserine de önemli etkileri olmuştur. Önceleri çok zahmetli yöntemlerle gerçekleştirilen üretimler, endüstri devrimiyle birlikte fotoğrafın bulunmasıyla inanılmayacak kadar hız ve kolaylık kazanmıştır. Bu buluş belki de ilk defa sanat tarihinde bu kadar önemli etkiler bırakmıştır. Bu buluş sadece bir üretim aracı olarak kalmamış sanat ve sanat eserlerinde de önemli değişikliklere yol açmıştır. Fotoğrafın bulunmasına kadar görsel sanatlarda ve özellikle resim sanatında gerçeğin yansıtılmasının önemli bir yeri varken, fotoğraf bu işlevi oldukça iyi yerine getirerek sanatçıların farklı arayışlara yönelmelerinde önemli bir rol oynamıştır. Sanatın realist çalışmaları fotoğrafın bulunmasıyla yara almıştır. Çünkü fotoğraf hiçbir sanatçının yapamayacağı kadar doğayı iyi betimlemektedir. O halde sanatçıya betimlemekten

¹³ Mahmut Mutman, "Televizyonu Nasıl Sorgulamalı?", *Toplum ve Bilim*, Sayı: 67, (Güz, 1995), s. 28.

başka bir şey yapmak düşmektedir.¹⁴ Fotoğraf daha sonraları ortaya çıkacak modern sanata zemin hazırlamış, sanatçıların nesnel gerçeklik arayışlarına son verip öznel gerçekliğe yönelmelerinde etkin bir rol oynamıştır. Fotoğraf, sadece sanatçıların betimleme yönünden değil, doğrudan sanatçıların yaratımsal süreci içinde de önemli değişimlere neden olmuştur. Fotoğrafa kadar görsel sanatlarda oldukça önemli bir işlevi olan el becerisi yani, sanatın zanaat yönünün de önemi silikleşmiş, elin işlevinin öneminin yerini bakan gözün işlevi almıştır.¹⁵

Fotoğraf makinesi insanlığın gelişim süreci içinde görüntü üretme tekniklerinde önemli bir çığır açmıştır. Fotoğraf nesnenin görüntüsünün aynısını üretmeyi sağlayan ilk buluştur. Fotoğraf ile insan gerçekliğe ilk defa bu kadar yaklaşmıştır. Nesne ile imgesi arasındaki fark, imgenin ikiboyutlu bir yüzey üzerine, olduğundan daha küçük ve siyah beyaz elde edilmiş olmasıdır.¹⁶

“Fotoğraf makineleri görünümüleri taşıma aygıtlarıdır. Fotoğraf makinesinin çalışma ilkesi ilk icat edildiği günden bu yana değişmemiştir. Fotoğrafi çekilen nesneden ışık, bir delikten geçer ve bir fotoğraf klişesinin yada filmin üzerine düşer. Bu klişe ya da film, kimyasal özellikleri nedeniyle ışık izlerini korur. Biraz daha karmaşık çeşitli kimyasal işlemler sonucu bu izlerden baskı yapılır. Yaşadığımız yüzyılın standartlarına göre; bu işlem teknik açıdan basittir. Tıpkı fotoğrafçılıkla tarihsel açıdan kıyaslanabilecek baskı tekniğinin kendi zamanında basit olması gibi. Hala basit olmayan şey, fotoğraf makinesinin taşıdığı görünümlerin doğasını kavrayabilmektir.”¹⁷

Fotoğrafın bir sanat aracı olarak kullanılması ise Gaspard Felir Tournachon Nadar gibi ressamlar tarafından gerçekleştirilmiştir. Nadar ve onun gibi ilk fotoğraf sanatçıları olarak kabul edilen bazı ressamlar, fotoğraf makinesinin gelişmiş olmaması sebebiyle anlık çekimler yapamamalarından dolayı natürmortlar ve portreler üzerinde çalışmışlardır.

Gerçeğe uygun görüntü üretmek daha önce ressamın yeteneğine bağlı bir yaratım sürecini ifade ederken, fotoğrafla birlikte basit bir mekanik süreç halini almıştır. Böylece, fotoğraf herkesin görüntü üretebileceği bir ortam olarak yerini almış, ressamın görüntü üzerindeki tekeli ortadan kaldırmıştır.

¹⁴ Jale Nejdert Erzen, “Modernizm Sonrası Sanat”, (Ed.: İpek Aksüğür Duben ve Deniz Şengel), *Çağdaş Düşünce ve Sanat*, Sayı: 14, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, İstanbul 1991.

¹⁵ Walter Benjamin, “Deneyim ve Yoksulluk”, *Parıltılar-Illuminationen*, (Çev.: Yılmaz Öner), Belge Yayınları, İstanbul 1990.

¹⁶ R. Gerson, *Her Yönüyle Fotoğrafçılık*, Düşünen Adam Yayınları, İstanbul 1993.

¹⁷ John Berger, *O Ana Adanmış*, (Çev.: Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy), Metis Yayınları, İstanbul 1986, s. 94.

“Fotoğrafla birlikte insan eli, resmin yeniden-üretim süreci içerisinde ilk kez önemli sanatsal yükümlülükten kurtuldu; bu yükümlülükler artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenildi. Gözün algılaması elin çizmesinden çok daha az zaman aldığından resim aracılığıyla yeniden-üretim süreci konuşmayla atbaşı gidebilecek hıza erişti”¹⁸

Fotoğrafın yapısı, sanatın özünün sanat eserinin oluşturulmasındaki fiziksel süreçte değil, sanatçı sezgisinin ve yaratım gücünün ortaya çıktığı zihinsel süreçte yattığını kanıtlar bir ortam olmuştur. Bu yönüyle fotoğraf, elektronik sanatın temelini oluşturan zihinsel tasarım ve yaratıcılık olguların ortaya çıkmasında ve sanat kavramı içinde gereken yeri almasında rol oynamıştır. Fotoğrafın sanatsal kullanımları bu nedenle radikal bir değişimi yansıtmaktadır. Bu değişime bir görüntü üretme aracının, yani bir makinenin neden olması ise sanatla bilimin ve tekniğin yakın ilişkisini göstermektedir.

Fotoğraf makinesinin mekanik bir aygıt olması, onun bir sanat ortamı olmasını engellememekte, her şeyin üstesinden gelmeyi bir amaç olarak edinen insan zekası ve yaratıcılığı, bu aygıtlarla da sanat eserleri ortaya çıkartılabileceğini kanıtlamaktadır.

1.3. FİLM

Fransızcadaki “péllicule” kelimesi Türkçeye pelikül olarak yerleşmiştir ve genellikle sinema filmini kastetmek için kullanılır. Işığa duyarlı milyonlarca gümüş taneciğinin üzerine sürüldüğü, selülozdan üretilen bir taşıyıcı tabaka ve diğer koruyucu katmanlardan oluşan ve genellikle kenarlarında delikler bulunan saydam bir şerit olan filmin ışığa duyarlı gümüş tanecikleri ışıkla buluştuğunda yapılarında bir değişim olmaktadır ve metalleşmektedirler. Işık görmeyen taneciklerse oldukları gibi kalmaktadırlar. Bunun sonucu filmin üzerinde latent image denilen gizli bir görüntü oluşmaktadır. Daha sonraki işlem olarak banyo aşamasında hem bu gizli görüntünün belirginleştirilmesi hem de ışıktan etkilenmemiş olan taneciklerin süpürülmesi gerekmektedir. Böylece sadece metalleşmiş yani artık ışık geçirmeyen tanecikler filmin üzerinde kalmaktadır ve bu işlemler sonunda asıl görüntünün negatif kopyası geçmiştir olmaktadır. Bu negatifi alıp karta basarsak artık elimizde pozitif dediğimiz kopya oluşmaktadır.

¹⁸ Benjamin, s. 47.

Dünyada en çok kullanılan film formatı 1892’de Thomas Edison ve William Dickinson’un, George Eastman tarafından verilen malzemeye geliştirdikleri 35 mm’dir. Fakat en çok kullanılan film formatı olmasına rağmen tek değildir. 65 mm, 16 mm, 8 mm gibi başka film formatları da bulunmaktadır. Hatta sinema tarihi içinde ortaya çıkıp, artık hiç kullanılmayan film formatları da söz konusudur.

İnsanoğlunun fotoğraftan sonra yeni buluşu olan filmin, bir sanatsal araç olması süreci de fotoğrafinkine benzetilebilir. Filmin temelini oluşturan kuram, optik oyuncaklar dizisi ile açıklanmıştır. İlk başlarda bir oyuncak olarak düşünülen filmin bulunmasının temelinde, Thomas Edison’un çalışmaları yatmaktadır. Edison’un eşzamanlı olarak çekilmiş durağan görüntüleri art arda göstererek hareketli görüntü elde ettiği izleme kutusu her ne kadar bir oyuncak olarak algılansa da, film sanatına uzanan ilk çalışmaların da temelini oluşturmuştur. Edison’un izleme kutusundaki görüntüler birer sanatsal ifadeden çok, günlük hayattan alınmış görüntülerdir.¹⁹

Çalışmalarını bu temel üzerinde geliştiren Louis Lumiere ise film sistemini ortaya çıkaran ilk kişidir. Lumiere’nin ilk çalışmaları olan *Baby’s Breakfast*, *The Card Players* ve *The Arrival of a Train at the Station* adlı kısa filmler de birer sanat eserinden çok, günlük anların birer belgeleri ve bir buluşun ticari tanıtımları olarak tanımlanabilir. Ancak, Lumiere’in daha sonra gerçekleştirdiği *Teasing the Gardener* adlı kısa film ise hem film tarihindeki ilk gag olmasından, hem de ilk kez eğlendirici ritmik bir heyecan ögesi taşımasından dolayı, filmin ilk sanatsal kullanımı olarak kabul edilebilir. Bunların yanında, Lumiere’in kurduğu film fabrikası ise filmin ticari kullanımına iyi bir örnek olabilir. Özellikle Lumiere’in, fabrikasında ürettiği filmler ve kameraları, beraberinde yetiştirdiği kameramanlarla birlikte çeşitli ülkelere göndermesi, filmin belgeci kullanımı açısından ticari bir değer taşımaktadır.²⁰

Bir gösteri sanatçısı olan Georges Melies’in bu teknolojiyi elde etmesi ile, filmin bir sanat ortamı olarak ilk kullanımları görülebilir. Çünkü; Melies, Lumiere’den farklı olarak filmi ilk önce kendi gösterilerini kaydetmek için kullanmış ve bu kayıt aşamasında filmin sağladığı olanaklardan yararlanmış. Özellikle ilk kez bir gösteri kaydeden ve kaydettiği gösteriye filimsel hileleri de ekleyen Melies, filmin bir sanat olarak kullanılması aşamasında önemli bir yapıtaşı konumundadır.

¹⁹ Jack C. Ellis, *A History of Film*, Prentice-Hall Inc. Englewood Cliffs Boks, New Jersey 1979.

²⁰ Ellis, s. 23.

Filmin bütün kavram ve ilkeleri ile bir sanat ortamı haline gelmesinde ise, David Wark Griffith, Charlie Chaplin ve Sergei Eisenstein'in büyük katkıları vardır. Griffith, bir çoğaltım aracı olan filmi, bir olayı başından sonuna kadar düzenli şekilde aktarmak için kullanmanın yollarını bulmuştur. Film sanatı içinde yer almış "çekim", "sekans" gibi kavramların ortaya çıkmasında Griffith'in önemli katkıları vardır. Özellikle Griffith'in bir olayı parçalara bölerek çekimlere ayırması, bu çekimleri birleştirerek sekanslar oluşturması ve film kamerasına verdiği anlatım aracı işlevi, film sanatı için önemli basamaklar oluşturmuştur. Eisenstein'in kendine özgü oluşturduğu film dili ve grameri ile Chaplin'in, filmi eleştirel bir sanat aracı olarak kullanması, filmin bir sanat ortamı haline gelmesinde çok önemli roller üstlenmiştir. Eisenstein'in oluşturduğu film dili, önceleri bir çoğaltım aracı olarak kullanılan filme çok farklı ve kendine özgü işlevler kazandırmıştır. Özellikle Eisenstein'in kendine özgü kurgusu, yani farklı görüntüleri art arda getirip yeni anlamlar oluşturma süreci, film sanatının gelişiminde önemli bir yapı taşı olmuştur. Chaplin ise filmi, eleştirel bir sanat ortamına dönüştürmeyi başaran bir sanatçıdır. Görüntülerinde sürekli nükte ögesine yer veren Chaplin, komedi ögesi içinde toplumsal eleştirilere yer vermiştir. Yine fotoğrafta olduğu gibi, filmin bulunuşuyla birlikte bu görüntü üretme ortamı da önce ticari gösterimler amacı ile kullanılmış, daha sonra sanatçılar tarafından yeniden keşfedilerek sanatın ortamına sokulmuştur.²¹

Film sadece bir kitle iletişim aracı olmakla kalmamış, sanatın ortamı içine girmiş, sanatçılara yaratım süreçlerinde bir sanat dalı olarak yeni ortamlar sunmuştur. Bir bakıma sanatın, sanat kavramının değişmesinde etkili olmuştur. Çünkü filme kadar durağan imgelerle estetik enerji yaratmaya çalışan sanatçılar, filmle birlikte bu estetik enerjiyi hareketli imgelerde üretme durumuna girmişlerdir. Böyle bir ortam sanatçıların yaratım süreçlerindeki durağan imge sınırlılığını kaldırarak yeni ufuklar açmıştır.

Filmin kendine özgü yapısı sadece sanatçıları değil, izleyicileri de etkilemiştir. İzleyici de film dilinin genel yapısını öğrenmiş ve filmde izlediği görüntülerin gerçeklik boyutunu kavramış durumdadır. Lumiere kardeşlerin ilk gösterimi olan *The Arrival of a Train at the Station* (Bir Trenin Gar'a Girişi) adlı kısa film izleyicilerle buluşturulduğunda, izleyicilerin bu görüntüleri görüp korkarak kaçtıkları

²¹ Ellis, ss. 33-54

belirtilmektedir. Bu sebeple ortaya çıkan bu yeni dilin sadece oluşmasını değil, aynı zamanda kendi izleyicisini hazırlaması ve oluşturması da önem kazanmaktadır. Filmle birlikte izleyici ilk kez kurgusal gerçeklikle tanışmıştır. Filmin gerçekleştirdiği bu önemli olgu sadece kendi başarısını göstermemekte, aynı zamanda kendisinden sonra gelecek olan televizyonun yapısına izleyiciyi hazırlamaktadır. Ortaya çıkan film dili sadece film tarafından değil, ardından gelen diğer görüntü üretme teknikleri tarafından da kullanılacaktır. Film kendine özgü yapısı ile kendinden sonra gelecek olan görüntü üretme tekniklerinin de temel faydalanacağı yepyeni bir görsel dil ortaya çıkarmıştır. Bu nedenle filmin üstlendiği bu görev oldukça büyük önem taşımaktadır.

1.4. TELEVİZYON

İlk elektronik görüntü çalışmalarının 1602’de fosforun bulunmasıyla başladığı varsayılmaktadır.²² 19. yüzyılın sonlarına kadar bu konuda yapılan çalışmaların çok hızlı olmamasına rağmen, 1817 yılında İsveçli bilim adamı Berzelius’un selenyumu keşfetmesi önemli bir olgu olarak öne çıkmaktadır. Elektronik görüntünün bulunması için yapılan en önemli deneme, 1873 yılında İrlandalı bir telgrafçı olan Andrew May tarafından gerçekleştirilmiştir. May, ışık dalgalarını elektrik akımına çevirmenin bir yolunu bulmuştur. İrlanda’nın batısında, Valantio Radyo İstasyonu’nda çalışan May, 1817’de Berzeus’un bulduğu selenyum adlı maddenin ışığa karşı tepki gösterdiğini ve elektrik akımlarının bu maddeden karanlığa göre güneş ışığından kolay etkilendiğini fark etmiştir.²³ “1883 yılında Alman araştırmacı Paul Nipkov, görüntüyü küçük delikli bir kartonla satır satır izleyen ilk tarama aygıtını geliştirdi. Böylece, resimleri tarayan basit aygıt, fotoelektrik sayesinde taşınarak bir başka yere gönderebildi. Işık enerjisinin elektrik enerjisine dönüşümünü sağlayan ‘fotoelektrik’ sistemin geliştirilmesi, görüntünün satır nokta çözümlemesi elektromanyetik dalgaların iletim olanağı buluşlar, ‘elektronik görüntü’ teknolojisini başlattı.”²⁴ 1907 yılında Boris Rosing, Rusya’da alıcıda katot ışınli bir tüp ve vericide de aynalı tamburlardan oluşan, ilk mekanik taramalı televizyon sistemini gerçekleştirmiştir. Bu çalışmalar oldukça büyük önem taşımaktadır. Çünkü bu çalışmalarla birlikte teknoloji tarihinde ilk kez, televizyonda

²² Dave Ingmar, *Video Electronics Technology*, Tab Boks Inc.,PA 1983.

²³ Nurdoğan Rigel, *Elektronik Rönesans*, Der Yayınları, İstanbul 1991.

²⁴ Muammer Bozkurt, *Video Sanatı Enstalasyon/Film/Performans*, Bileşim Yayınevi, İstanbul 2005, s.73

görüntülerin yeniden oluşturulabilmesi için, görüntünün satır satır taranması ve elektronik görüntünün satırların yeniden birleştirilmesi ile oluşturulacağı belirtilmiştir.²⁵

1921 yılında Sovyetler Birliği'nde sinema görüntüleri üzerinde deneysel uygulamalar ile gündeme gelen Prodüktivistler Grubu ve Eksantrik Aktör Fabrikası kurulmuş ve Dziga Vertov Sinema-Göz akımını başlatmıştır.²⁶ 1926 yılında ise İngiltere'de ilk televizyon yayını John Logie Baird tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu gelişmeden sonra 1928 yılında NBC yayın kurulu New York'tan Washington'a bir televizyon yayını gerçekleştirmiştir. İlk deneysel yayın ise Amerika'da, 24 satırlı bir sistemle haftada üç gün yarımşar saatlik sürelerle yapılmıştır. Aynı yıl, yayında kullanılan satır sayısı 48'e çıkarılmış ve saniyede 15 resim gönderilebilmiştir.²⁷

BBC, 2 Kasım 1936'dan itibaren Londra Alexandra Place stüdyolarından, 405 satırlı bir sistemle, ilk kamusal yayınları başlatmıştır. Fransa'da da 1939 yılında Eyfel kulesinden haftada 15 saat televizyon yayını başladı. Elektronik görüntünün en büyük atağını ise 1936 Berlin Olimpiyat Oyunları sırasında bir televizyon yayını olarak yapılmıştır. 180.000 kişi bu oyunları televizyon ekranında izlemiştir. Elde edilen görüntü canlı olarak ilk defa uzaklara taşınmıştır. Bu olay gerçek nesnelerin elektronik kopyalarının kısa bir sürede elde edilmesi ve birden çok mekânda yanılısama olarak izlenebilmesi açısından çok önemlidir.²⁸ 1939 yılında Londra'da haftada 24 saat olarak yapılan yayınları izleyebilecek toplam 20 000 adet televizyon alıcısı bulunmaktayken 1940'lı yıllarda 30 000 kadar olan televizyon alıcı sayısı 1960'lı yıllarda 35 milyonu bulmuştur.

Gelişim sürecinde radyo ve sinema teknolojisine bağlı kalan televizyon, yayının ilk dönemlerinde ki en büyük sorunu sesin görüntüyle birlikte eşzamanlı olarak verilmemesiydi. Bu sorun ancak 1935 yılında FM sistemiyle çözülebildi. Elvin Armstrong tarafından geliştirilen FM yayın sistemi 1941 yılından itibaren televizyon yayın sisteminde kullanılmaya başlandı. İkinci dünya savaşıyla birlikte televizyonun gelişim aşaması oldukça yavaş oldu. Televizyon, bağımsızlığını ve etkili bir kitle iletişim aracı olarak varlığını ikinci dünya savaşından sonra gösterebildi. Bu yıllarda renkli televizyon yayınlarının başlaması da gelişim sürecini hızlandırdı ve 1953 yılında

²⁵ Rigel, s. 24

²⁶ Bozkurt, s.13.

²⁷ Rigel, s. 24

²⁸ Levend Kılıç, *Görüntü Estetiği*, (2. Baskı), Kavram Yayınları, İstanbul 1995.

Amerika'da, 1960'lı yıllardan itibaren de Avrupa'da kullanılmaya başlandı.²⁹

Televizyonun kullanım biçimini olarak genel olarak Moss üçe ayırmıştır.

1. Makro televizyon: Açık yasal veya bölgesel televizyondur. Çok sayıda pasif müşteri için çalışan verici istasyonudur. Birçok kişi ve toplulukları göz önünde bulundurarak çok yönlü bir program seçeneği sunmasıdır.

2. Meso televizyon: Kablolu televizyondur, ilk olarak Amerika'da, Almanya'da ve daha sonra diğer ülkelerde de uygulanmaya başlamıştır. Burada da sayıca fazla program olmasına karşın, izleyicinin belli bir yönlendirme ve etkileme payı vardır; program süresince seyirciye belli bir katılım hakkı tanır. Burada ticari ilginin izleyicide bağımlılık yaratma tehlikesi vardır. Çünkü, ürün abartılı bir biçimde cazip ve çekici hale getirilmektedir.

3. Mikro televizyon: Video, kişiden kişiye, küçük topluluklardan diğer küçük topluluklara ulaşan bir üründür. Herkes üretebilir, postayla gönderebilir, yayabilir ve alan da anında izleyebilir.³⁰

1.5. VİDEO

Film ile hareketli görüntünün elde edilmesiyle birlikte, hareketli görüntünün elektronik ortamlarda oluşturulması ve oluşturulan bu görüntülerin uzaklara gönderilmesi çalışmalarına başlanmıştır. Sesin kaydedilebilmesi ve radyo yayınlarının olanaklı bir hale gelmesiyle birlikte, nesnelerin görüntülerinin de bir yüzey üzerinde yeniden üretilmesi için yapılan çalışmalar hız kazanmıştır.

Videonun görsel dil olarak film dilinden yaralanmasına rağmen film ile videonun teknolojik yapısı arasında ki farklılıklar vurgulanması gereken önemli bir konudur. Tarihsel olarak videonun filmi takip etmesinden dolayı, film ile elektronik görüntü arasında hatalı bir ilişki kurulmaktadır. Tarihsel olarak filmin videodan önce gelmesine rağmen, film teknolojisinin videoya temel hazırladığını söylemek doğru olmayacaktır.

²⁹ Bozkurt, s. 75.

³⁰ Ebru Acar, *Sanatta Teknoloji Video Sanatı*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, İstanbul 1994.

Bu iki teknoloji ardışık olarak değil birbirinden bağımsız olarak gelişmiştir.³¹ Filmin fotoğraf teknolojisinin bir uzantısı olduğu kabul edilse de video teknolojisi bunlardan oldukça farklıdır. Videoda, filmde ve fotoğrafta olduğu gibi kimyasal ve mekanik bir süreç yoktur. Videonun, elektrik sinyallerinin kablo aracılığıyla taşındığı telgraf ve telefon teknolojilerinin devamı olduğunu söylemek daha doğru bir söylemdir. Bundan dolayı filmde ve fotoğraftaki kimyasal görüntünün yerini videoda elektronik görüntü almıştır.

Bugün yaygın kullanımıyla optik görüntülerin elektrik sinyallerine dönüştürülmesi olarak bilinen video, köken olarak Latince de görüyorum anlamı taşıyan bir kelimedir. Sinema kameraları haricinde, ilk olarak elektronik kayıt cihazları 1950'li yılların başlarında kullanılmış ve 1951 yılında ilk siyah-beyaz kaydedici satışa sunuldu. Bu sistemle ilk kez görüntü kaydedici bant üzerinde ses ve kontrol izleri bulunuyordu. 1964 yılında piyasaya sürülen dört kafalı, 2 inç görüntü kayıt bantları ilk modern video kayıt cihazlarıdır. 1960'larda, 2 inçlik eğik taramalı (helical scanning) sistemle çalışan videolar ise ABD ve Japonya'da yoğun olarak kullanılmaya başlanmış ve sonraki yıllarda "yarı profesyonel" amaçlı üretilmiştir. 1960'lı yıllardan günümüze geliştirilen ve sıkça kullanılan video kayıt sistemleri; "profesyonel", "yarı profesyonel", "amatör" sistemler olmak üzere üç grupta toplanır.

Ses kayıt kasetlerine benzer bir yapıda geliştirilen video görüntü kayıt kasetleri ve bu yeni sistemde video görüntü kayıt kasetlerinin doğrudan kamera içine yerleştirilmesi büyük avantajlar sağlamıştır. Böylece görüntü, anında kayıt-izleme-silme olanaklarıyla kolayca elde edilebilmekte, değiştirilebilmekte ve arşivlenebilmekteydi. Bu da videonun amatörleşmesi, yaygınlaşması anlamına gelmiştir ki sanatçılara geniş olanaklar sunmuş ve yeni olanaklar sanat ortamında çok çabuk kullanım alanı bulmuştur. Yeni üretim olanaklarıyla özgürleşen sanatçı video sanatının ilk örneklerini üretirken daha demokratik katılım sağlanabilen bir sanat anlayışını geliştirmiştir.

Video kaydedicisinin teknolojik gelişimi aynı zamanda "video kamera"nın gelişimini barındırmaktadır. Görüntüleme teknolojisinin temel araçlarından biri olan kamera, video ile birleştikten sonra kullanımı çok basit ve çok amaçlı olarak

³¹ John Belton, "Looking Through Video: The Psychology of Video and Film", (Ed.: Michael Renov ve Erika Suderburg), *Resolutions: Contemporary Video Practices*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996.

yaygınlaşmaya başlamıştır. Video kaydedici yani kısaca VTR (Video Type Recorder) üç ana özelliğin bileşimidir; “video (görüntü/resim)”, “audio (ton/ses), “tape (kayıt bantı)”. Video kamera ise üç ana bölümden oluşmaktadır; “vizör (bakaç)”, “gövde (kayıt sisteminin oluşturduğu yapı)”, “objektif (optik düzen)”.

Videonun teknolojik gelişim sürecinin kronolojik olarak en önemli olanlarını şu şekilde sıralayabiliriz:

- I. 1964 Sony 1 inç
- II. 1971 Sony U-matic
- III. 1975 Sony Betamax
- IV. 1976 JVC VHS (Video Home System / Ev Video Sistemi)
- V. 1981 Sony Video 8
- VI. 1982 Sony Betacam
- VII. 1986 Gelistirilmiş Betacam SP (Superior Performance)
- VIII. 1987 JVC S-VHS (Super VHS)
- IX. 1989 Sony Hi8
- X. 1992 Ampex DTC
- XI. 1993 Sony Digital Betacam
- XII. 1995 JVC'den Digital-S
- XIII. 1998 Sony HDCAM
- XIV. 1999 Sony Digital8
- XV. 2003 Sony, Canon, Sharp ve JVC'den HDV

2007'den itibaren ise yönelim sabit diske ya da DVD'ye doğrudan kayıt yapan kameralar olmuştur.³²

Elektronik bir ortamda görüntü üretilebilmesinin sağladığı olanakları şu şekilde sıralayabiliriz:

³² Tuncay Murat Atal, *Günümüz Sanat Formu Olarak Video Art*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İzmir 2008.

- Görüntünün optik ve elektronik teknolojilerinin birlikte kullanılarak üretilebilmesi,
- Görüntünün manyetik bir bant üzerine ses boyutundan ayrı bir kanal üzerine fakat ses boyutuyla birlikte kaydedilebilmesi,
- Görüntülerin nesne ile eşzamanlı olarak anında kaydedilebilmesi,
- Görüntülerin kaydedilirken anında oynatılabilmesi,
- Görüntülerin yavaşlatılmış ya da hızlandırılmış olarak kaydedilip, yeniden oynatılabilmesi,
- Görüntülerin kaydedilirken görüntüler üzerindeki elektronik noktacıkların yeniden yönlendirilebilmesi. Bu işlemin her kayıt aşamasında tekrar tekrar gerçekleştirilebilmesi. Görüntünün üretilmesi ya da kayıt aşamasında hatta her oynatım aşamasında elektronik görüntüye renk eklenip çıkartılabilmesi. Bu olanakla nesnelerin formatlarının da yeniden düzenlenebilmesi ve nesnenin formundan farklı yeni bir form elde edilebilmesi. Böylelikle, nesneler arasındaki ilişkinin tahrip edilerek, doğallığı bozulmuş bir görüntü elde edilebilmesi,
- Aynı zamanda aynı nesnenin farklı açılardan görüntülerinin birden çok kamerayla yeniden üretilebilmesi ve bu üretilen görüntülerin art arda eş zamanlı olarak kaydedilebilmesi,
- Nesnelerin farklı zamanlardaki, farklı görüntülerinin art arda kaydedilerek zaman akışının durdurulabilmesi ve yeni zaman boyutunun yaratılabilmesi.³³

Bu özellikler sadece videoya özgüdür ve bu nedenle videoyu diğer görüntü üretme tekniklerinden oldukça farklı bir konuma sokmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

VIDEO SANATI'NIN VAROLUŞ SÜRECİ

³³ Horace Newcomb, "Toward a Television Aesthetics", *Television: The Critical View*, Oxford University Press, New York 1982.

2.1. BİLİM VE SANAT

“Bilim başlangıç dönemlerinde, insanların doğa güçlerini denetlemek ve toplumsal yaşamlarını düzenlemek amacıyla giriştikleri bir çaba olarak ortaya çıkmıştır. Pratik bir takım gereksinimleri karşılamak üzere insanlar, tarihin ilk dönemlerinden itibaren bir takım araç ve gereçler geliştirmek zorunda kalmışlardır. Böylece teknik bilgi bilimsel bilgiden önce ortaya çıkmış olmaktadır. Ancak, kurumsal temele dayanmayan tekniğin gelişme olanağı yoktur; kuram olmadan pratik fazla gelişemez. Bilgi toplumbilimi ve bilim tarihinin bulgularına göre, ele alınan nesnelere ve kapsanan süreçler anlaşılmadıkça nesnelere pratikte kullanımı sürekli ve birikimli ilerlemeler gösteremez. Güncel yaşam için gerekli araç ve gereçlerin geliştirilmesi yani tekniğin ortaya çıkması, bunun dizgesel bir temele oturtulmasını zorunlu kılmış ve bilimin ortaya çıkışını etkilemiştir. Teknik gelişme sonucu ortaya çıkan kuramsal gelişmeler de yeni kuramsal sorunlara yol açmıştır. Böylece, kuramsal ve teknik bilgi etkileşimi birikimli bir biçimde bilimsel bilginin gelişmesini sağlamıştır.”³⁴

Bilim kavramının, nesne ve olaylardaki değişimlerin, gelişmelerin yasalarını açıklayan yöntemli bilgi olduğu düşünülür. Sanat bir yaratma kapasitesidir ve bu yaratma kapasitesinin eyleme dönüşmesinde bilgiden yararlanır. İşte bu bakış açısı ile sanat ve bilim birbirinden hiçbir zaman koparılmayacak bir olgudur, çünkü sanat her zaman bilinen şeylere yani, sistematik bir şekilde ortaya çıkarılan bilgilere başvurur. Sistematik bilgilerin oluşturulması da bilimi gerektirmektedir.

“Sanat ve sanatsal üretimin doğuşu, insanlığın doğuşuna dek uzanır. Yapılan kazılarda bulunan araç ve gereçler, ilk insanların sanatları hakkında yaklaşık da olsa bir bilgi verebilmektedir. Silah, araç-gereç ve çanak- çömlek insanı hayvandan ayıran ilk temel işaretlerdir. Yani insanoğlu yaşamını sürdürebilmek için yaratma zorundadır. Önceleri, ağaç dallarından, toplanan taşlardan yararlanarak savunmasını yapan insanoğlu, daha sonra doğayı değiştirmeye başlamıştır. Örneğin, bir taşın ya da bir kemiğin yontularak bir araç haline getirilmesi, kayalar üzerine hayvan resimlerinin kazılması, kadının topladığı dişlerin ya da kabukların süs eşyası biçimine dönüştürülmesi ile sanat doğmaya başlamıştır. Böylece sanat insanoğlunun kimi gereksinimlerini karşılamaya yönelik toplumsal bir etkinlik olarak ortaya çıkmıştır.”³⁵

Bilim ve sanatın, her ikisinin ortak yönü, önce bir şeye egemen olma, sonra da egemen olmak istenen şey üzerine düşünebilme, onun boyutları üzerinde daha ileri,

³⁴ İbrahim Armağan, *Toplumsal Yapı Bilim ve Sanat*, E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir 1982, s. 76.

³⁵ Armağan, s. 159.

daha üst basamakta düşünebilmedir. Sanatçının en önemli hünelerinden biri sayılan sezgi de bilinenlere bilimsel bulgulara dayanır ve bunlardan hareketle olabirlere, olabirlıklere sanatçıyı yönlendirir.³⁶

“...Sanatın her çağda yüklendiği toplumsal işlev göz önüne alınır, sanatın bilimsel açıdan, bilimsel bir biçimde, bilim yöntemi aracılığı ile incelenmesi gereği açıktır. Çağımızda artık kimi filozofların “sanatı bilimsel bir biçimde incelemeye kalkışmak ilkel bir anlayışın ürünüdür” görüşü tarihe karışmış bulunmaktadır. Sanat toplum bilimi alanındaki çalışmalar, sanatın bilimsel incelemesinin sadece olanaklı olmadığını, aynı zamanda gerekli olduğunu da ortaya koymuştur.”³⁷

Bilim de tıpkı sanat gibi toplumsal bir çıktı olarak kabul edilir ve sosyal yaşama birinci derecede etki eden etkenlerin başında gelir. Tıpkı sanatta yaşanan değişimlerin toplumları etkilemesi gibi, bilimsel gelişmelerin de toplumu etkilediği kaçınılmaz bir gerçektir. Bilimsel gelişmelerin toplumsal nedenlere dayalı olduğu görüşü savunulabileceği gibi, bilimsel gelişmelerin toplumsal değişimlere de etki ettiği söylenebilir. Sanat ve toplum arasında gerçekleşen bu etkileşimi, yine bilim ve toplum arasında da görmek mümkündür. Gelişen bilim, yine toplum yapısı içinde kendi yerini bulur ve toplumsal yapı içerisinde kendine bir yer edinir. Böylelikle toplum içinde diğer değişkenlerle etkileşimde bulunarak kendi etkilerini gösterir. Örneğin, film teknolojisinin bir sanat ortamı haline dönüşerek toplumsal değişimlere neden olması gibi, cep telefonunun bulunması ve yaygınlaşması da toplum üzerinde önemli etkilerde bulunduğu gözlemlenmektedir.

“Bilim adamı, insanın doğa ile olan nesnel ilişkilerinin dış dünyasını değiştirmeyi amaçlar. Sanatçı ise öteki insanlarla olan öznel ilişkilerinin iç dünyasını değiştirmeye çalışır. Bilim adamı, dış dünyayla ilgili bilincinde bir çelişme keşfeder ve onu bilimsel bir varsayım içinde çözer. Bunların her ikisi de yaratıcı eylemlerdir. Bilim adamı, bilgimizi zenginleştirerek, doğa üzerindeki egemenliğimizi biraz daha pekiştirmiş olur. Sanatçı ise, toplumsal bilincimizi daha yüksek bir düzeye vardırıarak, sınıf mücadelesini iletir.”³⁸

Bilim ve sanat arasındaki temel farklardan biri bunların olguları ele alış biçimidir. Bilim soyutlama sürecine dayanarak nesnel gerçekliği anlamaya betimlemeye ve açıklamaya çalışır. Bunu yaparken bilim duyumsal ve sezgisel bilgiden çok mantıksal bilgiden yararlanır. Bir soyutlama yöntemi olan bilim, somut gerçekleri soyut

³⁶ Sıtkı Erineç, *Sanatın Boyutları*, Çınar Yayınları, İstanbul 1998.

³⁷ Armağan, s. 164.

³⁸ George Thomson, *İnsanın Özünü*, (Çev.: Celal Ülser), Payel Yayınevi, İstanbul 1979, s. 211.

gerçeklere dönüştürür. Ancak toplumsal bilimlerde soyutlama, toplumsal ilişkilerin karmaşıklığı nedeniyle oldukça güçtür. Soyutlamanın tutarlı ve bilimsel olabilmesi için kavramsal bir modele dayanması gerekir; yani belli kuramlardan, modellerden ve deneylerden hareket edilmesi gerekir. Oysa sanatta belli kurallara ve modellere dayanma zorunluluğu yoktur. Çünkü sanat sürekli bir somutlaştırma süreci niteliği taşımaktadır. Bilim doğal ve toplumsal olguların dayandığı yasaları bulgulamaya ve olayları algılamaya çalışırken, sanat daha çok biçimleri bulgulamaya çalışır.

Bilimde aranan şey doğruluktur. Bu nedenle bilimde duygulara yer yoktur; bilim tamamen akılcı ve mantıksal olmak durumundadır. Oysa sanat yapıtında gerçeklik kadar güzelliğe de yer vardır.

Sanat ve bilim aynı zamanda birbirlerini tamamlar nitelikte etkinliklerdir. Bilim, nesnelerin nedenlerini anlamamızda, sanat ise, onların biçimlerini görmemizde yardımcı olur. Sanat da bilim gibi özel bir bilgi alanıdır. Sanat ve bilim ayrı düzlemlerde hareket ettikleri için çelişmezler ve birbirlerini tamamlarlar. Bilimin kavramsal yorumlaması, sanatın sezgisel yorumlamasına engel olmaz. Bunların görüş açılarının farklılığı da bir zenginlik kaynağıdır; gerçekleri daha iyi ve çok boyutlu olarak görmemize katkıda bulunur.

“Bilim ve sanat aynı gerçekleri yansıtmaya çalışmaktadır. Her yansıtmanın kendine özgü yapısı vardır. Tarihsel gelişim süreci içinde bu toplumsal iş bölümünün çok önemli bir biçimi olarak gelişir. Burada söz edilen iş bölümü, toplum içindeki insanların ve gereksinmelerinin sonucu olarak ortaya çıkan işlerin ayrılması değil, her insanın kendi içinde duyular ile akıl arasında gerçekleşen iş bölümüdür. Bilim ve sanat arasındaki iş bölümü bundan kaynaklanır. Yaşamın temel zorunluluklarından birisi durumuna gelir. Sanatla bilimin ilişkisi insan olgusunda birbirine bağlanır. Çünkü bu konuların ikisi de, insan çabasının ürünleridir ve tarih boyunca insanlığın serüvenini yansıtır. Bilim ve sanat en saygıdeğer entelektüel etkinlik olarak toplumların kültür bağlamında bir anlam kazanırlar. Kültürü, insanoğlunun maddi ve manevi alanda çağlar boyu yaratmış olduğu her şey olarak tanımlarsak, kültür ve sosyal değerler sisteminin bütünü, yaşamda kullanılan tüm araçları da içermesi bakımından eski çağlardan günümüze değin bilimle iç içe olmuştur. Bilim maddi dünyadaki ilişkileri daha iyi anlamamıza yarayan bir araç ve entelektüel çabaların üst düzeyde ele alınışdır.”³⁹

Toplumları etkileme gücüne sahip olan bilimin, sanatı da etkilemesi oldukça olağandır. Sanat tarihine bakıldığında bu etkilerin izleri rahatlıkla görülmektedir.

³⁹ Ayla Ersoy, *Sanat Kavramlarına Giriş*, Yorum Sanat Yayıncılık, İstanbul 1995, s. 93.

Örneğin, fotoğraf teknolojisinin bulunması ile fotoğraf sanatı, film teknolojisinin bulunması ile de film sanatı ortaya çıkmıştır. Bu tür örnekleri çoğaltmak mümkündür. Ve belki de gelecekte, yeni teknolojiler bulunacak ve bu gelişmeler de yeni sanat dalları ortaya çıkaracaktır. Sanat ve bilimin bu etkileşimi düşünüldüğünde, böyle bir saptamanın yapılması hayalci sayılmamalıdır. Çünkü tarih bu tür hayallerin gerçekleştiği örneklerle doludur.

Bilimsel gelişmelerin temel yapı taşı olan hayal gücü insanoğlunun gelişmiş teknolojilere ulaşmasında büyük rol oynamaktadır. Yine aynı hayal gücü, insanoğlunun amaçlarını belirlemekte ve bu amaçlara yönelik çabalarının ilk basamaklarını oluşturmaktadır. Bir sürecin ortaya konabilmesi için öncelikle hayal edilebilmesi gerekmektedir. Hayal edilmeyen bir sürecin insanoğlunun amaçları arasında yer alabilmesi neredeyse olanaksızdır. İnsanoğlu bir süreci tasarlamadan önce gerçekleştirdiği ilk eylem olan hayal etme, bu nedenle hem sanat alanında hem de bilim alanında önemli bir etken olarak yerini almaktadır. Bilim bu yönüyle de sanata olan yakınlığını sergilemektedir. İlk hayal olarak ortaya çıkan olgular insanoğlunun amaçları haline geldiğinde bu amaçların ya sanat ya da bilim olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Çünkü hayalleri gerçekleştirmek için ortaya konulan ikinci süreç tasarlamadır. Tasarlama edimi ise bilgilerin sistematik hale getirilmesi ve organizasyonunu gerektirmektedir. İşte bu süreç bilimin varlığını gerekli kılar. Sonuç olarak hem sanat kavramı hem de bilim kavramı daha önceden belirlenmiş amaçlar doğrultusunda etkinliklerini sürdürmektedir ve bu amaçların belirlenmesi sürecinde de hayallerden beslenmektedir.

Hayal kurma eyleminin insanoğlunun gerçekleştirdiği en özgür eylem olduğu düşünüldüğünde, bilimlerin ve sanatların insanoğlunu özgürleştirdiği görüşü ortaya çıkar.

Sanat ve bilim arasındaki ilişkiyi Hauser şu sözlerle açıklamaktadır:

“Sanatın, bilmin salt doğruluğundan ayrıldığı noktada sanatlığına başladığı çok açık bir gerçektir. Sanat, ne bilim olarak başlar, ne de bilime dönüşerek son bulur. Ancak sanat, bilme ve sanmanın başlangıcıyla birlikte yaşamın zorunluluğundan doğar ve insan varoluşunun yorumlanmasından ve yönlendirilmesinden oluşan sonsuz yolda bilimle birlikte ilerler. Gelgelim

sanat yapıtı biçim olarak her zaman hedefine varırken, sanat bir haber ve bir öğreti olarak hiçbir zaman hedefe varmaz.”⁴⁰

Hauser’in bakış açısı, sanat ve bilim arasındaki ilişkinin nerede başlayıp nerede bittiğini yalın bir şekilde özetlemektedir. Sanat, bilimin çaresiz kaldığı noktalarda devreye girerek bilimin çaresizliğini gidermeye çalışmakta, fakat bilimin salt doğrudanlığının başladığı yerde ise, sanat bilimin bilgi sistematiğinden yararlanmaya başlamaktadır. Belirli bir başlangıcı ya da sonu olmayan bu süreç insanoğlunun bilme edinimi kullanmaya başlamasıyla açığa çıkmış bir süreçtir ve insanoğlunun yeryüzünde yaşamını sürdürdüğü sürece de kendini yenileyerek varoluşunu sürdürecektir.

2.2. VİDEO SANATI’NIN VAROLUŞ SÜRECİNDEKİ SANAT AKIMLARI

Toplumsal ortamda varlığını sürdürmek, üretmek ve yaratımına devam etmek isteyen insan algılayan, yorumlayan, etkileyen, etkilenen, yargılayan ve tepki gösterebilen bir varlıktır. Yaşadığı ortam içerisinde bulunan tasarım ve uygulama çeşitli uyaranlarla ilişki içerisindedir. Yaşam standardı, onun gereksinimlerine, yeni yapılar kurmasına, çıkış yolları bulmasına, arayışına ve yaratım gücünün sınırlarını zorlamasına bağlıdır. Yaratma edimi, var olmanın temel koşuludur. “Yaratma” insanın kendini yaratmasıdır. Sanat ise, doğanın, nesnenin kopya edilmesi değil, tabulaşmış olan sanatsal ve geleneksel değerlerin benzerlerinin çoğaltımı değildir. İnsan potansiyeli göz önünde bulundurulduğunda yaratıcılık gözlem ölçüleri ile sınırlı değildir. Evreni algılamada yaşamsal kavramlaştırma süreçleri en önemli edimdir. Yani sanatsal yaratma var olanın dışına çıkarak yeni arayışlara girilmesi ve yeni yapıların kurulması demektir.

2.2.1. Fütürizm

“Fütürizm, endüstrileşmeyle gelen teknoloji çağına geç giriş yapan İtalyanların ilerici sanat biçimleri arayışının bir ifadesi olarak tanımlanan avangart bir akımdır, ‘gelecekçilik’ anlamını taşır ve merkezi Milano olan bir endüstri sanatıdır.”⁴¹

İnsanlık tarihi on dokuzuncu yüzyılın sonlarında ve yirminci yüzyılın başında o zamana kadar emsali görülmemiş bir teknolojik gelişme dönemine girmiştir. Yarım

⁴⁰ Arnold Hauser, *The Social History of Art-Volume 2*, Village Boks, New York 1985, s. 54.

⁴¹ Kaplanoğlu, s. 177.

yüzyıldan daha kısa bir sürede meydana gelene telefonun icadı, kol saatleri, arabalar ve uçakların kullanımı Avrupa'daki ekonomik ve sosyal hayatı etkili bir biçimde değiştirmiştir. Bütün bu yeni gelişmelerin günlük hayata adaptasyonu ile insanların aktiviteleri kolaylaşmış ve hız kazanmıştır.

Dönemin en önemli karakteristiklerinden birisi teknoloji ve sosyal değişimlerin baş döndürücülüğüne paralel olarak insanların daha aktif, agresif ve mobil hale gelmesidir. Evlerdeki su ve ışık tesisat sistemleri, tramvaylar, otobüsler, otomobiller, yeraltı raylı ulaşım araçları, gramofonlar, radyo, telgraf, ucuzlayan gazete fiyatları, renkli magazinlerin yaygınlaşması ve uçak sanayisindeki gelişmeler 1903'den sonraki hızlı değişimin öncüleriyken, akabinde ki röntgen ışınlarının (x-ray) keşfi, medikal sektörde ki değişimler ve diğer tüm sektörlerdeki değişimle birlikte yol açarak batı dünyasının rahatlayışında rol oynayan faktörler olmuşlardır. Ayrıca günlük yaşamda önem kazanan elektrik, bisiklet ve otomobil ile geniş çapta hız kazanan şehir içi ulaşımında bu alanda güçlenen semboller arasındaydı. Örnek olarak, bisiklet yürümeye göre dört kat daha hızlıydı ve üretim, tüketim, reklam, pazarlama politikalarıyla birlikte sanatı da etkilemekteydi.

Bütün bu gelişmelere bağlı olarak sanatın bütün kolları yeni hızlı yaşam stilinden etkilenmiştir. Genel olarak tüm sanat alanlarında ve tablolarında yükselen bir değer halini alan dinamizm, yirminci yüzyılın başında bir grup İtalyan sanatçı tarafından ortaya atılan felsefi, politik ve artistik doktrinler bulunan "Fütürizm" hareketiyle ortaya çıkmıştır. Kurucusu Filippo T. Marinetti olan Fütürizm modern sanat akımı, 1909'da ilk Fütürist manifestonun Marinetti tarafından yayınlanmasıyla başlamış ve Birinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar sanat alanında baskınlığını sürdürmüştür. Fütürizm akımı sanat, müzik ve edebiyatta dinamik enerjiyi vurgulayan ve mekanik süreçleri vurgulayan bir akım olarak, o zamana değin İtalyan sanatında hâkim olan "Passeizm" diğer adıyla "Pasifizm" eğilimini yıkarak İtalya'nın gerek politik gerek sanat platformlarında hız kazanmasını ve makineleşme, büyük sanayi tesisleri, fabrikalar, büyüyen şehirleşme hatta şiddet gibi modern dünyanın getirilerine ayak uydurmasını, geride kalmamasını bilakis öncülük etmesini ilke edinmiştir. İlginç bir şekilde, Fütürizm akımı özünde "Makine Çağı"nın bir kutlama ve insanın dinamizminin ve aktifliğinin makinelerle birlikte doruğa ulaştığı "savaş" ı bir kutsanma olarak ele alır.

İlk olarak Fütürizm 1909'da Paris Le Figaro gazetesinde yayımlanan İtalyan şair ve editör Filippo T. Marinetti'nin manifestosu ile gündeme gelirken 1912'de ki ikinci manifesto ile edebiyatın yeni formu konusundaki fikirleri duyurmuştu. Marinetti düşünceleri özellikle teknolojideki son gelişmeler, karmaşık yapısı ve gücünün güzelliği ile otomobil, uçak ve makinelere odaklanmıştı. Akımın adı olan "Fütürizm" diğer adıyla "Gelecekçilik" de Marinetti tarafından verilmiş olup geçmişin durağan ve uygulanırsız sanat anlayışının yerine geleceği, buluşları, orijinalliği ve bunlarla birlikte ortaya çıkan sosyal, kültürel ve toplumsal değişimi sembolize etmektedir.

*"Geleneksel olanı reddeden ve bilime hayran fütüristler için, bilimin somut olarak vücut bulduğu teknolojik ürünler olan makinelerin -parıldayan organları, düzenli ritmik hareketleri ve geometrik biçimleriyle- temel esin kaynağı haline geldiği görülür. Makine, rasyonel ve fonksiyonel bir varlıktır. Dolayısıyla, teknolojik toplumların temel çabalarından biri makine ile insanı karşıtlık ilişkisinden kurtarıp, aralarında bir uzlaşma, uyum sağlamaktır. Teknolojiden vazgeçilemeyeceğine göre, bunun tek yolu makineyi estetize ederek biçimsel varlığını insanın duyarlılığına uzanır hale getirmektir."*⁴²

Marinetti 1909 yılında, "Figaro" gazetesinde yayımladığı Fütürizm manifestosunda, Fütürist akımın program ve prensiplerini şöyle açıklamıştır;

- *Şiirde temel öğeler cesaret, cüret ve isyandır,*
- *Edebiyat durgunluktan ve uyuşukluktan sıyrılmalıdır. Edebiyatta işlenecek konular saldırgan hareketler, kavga ve dövüştür.*
- *Dünya yeni bir güzellikle zenginleşmiştir. Yeni güzellik sürattir, hızdır, Motoru güçle sarsılan, homurdanan bir yarış arabası "Samotrace'ın Zaferi (Yunan Heykeli)'nden daha güzeldir.*
- *Ancak kavga güzeldir. Saldırgan niteliksiz bir şaheser olamaz. Şiir tanınmayan ve bilinmeyen güçlere karşı saldırgan olmalıdır.*
- *Yüzyılların en yüksek noktasında bulunuluyor. Olanaksızların kapısını açmak dururken geride kalınmamalıdır. Zaman ve mekân artık ölmüştür. Sınırsız ebedi sürat elde edildiğine göre, mutlakta yaşanıyor demektir.*

⁴² Kaplanoğlu, s. 178.

- *Dünyanın tek sağlık ilacı savaştır, militarizm, feminizm, fırsat kollayıcılık, çıkarıcılık lanetlenmelidir.*⁴³

Özünde Fütürizm hareketi, döneminin ağırlıklı olarak teknolojik gelişmelerin yaşayış üstündeki olumlu etkileriyle bağlantılı modern yaşamı bütün faydalarıyla birlikte benimse girişimiydi. Bu sebepten öncelikle Fütürizm öncelikle ‘Makine Çağı’nın yaşamdaki izlenimlerinin oluşan yeni bir estetik anlayışına giriş niteliğindeydi.⁴⁴ Fütürist sanatçıların yapıtları, güncel dünyadan ve değişen günlük yaşamdan ilham alan ve tematik ve teknik anlamda teknolojiyi kullanıp etkisini işlemeyi amaçlayan türdendir.

Teknoloji, Fütürizm açısından yeni hız kültürünün mucizesi olmuştur. Otomobiller, uçaklar gibi Fütürist sanatın temel ilham kaynakları ve teknolojinin kendisi, fotoğraf ve sinemadaki hareketli resim tekniği gibi, başyapıtların oluşmasında önemli bir araç olmuştur. Diğer bir deyişle, etkileyici özellikleri ile teknoloji Fütürizm mantalitesinin dile getirilmesinde sesi ve yegâne ilham kaynağı olmuştur.

Fütüristler doğanın, zamanın ve mekânın, arzu ve isteklerin ve en önemlisi de geçmişteki kültürün sınırlarının üzerinde bir süper-insan fikrine inanmışlardır. Teknolojik öğelerle donatılmış süper-insana olan bu inançları onları Birinci Dünya Savaşı’nı gönülden desteklemeye iten en önemli etkidir. Bu sebepten uçaklara, tanklara ve diğer silahlara karşı yoğun ilgi göstermiş, hatta bazılarını kendileri kullanmışlardır. Kısaca, Fütürist düşüncenin temelinde teknoloji, sanatın, milletin ve hatta insanlığın kurtuluşu için karanlık tünelin ucundaki en temel kaynak olarak algılanmaktadır.

2.2.2. Dadaizm

“İtalyan fütüristleri savaşın estetik kılıfını hazırlayadursun, Avrupa’daki anarşist, nihilist, komünist sanatçıların da içinde bulunduğu bir grup insan, savaşın çok büyük felaketlere yol açacağını hissediyor, buna karşı çıkmak ya da en azından bulaşmamak gerektiğini söylüyordu. I.Dünya Savaşı patlak verdiğinde can derdine düşen savaş karşıtları çil yavrusu gibi sağa sola dağıldılar. En yakın yer İsviçre’ydi. Bütün entelektüel çevreler

⁴³ Zahir Güvemli, *Sanat Tarihi*, İstanbul 2005, ss. 132 – 133.

⁴⁴ J. Rye, *Futurism Blue Star House*, London 1972.

İsviçre’de buluştu ve bu kültürel ortam, Dada’nın doğmasında büyük bir zenginlik oluşturdu.”⁴⁵

Dada akımı, Alman aktör ve oyun yazarı Hugo Ball (1886–1927) tarafından Zürih’de Cabaret Voltaire”de 1916’da kurulmuştur. Kurucuları arasında Romanyalı şair Tristan Tzara, Kaizer ordusundan kaçak Alsas’lı Jean Arp (1887–1966), Alman şairi Richard Huelsenbeck (d. 1892) ve yine Romanya’lı ressam Marcel Janco (d. 1895) gibi adlar yer alır. Aslında bu kimin kuruluşuna ilişkin çelişkili bilgiler vardır. Örneğin “dada” sözcüğünü ilk kez Zürih’de 8 Şubat 1916 günü “Terasse” kahvesinde Tristan Tzara’nın ağzından çıktığı,⁴⁶ 8 Şubat 1916 günü Dadacıların toplanma yeri olan “Cabaret Voltaire” de üç Alman sanatçı. Hugo Ball, Hans Arp, Richard Huelsenbeck ve Marcel Janco’nun yer aldığı bir toplantıda Romanyalı şair Tzara’nın “Larousse” sözlüğünden bir rastlantı sonucu bulunan “Dada”yı ilan ettiği⁴⁷; ve yine bu akımın 1915 yılında Raoul Hausmann tarafından ortaya konduğu⁴⁸ belirtilmektedir. Bu akım ortaya çıkmadan önceleri Marcel Duchamp, Paris’te başlayıp New-York’ta geliştirdiği “Ready-Made” leriyle, geleneksel sanata karşı olan düşüncelerini ortaya koymuş ve daha sonraları bu düşünceler, New York Dada hareketlerine kaynaklık etmiştir.⁴⁹

Zürih’teki başlangıcından bu yana geçen süre içinde, Dadacılığın öyküsü çeşitlilik gösterir. Önceleri bir grup çılgının kabare işletmesi olarak görülen bu hareketin kısa sürede ulusal bir niteliğe kavuştuğu ve 1915–1920 yılları arasında New-York’ta; 1918–1923 yılları arasında Berlin’de; 1919–1922 yılları arasında Paris’te yaygınlaştığı bilinmektedir.

Hans Richter (1888 – 1976), Dada’nın temel esprisini şu sözcüklerle belirtmektedir:

⁴⁵ “Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizm’e Sanat*, s. 99”; “Lütfü Kaplanoğlu, *Özne Nesne İlişkisi Bağlamında Kübizm, Fütürizm Ve Dada*, (Yayımlanmış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Erzurum 2008, s.202.”

⁴⁶ Özdemir, İnce, “Dada Akımının Amacı Ve Serüveni”, *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı: 161, (5 Aralık 1975), s.4.

⁴⁷ Kaya Özsezgin, “Plastik Sanatlarda Dada Akımı”, *Milliyet Sanat Dergisi*, (5 Aralık 1975), s. 14.

⁴⁸ Hans Richter, *Dada, Art and Anti-Art*, Thames and Hudson, London 1970, s. 11.

⁴⁹ Adem Genç, *Antropi (Entropy) ve nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir YÖtem Araştırması*, (Yayımlanmış Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 1983.

*“Mantık ve mantık-karşıtlığı, anlam ve anlamsızlık, tasarım ve şans, bilinç ve bilinçlilik; bir bütünün gerekli parçaları olarak hepsinin farkında olmak – bu Dada'nın ana mesajıdır”.*⁵⁰

1916 yılında Zürih'te ortaya çıkan Dadaizm, I. Dünya savaşının, katliamlarına, toplumun kural ve dogmalarına karşı çıkararak bunlardan doğan nefret ve alaylarla savaş, sanat, din, gelenek gibi tüm değerleri protesto etmiş bir akımdır. Savaşın sebep olduğu yıkım çaresizlik ve ümitsizlik ortamı, Avrupa'da alışlagelmiş toplumsal değerleri alt üst etmiş, bu gelişmeler sanatta bir takım yenilikler ve bir çeşit karşı duruş meydana getirmiştir.

Dada hareketi bu noktada yeni ifade formları bulmaya çalışmış, her şeyi inkar etmesi ve geleneksel malzemeleri reddetmesi ile fotomontaj ve kolaj gibi teknikler oluşturmuştur. Eski yayın, dergi, mektup ve etiketlerden ayrıştırılan fotoğraflar yapıştırılarak yeni kompozisyonlar oluşturulmuş, birbirinden çok kopuk olan parçalardan yeni düzenlemeler meydana getirilmiştir.

Dada akımında; resimde boya dışında malzemeler de kullanılarak, resim farklı bir araç haline dönüştürülmüştür, mantık dışı bir düzen oluşturulmaya çalışılarak yapıtta yeni bir gerçeklik oluşturma yoluna gidilmiştir. Dadaistler, giderek artan karşı çıkış, şiddet, yıkıcılık ve ortaya koydukları bağımsız ve kuralsız bir dili konuşarak; toplumun boş ve sıkıcı dilini, geleneksel estetik tavrı bir kenara atıp, ürettikleri kolaj ve kabartmalar ile dadacı tavrın genel karakterinin oturmasını sağladılar. Dadaizm bir yandan hızla yayılırken, bir yandan da her şeyi tahrip edip yıkmaya çalışıyordu.

*“Dada, şiringasını... dile zerk etti. Ufak ufak (büyük büyük) dili tahrip ediyor. Mantıkla birlikte her şey devriliyor... Duygulara, toplumsal yasama, ahlaka karşı düzenli olarak kazandığımız kimi özgürlükler, yeni baştan norm haline geliyorlar. Bu özgürlükler bundan böyle artık suç gibi değil, ama hazımsızlık gibi düşünüleceklerdir”*⁵¹

Dadaizmin öncülerinden biri olan Hans Arp “Sosyal etikten zamanla daha fazla uzaklaştım” isimli yazısında Dada hareketini çok iyi bir şekilde özetliyor: “Dada, insanın akla uygun alanışlarını ortadan kaldırmayı ve de doğal ve mantıksız düzene yeniden kavuşmayı amaçlamıştır. İşte bu yüzden biz; Dada'nın büyük davulunu nefesimizle üflüyoruz. Dada için felsefeler bırakılmış eski bir diş fırçasından daha az

⁵⁰ Hans Richter, *Dada, Art and Anti Art*, Thames&Hudson, New York, Oxford 1965, s. 64.

⁵¹ Michel Sanouillet, “Dadacılığın Kökleri: Zürih ve New York”, *Modernizmin Serüveni*, (Çev.: Turhan Ilgaz), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, s. 315.

değerlidir. Dada onları büyük dünya liderlerine bırakır. Dada erdemin resmi sözcülüğünün iğrenç entrikalarını kınamaktadır. Dada, saçma olan için vardır ki saçmalık anlamsızlık anlamına gelmez. Dada doğa gibi saçma ve akla aykırıdır. Dada doğadan yana ve sanatın karşısındadır.”

Dadaizm doğacı ve gerçekçi üslupla işlenen sanat anlayışının karşısında durmuş, sanatın bu anlamda biçim ve öz algısını yok sayarak kendini sosyal koşulların varlığına ve topluma, sanatçının iç gerçeklerine yaklaştırmıştır. Dada için; *“Her resimsel ya da plastik yapıt yararsızdır”*⁵² denmiştir.

Duchamp’ın Mona Lisa’nın bir yeniden çoğaltımı üzerine çizdiği bıyık ve ünlü “Çesme”si, Tatlin’in “Letatlin”i bu anlamda genel olarak sanata yöneltilere avangard eleştirinin erken habercisi olmuştur. Örneğin Duchamp’ın “Çesme”si, resme karşı getirilen tüm eleştirileri içinde taşıyan bir mikroçip yapısındadır. Sanatın yalnızca doğa ve temsille yetinmeyip topluma ve kendisine karşı muhalif olmasının gerekliliği; yalnızca estetik kurallara göre davranan bir sanatçının sanatsal özgürlük açısından sınırlandırılmış bir ortam içine hapsedildiği gerçeği; resim değerlendirmelerini ve estetiğin son derece öznel tartılar kullanmakta olduğu eleştirisi; el becerisi, resimsel tarz ve sanatçı tarafından oluşturulan bir nesne olmaksızın bir sanat yapıtının gerçekleştirilebileceği ve asıl önemlisi tüm geleneksel sanat sınıflamalarının dışında, önünde ve üstünde yaratıcı düşüncenin olduğu gerçeği izleyicinin kendisine belletilmiş bir yoldan ve pasif bir alımlayıcı konumunda çıkması dileği, pisuarın anlattıklarından bazılarıdır.

*“Pisuar, aynı zamanda sanatın (sanat yarışmalarını, yarışma seçici kurullarını ve estetik yargıların) içine işlenecek kadar değersiz bir şey olabileceği imasını da taşımaktadır”*⁵³

II. Dünya Savaşı ve sanat 1914'te başlayan mücadelenin ölçeği, geçmişte yaşanmışlarla karşılaştırınca, o kadar ürkütücüdür ki, ona uygun görülen yegâne tanımlama 'Büyük Savaş'tır. Ancak 1939'da patlayan ikinci mücadele, bu savaşı iki dünya savaşının birincisi yapar. Savaşın; askeri, ekonomik, sosyolojik ve psikolojik gibi birçok boyutu bulunmaktadır. Savaşın nedenlerini, kazandırdıklarını, kaybettirdiklerini

⁵² Tristan Tzara, “Dada Hiçbir Anlama Gelmez”, *Modernizmin Serüveni*, (Çev.: Sema Rıfat), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, s. 318.

⁵³ H. Engin Giderer, “Resmin Sonu”, *Kavramsal Sanat Ve Resmin Sonu*, Ütopya Yayınları, Ankara 2003, s. 112.

ve muazzam genişlikte bir alanı etkileyen sonuçlarını araştırırken, amacımız toplumun sosyolojik yapısı içerisinde, içinde bulunduğu psikolojik durumu anlamaya çalışmak olacaktır. Dadacılara göre gerçek bir sanatçı, ne savaştan ne de sonuçlarından korkmaz. Sanatçı savaşçının ta kendisidir. Sanatçı savaş çıkarıcı değil, çıkarılan savaşı bitirmek için savaşandır. Dada hakkındaki en önemli tartışma, bir sanat akımı olup olmadığıdır. Dadaistlere göre, Dada sanat değil, bilakis sanat karşıtı bir kavramdır. Geleneksel sanatlar estetik kaygılar taşıırken, Dadaistler estetiği reddetmekte ve sanat konusunda oldukça eleştireldiler. Sanatın arkasında bir anlam, bir mesaj kaygısı vardır; Dadaistler ise yaptıkları işlerin bir anlamı olmadığını, izleyen kişi bir anlam buluyorsa bunun tamamen onun problemi olduğunu ileri sürmektedirler. Sanat duygulara hitap ediyorsa, Dada'nın amacında, bir şeye karşı durmak ve hatta kırıcı olmak yatmaktadır. Bu anlayışla kurgulanan assemblajlar, farklı anlamlar yüklenerek sergilenen ready-made'ler Dada'yı ve Dadaist sanatçıları en doğru şekilde ifade ederler. Ancak bu yine de modern sanatlara öncü olmasına, komitesi ve takipçileri ile sonunda kendisinin de bir sanat akımı kabul edilmesine engel olamamıştır. Dada'nın felsefesi ne kadar sanat karşıtı fikirleri içerse de; zamanla -Dadaizm- akım olarak nitelenmekten kaçamamakla beraber, yayımlanan manifestoların, onun bir akım olmasını destekleyici etkenlerden olduğu ileri sürülebilir. Bu akım, dünyanın, insanların yıkılışından umutsuzluğa düşmüş, hiçbir şeyin sağlam ve sürekli olduğuna inanmayan bir felsefi yapıdan etkilenir. Birinci Dünya Savaşı'nın ardından gelen boğuntu ve dengesizliğin akımıdır. Dadacı yazarlar, kamuoyunu şaşkınlığa düşürmek ve sarsmak istemektedirler. Yapıtlarında alışılmış estetikçiliğe karşı çıkarak, burjuva değerlerinin tiksindirici olduğunu vurgulamışlardır.

Yarattıkları şeylerin tamamen tesadüfler sonucu oluşması ile üzerlerinde uzun uzun uğraşmış, arkalarına fikirler yerleştirilmiş olması arasında hiçbir farkın olmadığını, sonucun değişmediğini görmüşlerdir. Yani sanatın "güzel" olduğunu düşünen toplum ve insanları öldüren toplum birbirinin aynısıdır; o halde sanata saygı duymanın mantığı neydi? Dadaistler, yaşananlar için sanatçıları da suçlamaktalar ve işte bu yüzden kendilerini sanatçı saymamaktalar.

Geçmişte toplumsal olaylara baktığımızda tarihsel süreç içerisinde bakış açılarının nasıl değiştiğini ya da farklı bakış açılarının geliştiğini görmekteyiz. Dada bu bakış açısını zamana gereksinim duymadan kazanan duyarlı kişilerin sorunudur. Evet, sorundur Dada ve Dada felsefesi. Dada, savaşa sebep veren insan olması, insanın

güzel sanatlarla yüzünü örtmesi ve vicdan temizliğini sağlaması düşüncesinden yola çıkarak sanatı suçlu bulur. Dadaya göre sanat kirlidir. Var olanı yansıtmak dışında, yapılan sanatla, sanatçı duygu yoğunluğu içinde, eserini diğer insanlara sunar. Bu diğer insanlar için değildir, sanatçı kendi hisleriyle oynamaktan zevk alır. Aynı zevk, diğer insanlara yansıdığı anda, histeri yayılır. Sanatçı, bu insani histeriye ortak olmaktan suçluluk duymaktadır.

Tam da bu noktada Dadayı anti-art hareketi içinde değerlendirmenin yanlış olmayacağı kanısına varılabilir. Bu kocaman ve dünyayı saran savaş ateşinin içinde sanat yapmak, sanatçı olmak; Dadacı felsefeye göre sahtekârlık, ikiyüzlülük olarak değerlendirilmektedir. 1916 yılında sanat aşığı olmak onlara göre gülünçtür. Bu duygularını savaşa katılmayarak ve buldukları ortamlarda dışavurumcu eylemlerde bulunarak, topluma göstermişlerdir. Dada, sanat karşıtı, sanata aykırı olduğu kadar, felsefi yönüyle de bu tutumlarını kanıtlamışlardır. Dada birçok yerde eş zamanlı ancak birbirlerinden bağımsız bir şekilde ortaya çıkmıştır. Bu da yaşanan dönem içerisinde sanat yoluyla ve sanatsızlıkla olaylara katılma, olaylara karşı expresif bir tavır takınma olgusunu bize göstermektedir.

“Sen mutluluğun resmini yapabilir misin?”; Dadacı tavırla soran şair Nazım Hikmet’in Abidin Dino’ya sorusunun cevabının ne olduğunu bilemesek de, çizmeye kalkışıldığında önce mutluluğun anlamı üzerine bir kavram kargaşası yaşanacağı kesindir. Dada’da, sanat kavramı üzerine kavramsal ve postmodernist bir farklılaşma görülür. Avrupa ve Amerika’da eş zamanlı ortaya çıkan, bu felsefi sanat akımının içinde yer alan sanatçıların ortak özelliklerinin, yaşadıkları ortama karşı duyarlı, başkaldıran, belki bu yönüyle bir noktada anarşizme yaklaşan bireyler olduğu da görülmektedir.

“Estetiğe ve güzelliğe dair bir sanat okulu olarak hiçbir zaman tanımlanamayacak olan dada, sanatın ve her şeyin inkârı demektir. Cemiyetin geçirdiği sarsıntı, değerlerin yıkılışı Dadaist isyanı doğurmuş, toplumu bahane eden sanatçının kendi kendisini yıkması olmuştur. Dada belli bir üslup ya da örgüt birliği olmaksızın benimsediği yeni sanat değerleri içinde yeni anlatımlar oluşturmuştur. Aslında Dada, ressam ve film yapımcısı Hans Richter (1888–1976) ’in değerlendirdiği gibi, bir akım değil, savaşın Avrupa’yı sarmasıyla sanat dünyasında patlayan bir fırtına gibidir. Geçtiğinde arkasında yeni anlatım biçimleri, yeni gereçler, yeni biçimler, yeni düşünceler, yeni yönler ve yeni insanlar bırakmıştır. Dada, sosyal ve politik köktencilüğün sanatsal yenilikle sınırlanması gerektiğini söyleyen avangard inancı paylaşıyordu. Sanatçının görevi estetik hazzın

*ötesine geçmekti; insanların yaşamlarını etkilemek ve onların nesnelere farklı şekillerde görmelerini ve deneyimlemelerini sağlamaktır.*⁵⁴

Geleneksel sanat yasalarından ve pozitivist önermelerden bağımsız olarak, mantık dışı ve saçma olanı öne çıkararak, natüralist ve gerçekçi sanat kuramlarının öz, biçim ve dil anlayışlarını hiçe sayan 'Dada' akımı, bu yönleriyle bir yandan Fütürizm akımı ile yakınlık gösterirken, öte yandan Gerçeküstüçülük'e zemin hazırlamaktadır.

Dada, yeniliğe ve başkaldırıya esin kaynağı olan bir özgürleştirme hareketi olarak alışkanlıklara karşı savaşması, uzlaşmaz tutumu ve tutkusu ile bugün bile entelektüel ve sanatsal buluşlara örnek olmaktadır.

2.2.3. Fluxus

Perry Anderson'un belirttiği üzere, her yeni entelektüel alan, üretkenliğini sağlayabilmek için bir karşıt kutba gereksinim duymaktadır.⁵⁵ Bu açıdan, 1950 ve 1960'larda, sanat ve sanatsal anlatım gibi konularda birçok teorik veya pratik, özgün ya da revize görüşlerin ortaya konulması, çağdaş sanatın oluşumunda etkin bir rol üstlenmiştir. Sanat dünyasında New York Ekolü, Paris Ekolü olarak adlandırılan "dominant" sanat formları gibi oluşumlara karşı geliştirilen bir hoşnutsuzluk gözlemlenirken, görsel sanatlarda Soyut Ekspresyonizm ve müzikte dizisizlik (serialist) müzik bu hoşnutsuzluklara hedef olmuştur. "Sanatta bireysellik düşüncesi" ve "tekelleşme kavramı" ortaya yeni sorgulamaların çıkması ile sonuçlanmıştır. Bu noktada bu tarz sorgulamaların ortaya çıkışı, Fluxus oluşumunda etkilidir.⁵⁶

Sanata dair bu sorgulamaların ABD'de ortaya çıkışını hazırlayan bazı olaylar, tarihsel açıdan tepkilerin meydana gelmesinde önemli etkilere sahip olmuştur. Bunlar arasında; Robert Motherwell'in 1951 yılında basılan "Dada Painters and Poets: An Anthology" (Dada Ressamları ve Şairleri: Bir Antoloji) adlı yayını ve John Cage'in (1912–1992) North Carolina'da Black Mountain College'da başlayan ve sonra New York Sosyal Araştırmalar Yeni Okulu'nda devam eden deneysel kompozisyon dersleridir. Özellikle Fluxus oluşumunda etkin olan sanatçıların öğrenci veya katılımcı olarak yer aldıkları, 1957–1959 yılları arasındaki deneysel kompozisyon sınıfı, Fluxus

⁵⁴ Kaplanoğlu, s. 216.

⁵⁵ Perry Anderson, *Postmodernitenin Kökenleri*, İletişim Yayınları, İstanbul 2002.

⁵⁶ Dick Higgins, *Horizons*, Roof Books, Yer Belirtilmemiş 1998.

tarihi açısından önemlidir. Bunlarla beraber ayrıca, kompozitör ve müzisyen La Monte Young (d.1935) aracılığı ile California Minimalizm'i olarak adlandırılan eğilimin New York'ta gelişmesi ve La Monte Young, heykeltıraşlar Walter de Maria (d.1935) ve Robert Morris (d.1931) ile dans sanatçıları Simone Forti (d.1935) ve Yvonne Rainer (d.1934) gibi sanatçıların bu eğilim etrafında yer almaları da ABD'de yeni bir avangard çevrenin oluşması açısından önemli görülmektedir. Diğer bir etken de, Japonya'daki avangard sanat grupları Gutai ve Ongaku'nun deneysel çalışmaları ile ilgili olan ve bu dönemde New York'ta yaşayan Japon sanatçılar Ay-O (d.1931), Yoko Ono (d.1933) ve kompozitör Toshi Ichianagi'nin (d.1933) çalışmalarıdır.

Fluxus 1960'larda Avrupa'da ortaya çıkmış Happening'e benzer bir harekettir. Fluxus felsefesi hareketin çıkışından önce doğmuştur. *"Fluxus'un doğduğu dönem, bilimin disiplinler ötesi karmaşıklığa ulaştığı dönemdir. Şu an açıktır ki; Fluxus ve intermedia, elektronik, müzik ve televizyon ışığında ortaya çıkmıştır. (Fluxus sanatçıları Wolf Vostell ve Nam June Paik, TV, iletişim teorisi ve Zen düşüncesini maddi duruma dönüştürerek Video Sanatı yaratmışlardır.) Daha önemlisi; Fluxus ve intermedia, ilk bilgisayarlar, bilgi işlem bilimi, evrimsel psikoloji, sinir bilimleri ve kaos ışığında oluştu"57*

Fluxus, çok sayıda devrimci sanat akımını doğurmuş olan bir gerilla döneminin, 1960'ların ürünüdür. Bu sözcüğü Amerikalı mimar ve grafik sanatçısı George Maciunas, 1961'de New York'ta A/G Galerideki bir dizi konferans için bastırdığı davetiye aracılığıyla tanıtmıştır. Fluxus sözcüğü, doğadaki ve insan yaşamındaki sürekliliği, değişimi ve yenilenmeyi, durağanlığa karşı koyuşu ifade eder. Buna bağlı olarak, sürekli değişim içinde olan bir evrende sanat eseri de tamamlanmış bir çalışma değil, sürekli değişen ve gelişen bir süreçtir. Fluxus, yaratımı ve yok oluşu, daha genel olarak da geçici olanı ön plana çıkararak yaşamın akışına gönderme yapar.

Video sanatı ve enstalasyon için de benzer bir durum söz konusudur. Anın yüceltildiği, sona ermeyen bir anlam üretiminin zamana ve alımlayıcıya bağlı olarak devam ettiği her iki anlatım dili de bu bakımdan Fluxus ile özdeşlik göstermektedir. Joseph Beuys, George Brecht, Robert Filliou, Ken Friedman, Nam June Paik, Daniel Spoerri, Wolf Vostell, Robert Watts gibi Maciunas'ın çevresinde toplanmış bazı isimler

⁵⁷ Ken Friedman, *Ubi Fluxus İbi Motus 1990-1962*, (Çev.: Yılmaz Aysan), Acura Di Achille Bonito Oliva, İtalya 1990.

belirleyici bir rol oynamış olsalar da Fluxus hiç bir zaman bir grup haline gelememiştir. Fluxus sanatçılarında toplumsal kaygılar, estetik düşüncelerden önce gelir. Burjuva tavır ve tutumunun şemalarını kırmak isterler.

Fluxus'un amacı, popüler kültürü canlandırmak değildir. Fluxus, sanatçılara; müzisyenlere, avangard şairlere, ressamalara, heykeltıraşlara yepyeni kültür yaratma olanakları sağlamak ister.

Onu aynı dönemde ortaya çıkan sanat akımlarından farklı kılan yanı ise bir akımdan ziyade farklı sanat kategorileri arasındaki keskin sınırları kaldırmak ve onları alternatif kültürel formlar altında birleştirmek isteyen radikal yenilikçi sanatçıların oluşturduğu bir koalisyon olmasıdır.

Fluxus sanatçıları sanat yapıtının geçiciliğine, güncelliğine, izleyici yaratıcı ilişkisine, estetik değerlere, burjuva tavır ve tutumuna karşı çıkmışlardır. Fluxus diyaloga ve dönüşüme açıktır. Onun için sosyal yaratıcılık, deneysellik ve araştırmacılık nesne ya da yapıt üretmekten daha önemlidir. Bu nedenle Fluxus hareketi genel olarak geçici olanı ön planda tutarak yaşamın akısına göndermeler yapar. Toplumsal kaygılar ve insanın durumu, estetik düşüncelerden önde gelir. Ken Friedman'a göre; *“toplum içindeki rolümüze ve yaptığımız işe olan akışımızın anahtar fikri, ‘sanatçı olabilirsin ve aynı zamanda bir sanayici, bir mimar veya tasarımcı da olabilirsin’ den geçmektedir. Bir müzede şehir dokusunda çalışmak önemli olduğu kadar, bir fabrikada çalışmakta o derece önemlidir”*.⁵⁸

*“Fluxus araştırmaya değer gösterdiği bakış açısında ‘insan’ı çevresinden sosyal plastiğinden, mekânından, dünyadan, diyalogundan, yazıdan, sözden, söylemden, doğasından ayırmaksızın, onu, sahip olduğu özellikleri ile anlatıyor. Ortaya çıktığı zamanlarda sanatçıların yapıtları ve anlayışları sanat piyasasının dışında kalsa da farklı yaklaşımı ‘konvansiyonel’ ya da ‘geleneksel’ resim olarak adlandırılabilen biçimler dışıdır.”*⁵⁹

“Ana yapısı sanatçı tarafından kurgulanan anvironmanın (ing. Environment.çevre) içine giren izleyici de onun bir parçasına dönüşür ve çeşitli eylemlerde bulunur. Gösterinin yapılacağı sırada hazır bulunan kişileri harekete geçirmek için yeni teknikler, yeni biçimler geliştirilir; en yakın durumlar, imajlar ve karışık olmayan olaylar düşünülür. Haberdar

⁵⁸ Friedman, s. 123.

⁵⁹ Zeynep Ergin, *Fluxus 'u Bilmek Gerekir mi?*, Sanat Çevresi, İstanbul 1996, s. 210.

izleyiciyle, anlamı inceltmek için, gösterinin ayrıntıları tartışılır, eklemeler yapılır. Sonradan katılanlar kendilerini bir olaylar zinciri içinde bulurlar.”⁶⁰

Dick Higgins’in 1981’de Fluxus’un temel düşüncelerini oluşturan 9 kriterini Ken Friedman aşağıdaki gibi 12’ye çıkarmıştır.

- 1- *Küresellik,*
- 2- *Sanatın ve yaşamın birliği,*
- 3- *İntermedia,*
- 4- *Deneysellik-araştırmacılık,*
- 5- *Şans,*
- 6- *Oyunsallık,*
- 7- *Sadelik-Tutumluluk,*
- 8- *Kapsayıcılık,*
- 9- *Temsiliyet,*
- 10- *Özgürlük,*
- 11- *Zamanda var olmak,*
- 12- *Müzikalite.⁶¹*

Fluxus’un merkezinde yer alan küresellik, içinde yaşadığımız dünyada siyasi sınırların kültürel ve doğal olmadığını belirtmektedir. Fluxus için sınırlar önemsizdir hatta benzer zihinler arası diyalog önemlidir ve ulusal kökenler dikkate alınmamalıdır. Sanki artık sınırlar kalkmıştır. Sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok etmek amacıyla yola çıkan Fluxus çevreleri sanatta bu sınırın olmadığını önermiştir. Beuys’un herkesin sanatçı olduğu görüşünü ileri sürmesi buna örnek olarak verilebilir. Burada amaç yalnızca sanat ve yaşam arasındaki bütünlüğü ve her ikisinin aynı bağlamın parçaları olduğunu söylemek değil aynı zamanda bu fikrin oluşturduğu problematikle ilgili sorunların üzerine gitmektir. İntermedia terimini 1966’daki ünlü yazısıyla sunan Dick burada; yaşamla sanat arasında bir sınır olmadığı gibi sanat formları arasında da ayırım olmadığını belirtir. Ona göre intermedia değişik ortamları bir araya getirir. Fluxus

⁶⁰ Şükrü Aysan, “Kavramsal Sanat” *Sanat Olarak Betik*, Sanat Tanımı Topluluğu Yayını, İstanbul 1980, s. 39.

⁶¹ Friedman, ss. 328-332.

sanatçıları bilimsel metotları sanatta uygulama yoluna gitmiş ve birlikte çalışma fikri onları deneysellik ve araştırmacılıkla bütünleşen bir diyaloga sokmuştur. Birçok Fluxus işi bu diyalogun ürünüdür. Tekil çalışmaların yanı sıra birçok sanatçının ortak projelerde yer aldığı görülür.

George Maciunas, 1960-61'de Avangard besteci La Monte Young ile birlikte A/G Galeri'de konserler düzenlemiştir. 1963'te Fluxus başlığı altında antolojiler yayınlamaya başlamıştır. 1966'da kooperatifçiliğe girerek Manhattan çevresinde büyük bir sanatçılar komünü kurulmasını sağlamıştır.⁶²

1960 yılından 1978'e kadar çeşitli Fluxus etkinlikleri düzenleyen George Maciunas, ardında şu sözleri vasiyet bırakarak öldü;

*"Sanatta devrimci bir tufanı ve akıntıyı yükseltin. Yaşayan sanatın ve karşı sanatın ilerlemesini sağlayın ki, sanatsal olmayan gerçeklik sadece eleştirmenler, sanat meraklıları ve profesyonellerce değil, herkes tarafından kavranabilsin. Kültürel, toplumsal ve politik devrimci kadroları birleşik cephe ve eylemde kaynaştırın."*⁶³

2.2.4. Kavramsal Sanat

Sanatsal eğilimler kendilerinden önceki akımlara koşut olarak gelişmiş, kendi anlayış ve eğilimleri doğrultusunda yenilikler oluşturmuşlardır. Yirminci yüzyılda görülen bu akımlar toplumsal ve sosyal değerleri sorunsal hale getirmiş, sorgulama ve hesaplaşma yoluna gitmişlerdir. Kavramsal sanat bu süreçten kendini ayırmaktadır. Çünkü kavramsal sanat sanatın kendini çözümlemesi, yeni bir sanat anlamlandırmasıdır. *"Bu görüş ve anlamlandırma kendine yeten bir sanat eseri gibi, çeşitli şekillerde açığa vurulmakta, yansıyor, biçim ve türlerine göre sanat olayı sayılabilmektedir"*⁶⁴

1960'lı yıllarda sanatı asan, sorgulayan ve yeniden düşünmeyi ortaya koyan bir görüşün ortaya çıkması birçok yeni sanat hareket ve eğilimlerini bir araya getirmiştir. Bu da sanatın kapsamının genişlemesini sağlamış fakat anlaşılmasını güçleştirmiştir. Kavramsal sanat Joseph Kosuth'un da ifade ettiği gibi; *"20. yüzyıl sanatı üzerine*

⁶²Serdar Yılmaz, *Kavramsal Sanatta İroni Ve Olumsuzluk*, (Yayımlanmış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı, İstanbul 2008.

⁶³Halil Turhanlı, "Sanatta Devrimci Tufan", *Cumhuriyet Dergi*, Sayı: 465, 1995, s. 37.

⁶⁴Cahit Kınay, *Sanat Tarihi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Sayı: 1443, Ankara 1993, s. 335.

düşüncelerin tuhaf bir karışımıdır: gelişimin bir evresi, kişiliğe saygı ve benzerleri gibi. Tepkici sanatın büyük bir kısmı için, kolayca, korkunun egemenliğinde bir dizi kör davranış olarak söz edilebilir”⁶⁵

Kavramsal sanatla birlikte, sanat kavramı irdelenmiş, sanatın tanımı yeniden yapılmış ve sanatın diğer düşünce alanları ile bağlantıları belirlenmeye çalışılmıştır. Sanat kendi işlevini sorgularken felsefe, matematik ve dilbilim gibi alanlardan yola çıkma girişiminde bulunmuştur. J. Kosuth dil bilimden hareketle sanatın yeniden tanımlanmasına olanak sağlamıştır. Kosuth’un sanatı ve sanat yapıtını felsefi açıdan ortak bir paydada bir araya getirdiği düşünülebilir. Kosuth sanatta nesne kullanımını ortadan kaldırarak ‘dil’in kendisini önermiştir. Nesnenin ortadan kalkması sanatı biçim ve estetikten arındıracaktı.

Kosuth’a göre;

“Estetik’i sanattan ayırmak gereklidir. Çünkü estetik, dünyanın genel algısı üzerine yargıları kapsar. Geçmişte, sanatsal işlevin bir kutbu, söyleyicisi, değeri idi. Güzeli, dolayısıyla beğeniye konu edinen felsefenin bir kesimi kaçınılmaz olarak sanatı da tartışmak durumundaydı. Bu alışanlıktan, estetikle sanat arasında kavramsal bir ilişki vardır; düşünüsü doğdu. Bu doğru değildir. Bu düşünüsü, günümüze dek, sanatsal düşüncelerle dolaysız çatışmaya girmemiştir. Bu yanlışlı sürdürülen biçimsel niteliklerinden başka, görünümündeki öbür işlevleri de (dinsel konuda resim, soylu portreleri, mimarlık öğeleri v.b.) sanatı, sanatı gizlemek için kullanıyordu.”⁶⁶

Joseph Kosuth, izleyenin dikkatini “düşünce” üzerinde yoğunlaştırmak için yanıtı sıradan ve önemsiz kılmaya hatta estetik değerleri “düşünce” üzerinde odaklaştırmaya çalışmıştır.

Kavramsal Sanat’ta düşünüyü yani kavram olgusu yapıtın temelini oluşturur. Bu ise biçimsel bir görünüm ile değil metinsel bir içerikle oluşur. Yapıtı görünür kılma temel bir öge olmaktan çıkıp çalışmayı bütünleyen bir öge durumuna dönüşmüştür. Düşünsel ifade de yoğunlaşma ise görselleştirme bazında birtakım sorunları beraberinde getirmiştir. Bunlara çeşitli çözümler arandı. *“Çözümler soğuk ve arı olduğu gibi özellikle gereçlerin seçimi bakımından belli bir lirizmi de koruyabiliyordu”⁶⁷*

⁶⁵ Joseph Kosuth, *Felsefenin Sonu Sanatın Başlangıcı*, (Çev.: Şükrü AYSAN), STT Yayınları, İstanbul 1980, s. 24.

⁶⁶ Kosuth, s. 11.

⁶⁷ *Büyük Larousse Sözlük Ve Ansiklopedi*, “Kavramsal Sanat”, Gelişim Yayınları, İstanbul 1992, s. 6539.

“Kavramsal yapıt da sonuçta bir nesne olarak görünür kılınır, onda da bir takım biçimler, göstergeler vardır. Ama bu biçimler, göstergeler geleneksel veya her çeşit biçimci çözümlenmeye ve eleştiriye kapalıdır. Çalışmayı oluşturan metinler, fablar ya da başka nesnelere, plastik kaygılarla üretilmediği ya da seçilmediği gibi, yapıtın anlaşılabilirliği biçimsel bir anlama kuralının da sonucu değildir”. Don Judd’a göre; *“Sanatsal durumda temel koşullar, sanatta ilerlemenin türünün biçimsel türden olmadığını ortaya koyarlar.”*⁶⁸

Kavramsal Sanatın ilk ele aldığı alanlardan biri olan dil yeni bir dönüşüm başlangıcı olmuştur. Bu da var olan düzenin sorgulanmasını, yürürlükte olan toplumsal formasyonun eleştirilmesini sağlamıştır. Yaşamın tüm sorunlarını açıklamak ve anlamlandırmak üzerine doğan dil, kavramsal sanattaki kullanımı ile yeni bir iletişim unsurunun ortaya atılmasına neden olmuştur.

Sanat yapıtının somut bir ürün değil bir bilgilenime dönüşmesi ve iletişim süreci içerisinde tanımlanması iletişimin ne olduğu sorusunu akla getirir. *“İletişim, verici dediğimiz kişi ile alıcı dediğimiz kişi arasında bir ileti alışverişidir. Verici iletiyi kodlar, alıcı kod çözer. İletişim kuramı sonuçta verici ile alıcı arasında son derece dinamik ilişkileri getirmektedir.”*⁶⁹ Düşünsel alanda yapılan çalışmalar, dille dilin kullanılış biçimiyle toplumsallık arasında yoğun bir bağlantı olduğunu saptamaktadır. Dilden yola çıkılarak nesnenin politik, ideolojik ve toplumsal olarak nasıl alımlandığı üzerinde durulmaktadır. Hans Haacke ve Huebler dili toplumsal, doğal, iktisadi ve siyasal boyutlarda ele almışlardır.

Buradan yola çıkarak insanın ve toplumun var oluş nedenlerini sorgulayan yanıtlara yönelmişlerdir.

“ABD’li Douglas Huebler hayali Arthur R. Rose ile 1969’da yaptığı kurgusal söyleşide, Barry, Weiner ve kendisinin çalışmalarına ilişkin konuları netleştiren yazılarını kullanmış, harita, çizim, fotoğraf ve tanımlayıcı dil gibi belgelerle, dil ve imgelerin birlikte var olmasını sağlamıştır. Sanatçı bütün olarak algılanabilmesi için belgelere gereksinimi olan “Değişken İş # 1” adlı çalışmasında mekânı, durağan ya da düşey ve yatay hareket eden rastlantısal noktalarla tanımlamaktadır. Bu çalışmaların elle tutulabilir somut maddeler içermekle birlikte hiçbiri fiziksel olarak algılanmaz. “yere özel heykel”i için işaretlenen geniş alanlar zaman içinde kaybolmuştur. Belgelemeye şimdiki zamanı katmak olanaksızdır. Gelişigüzel seçilen herhangi bir yerde belli bir zaman dilimi içerisinde meydana gelen

⁶⁸ Kosuth, ss. 5-7.

⁶⁹ Önad Sözer, “Sanat Yapma Hakkına Doğru”, *Bilgi Olarak Sanat, Olgu Olarak Sanatçı*, Yeni Ontoloji, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, Sayı: 4, İstanbul 1992, s. 13.

şeyler belgelendiği için, yerin durumu önemsiz ve tarafsız kalır. Sanatçı belli bir görüntü ile, kesin ya da kapsamlı belgeleme ile ilgilenmediğinden iş çok basit bir biçimde sunulabilir."⁷⁰

Hueblere göre bütün çalışmalarında aynı yapı izlenir, "yer", dildeki değişimin herhangi bir şeyi değiştirmesi gibi okuyucunun bir konuda algılamasını değiştirmeye çalıştığı doğal olan herhangi bir şeyi simgeler. Yerler durağandan, kültürel olan metin üretilmiş olduğundan değişkendir. Dolayısıyla Huebler için doğal/kültürel olan aynı zamanda durağan/değişkendir. Sanatçı çalışmaları aracılığı ile anlamın nasıl biçimlendiğini irdelemekten hoşlanır. Çalışmaları hem gerçek ve göndermeli hem de gerçek ve kurgusaldır.

Joseph Kosuth; 1969 yılında yazdığı "Art After Philosophy" (Felsefeden Sonra Sanat) adlı makalesinde kavramsal sanatın ilkelerini ortaya koymaya çalışmıştır. Kavramsal sanatın manifestosu niteliğindeki bu makalede Kosuth'a göre: "20. yüzyıl; felsefenin sonu, sanatın başlangıcı olarak tanımlanabilecek bir dönemi yaşamaya başlamıştır."⁷¹

J. Kosuth, Weiner ve Barry birlikte "Art-Language" grubunu (Sanat ve Dil) ve yayınlarında sanat, dil ve kavram ilişkisini tartışmışlardır. "Art-Language'de yazılı sözcükleri yalnızca yeni bir sanat malzemesi olarak kullanmışlardır, gelecekteki projelerini belirlemek ve sanata ilişkin önermeler yapmak içinse dilden yararlanmışlardır. Yapıt artık bir metne dönüşmüştür."⁷²

*"Amaç gösterme biçiminin her tür imge ya da nesneden kurtarılması, bir kabuk bir kılıf gibi düşünceyi saran ve onu görünür kılan gösterenin ortadan kaldırılmasıyla asıl gösterilmek istenenin, içeriğin, düşüncenin, özün, kavramının ortaya çıkarılmasıydı"*⁷³

Bu da sanatın işlevinin yeniden araştırılması ve tanınmanın tekrar yapılması anlamına geliyordu. Sanatı bağıntı ve göndermeler sisteminden oluşan bir bilgi nesnesi olarak kabul etmiştir.

Joseph Kosuth, "İngiliz Cam Harfler, Neon Elektrik Işıklar" adlı yazısını neon tüpleriyle üç farklı renkte yazar. Neon tüpleriyle tuval üzerinde büyütülmüş sözcüklere

⁷⁰ Nancy Atakan, *Arayışlar*, (Çev.: Zeynep Rona), YKY, İstanbul, 1997, s. 51.

⁷¹ Kosuth, s. 10.

⁷² H. Engin Giderer, *Resmin Sonu, Kavramsal Sanat Ve Resmin Sonu*, Ütopya Yayınları, Ankara 2003, s. 151.

⁷³ Nilgün Özayten, "Canan Baykal ve 'Odalar'ı", *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 163, (Haziran 1994), s. 37.

“blow up” tanımı verilir. 1965’te “Bir ve Üç Sandalye” (One and Three Chairs, Modern Sanat Müzesi, New York) adlı yapıtında gündelik bir desen olan sandalyeyi, sandalyenin fotoğrafını ve yazılı bir metin büyütülmüş sözlük tanımını yan yana koyarak önermeler oluşturur. Burada dili ve iletişimi birleştirerek düşünsel bir boyutta izleyiciye sunmuştur. Kosuth izleyicinin dikkatini “düşünce” olgusu üzerinde yoğunlaştırmak amacı ile sanat yapıtını sıradan ve önemsiz kılmaya çalışmaktadır.⁷⁴

Kavramsal sanatın temelinde iki eğilim bulunur. Bunlar; izleyene bitmiş ürün sunmak yerine sanat eserinin oluşum sürecini izleme olanağı vermek ve izleyenin bu sürece katılımını sağlamak. ‘Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar’ adlı makalesinde de belirttiği gibi Sol Lewitt’e göre;

“Yapıt’ın nasıl görüldüğü pek önemli değildir. Fiziksel bir biçimi varsa bir şey gibi görünecektir.

Ancak, sonuçta hangi biçimi alırsa alsın bir düşünüyüyle başlamalıdır. Yapıt kavramsal bir süreçtir. Fiziksel gerçekliğini kazandığında, sanatçısı da içinde olmak üzere herkesin algısına açıktır.”⁷⁵

“Kavramsal Sanatta, düşünce ya da kavram işin en önemli kısmıdır. Bir sanatçının, sanatın kavramsal bir biçimini kullanması demek, bütün plan ve kararların daha ilk baştan yapılması ve uygulamanın ise sadece bir ayrıntı olması demektir”⁷⁶

“İzleyicinin, sanatı görmekle sanatçının kavramlarını anlaması o kadar önemli değildir. Elinden çıktığı andan başlayarak sanatçı, izleyicinin yapıtı algılama biçimini kontrol edemez. Aynı şeyi değişik kişiler, değişik biçimlerde kavrarlar.”⁷⁷

Kosuth için sanat yapıtı bir düşünceyi oluşturmak ve göndermek için kullanılmış bir araçtır. İzleyicinin sanata olan yaklaşımında sanat ve sanatı aşan konular üzerinde düşünme alışkanlıklarını ve değer yargılarını değiştirerek yeniden düşünmesini ve kalıpları yıkmasını ister. Kosuth’un amacı bu noktada insanları eğitmek ve zihinleri karıştırmaktı.

⁷⁴ Ebru Süsoy Şimşek, *Kavramsal Sanatın Resim Sanatı Tanımını Etkileyişi Ve Resim-iş Eğitime Getireceği Katkıları*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), On Dokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Samsun 2006.

⁷⁵ Sol Lewitt, “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar”, *Sanat Olarak Betik*, (Çev.: Şükrü Aysan), Sanat Tanımı Topluluğu Yayını, İstanbul, 1980, s. 19.

⁷⁶ Mehmet Yılmaz, “Kavramsal Sanat: Düşünce Sanat Yapan Bir Aygıttır”, *Sanatçıları Okumak ya da Hayali Söyleşiler*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2001, s. 173.

⁷⁷ Lewitt, s. 20.

Kosuth için; “Sanatı kültürel ve toplumsal bir etkinlik olarak görmek düşüncesi sorunsal olmuştur.”⁷⁸

“Sanatın gerçek işlevi, toplumdaki politik yaşamın anlaşılması için bir anahtar olmasıdır. Bu da bürokratik ya da kurumlarca konulanın dışında bağımsız bir anlamı gerektirir. Sanatçılar her şeyi kullanabilir, bu sanatın inanılmaz politik gücü ve rahatsızlığıdır. Sanat gerçekte anlam yaratma sürecinin yeni alana oturtulmasıdır. Böylece sanatın oluşturulmasında her şeyi kullanabilirsiniz. Eğer altmışların sonlarında bir şeyler yaptıysak, bu bir politik noktadır ve o zamandan bu yana bir ressam olsan, yapıtın bir sanat olsa da, sanat olarak değeri onun bir yapıt olarak değerinden daha büyük olsa bile, resim yapmak, bir tepkisel eylem yapmak anlamına da gelecektir.”⁷⁹

Dolayısıyla kavramsal sanatçı, sanatçının toplumsal bir güce sahip olduğunu anımsatır. Kavramsal Sanat’a göre; “Sanatçı artık toplumun politik bir gücüdür. Toplumun çok özel bir katmanını oluşturur. Buradan da toplumsal devinimi yönlendirme işlevine sızır.”⁸⁰

Toplumsal devinimi yönlendirme gücüne sahip olan sanatçı, bu değişim sürecinde yeni alanların araştırılması ve yeni arayışlara yönelinmesini savunur. “Resim, Heykel gibi sözcükler tüm bir geleneği anımsatır ve kullanımları geleneğin onaylanmasıdır. Böylece; sanatçı sınırlanır, sanat yaparken sınırlarını aşmakta isteksizleşir.”⁸¹ Bu da sanatın sadece resim ve heykelle belirlenmesinin yanlışlığını ortaya koyar. Sanat yapıtı artık sınırlı ve kapalı bir düzen içinde var olmak yerine, dışarıdan enerji alan, değişim süreci içeren, izleyicinin katılımı ile gerçekleşen dizinsel etkinliklerden meydana gelir.

Kavramsal Sanat oluşumunda, malzemenin olanaklarına bağlı kalmaz. Sanatın nesne (resim, heykel) ya da özel bir mekân ile (galeri, müze) sınırlanamayacağı düşüncesini getirir. Yapıtın kendini oluşturabilmesi için, kullandığı her şey bir araçtır.

Kavramsal Sanat, sahip olunabilir, sergilenebilir, alınıp satılabilir ve yeniden üretilebilir sanat nesnesini devreden çıkarma fikrini ortaya koymuştur. Kosuth, klasik anlamdaki sergileme anlayışının ortadan kaldırılmasını ister. Günümüz müzelerinin sergileme biçimi ve eserlerinin izleyiciye sunulmuş biçimi ve geleneksel sanat yapma

⁷⁸ M. Ramsden, “Protoinvestigations & Premiere Investigation (1965-1966-1968)”, *Joseph Kosuth; Investigations sur l’art & Problematique Deguis 1965*, Musée D’art Moderne Dela Ville de Paris. Paris 1965, s. 39.

⁷⁹ Kosuth, s. 157.

⁸⁰ Hasan Bülent Kahraman, “Sanatta Konvansiyonel-Tradisyonel İlişisine Bakışlar: Resim-Kavramsal Sanat Açısından”, *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 125, (Nisan 1991), s. 67.

⁸¹ Lewitt, s. 23.

biçimleri onun için bir sorunsaldır. Kosuth için sergiler bayağıdır, değersizdir ve yetersizdir.

“Kosuth sanatı bir eğilim ya da bir üslup olarak görmenin, sanat yapıtının yalnızca biçimbilimsel niteliklerini görme anlamına geldiğini ve sonuç bir nesne olsa bile sanatçının niyetinin göz ardı edilmiş olacağını belirtmiştir. Sanatla ilgili irdellemeler için nesne kullanılsa bile, durumu saptamak için nesne gerekli değildir. Mantıklı bir yaklaşımla biçimbilime önem vermeyen Kosuth, insanın estetiği sanattan ayırması gerektiğini görmüştür. Kosuth’a göre estetik düşünceler her zaman bir nesnenin işlevine ya da “var olma nedeni”ne yabancıdır.

Eğer var olma nedeni Biçimci Sanat ve eleştiride olduğu gibi estetik ya da dekoratifse, sanat durumu yok denecek kadar azdır ve yalnızca bir estetik alıştırmadır”⁸²

Düşünü görselleştirilmemiş olsa bile, gerçekleştirilmiş sanat yapıtı kadar sanat ürünüdür. Estetik ve sanatı birbirinde ayırmak gerekir. Estetik ve sanat arasında kavramsal bir ilişki bulunmamaktadır. Yapıtın işlevi estetik yargılardan bağımsızdır Kosuth’a göre. O biçimciliğin estetik anlayışına karşı durmuştur.

Kosuth, geleneksel sanat yapma biçimlerinin dışında eleştiri ve yapıt üretmek için bilinçli bir çaba gösterir. Bu ve benzer çalışmalarıyla metnin önemini vurgulayarak metin ile sanat arasındaki ilişkiyi ortaya koyar.

Kosuth için sanat ve sanatın işlevini en iyi sorgulayan sanatçı Marcel Duchamp’tır. Duchamp resim ve heykele bir alternatif sunmakla kalmamış, nesneye bilinen anlamı dışında herhangi bir anlam yüklemekten olduğu gibi sanat ortamına bırakmıştır.⁸³

Önce izlenimci tarzda portreler yapan Duchamp daha sonra satranç konusunda desenler ve boya resimleri yapar. 1912’de Bakhe (La Vierge), Gelin (La Marice), Bakhe’nin Evliliğe Geçişi (La Passage de la Vierge ala Marice) adlı yapıtları sergiler. 1913’ten sonra alışılmış çalışmalarını geride bırakan sanatçı tuval ve desen çalışmalarının yerine fizik, zaman, dördüncü boyut ile ilgili uzamsal araştırmalara girer. Aynı yıl M. Duchamp Bisiklet Tekerleği adlı hazır yapımını meydana getirir. Giderek yapıtlarında ready-made elemanları kullanmaya başlamıştır. Duchamp ready-made

⁸² Atakan, s. 53.

⁸³ Şimşek, s. 46.

sözcüğü için; “söz konusu tümce, tıpkı bir başlık gibi, nesneyi betimleyecek yerde izleyicinin düşüncesini daha dilsel olan başka bölgelere sürüklemeye yöneliktir”⁸⁴ der.

Duchamp “Bisiklet Tekerleği”nde sanatsal dilin amaç ve araçların sorgulamakla kalmayıp, sanatçının toplumsal işlevini de araştırmış ve sanata felsefeyi katmıştır. Duchamp, hazır-yapımlara sanat adını verdiği anda, onların artık sanata dönüştüğünü söylüyordu. Fakat hazır yapımlarını hiçbir zaman estetik nitelikli bir etki ya da estetik nedenlerle oluşturmadığını vurgular.

İzleyicinin sanat eserini algılama alışkanlığını değiştiren bu eğilimler yapıtın üzerinde farklı düşünme ve görünenin ötesindeki anlamı araştırma, sorgulama, reddetme ve kabul etme gibi kavramları sanat yapıtını algılamadaki sorunları olmuştur. Duchamp için, “artık değerli olan bir şeyi yapmak değil, bir şeyi düşünebilmektir. Böylece Duchamp, sanatı tamamen kavramsal bir yere çekmeye çalışmıştır.”⁸⁵ Sanatçı, resim ve heykelin bütün geleneksel anlayışlarını reddederek tepkisel bir mantık geliştirdi ve gerçek nesnelere kullanarak sanatın ve karşı çıkışın en üst seviyelerine ulaştı. O önemsiz estetik ilkelerinin anlamsızlığını ve gereksizliğini göstermeye çalıştı. Marcel Duchamp sanatın tutucu tabularına karşı yaşamı ve bilgiyi etkin kılmak istedi.

Duchamp ve Kosuth gibi kavramsal sanatın belirleyicilerinden olan J.Beuy's için sanatın temel kavramlarından birisi birey, toplum ve sanatın birlikteliği düşüncesiydi. Ona göre insan bir sanat malzemesi olarak sanat eserinin içine katılmalı, bilgi malzemeye, malzeme hayat, hayat bilgiye dönüşmeliydi.

Bununla birlikte Beuy's ilk kez konu olarak, yapıt olarak, hatta sanat olarak kendisini alıyor. “Her insan bir sanatçıdır.” diyerek insanı sanat eseri olarak sanatın içine yerleştiriyor.

Beuy's'un yapıtlarının tümü yaşamsaldır. Kullandığı malzemelerde de insanın kendisi ve özü vardır. Sanatında kendi bedeni, düşünceleri ve varlığı ile birlikte teknik, kimyasal, organik alanlarda kullandığı malzemelerle yapıtlarında bütün yaşamı kapsayan bir görünüm sergilemektedir.⁸⁶

⁸⁴ Marcel Duchamp, “Marcel Duchamp ve Ready-Made”, *Modernizmin Serüveni*, (Çev.: Sema Rıfat), Enis Batur, YKY, İstanbul 2000, s. 322.

⁸⁵ Jale Necdet Erzen, “Modernizm Sonrası Sanat”, *Çağdaş Düşünce ve Sanat*, Plastik Sanatlar Derneği Yayınları, İstanbul 1991, s. 20.

⁸⁶ Şimşek, s. 48.

Kablo, cep saati, akü, mıknatıs, piyano, sise, borular, kimyasal yanma olayları, çürümeye terk edilmiş çeşitli maddeler, sıvılar, bitki artıkları, ölü tavşan, metal kutu, gözlük, yemek, ocak, tabak, fırça, sandalye, çeşitli oyuncak artıkları gibi malzemeler kullanmıştır.

“Beuys’un yapıtlarının toplumsal boyutu sanatının ayrılmaz unsurları olarak gördüğü politik ve eğitimsel etkinlikleri de dahil olmak üzere tüm acı çekenlere, kendi yarasının ve bu yaranın sıcaklıkla sağaltılmasının verdiği dersleri öğretmeye yönelik girişimini yansıtmaktadır.”⁸⁷

Beuys’un sanatını onun gövdesinden ayırmak mümkün değildir. Çünkü o sanat yapıtında kendini çeşitli bedenlerle özdeş kılmaya çalıştı. Buna örnek olarak; “Çakal: Ben Amerika’yı Seviyorum, Amerika’da Beni” (Coyote: I Like America and America Likes Me, 1974) çalışması verilebilir. Burada bir süre çakal ile birlikte yaşayan sanatçı kendini onunla özdeşleştirmiş ve boş olarak gördüğü beden ve ruhu yeniden anlamlandırmaya çalışmıştır.

Joseph Beuys sanatı geniş bir alanda yararlanılabilecek yeteneklere sahip bir disiplin olarak görmüş, herkesi, bir araya gelerek yeni bir toplumsal disiplin kurmaya çağırmıştır. Beuys’a göre herkes yaratıcı güce sahiptir ve var olan kültürün koşullarını incelemelidir.

Kavramsal Sanat’la sanat maddesizleşmiş, sanat ortamlarının, galeri, müze gibi mekânların sanat nesnesinin anlamını değiştirmesi sorununa karşılık özgürleşme yolunda açıklar meydana getirilmiştir. Bu hareketle birlikte *“insanların görüntü ve düşünce yaratmaya giriştikleri görülür. Artık sanatçı, Moles’inde değinmiş olduğu gibi, yapıtlar üretmiyor, yapıtlar yaratmak için düşünceler üretiyor. Maddeyle değil, düşünceyle çarpışıyor.”⁸⁸* Bu dönemde sanatın, sanatçının sınırları olabildiğince genişlemiş, sanat kavramının bütün çelişkileri analiz edilmiş, düşünce ve olguların özünü sergileyen çalışmalarla sıradan objelere ironik anlamlar yükleyen sanat hareketi sonunda nesne veya doğanın kendisi olmuştur.

Kavramsal Sanat için izleyiciyi düşündürmek ve onu yeni bir bilinç alanına taşımak önemli görülmektedir. *“Bu nedenle kavramsal sanat, 20. yüzyıl sanat düşüncesinin en bilinçli dönemi olarak değerlendirilmektedir. Eylem, Land-Art,*

⁸⁷ Donald Kuspit, “Joseph Beuys, Sanatçının Gödesi”, *Sanat Dünyası*, Sayı: 52, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993, s. 63.

⁸⁸ Kaya Özsezgin, “Yeni Seçmecî Bir Akım”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 227/1, (Kasım 1989), s. 11.

*çevresel düzenleme ve çevre değişimleri (Installation), Sözcük Sanatı, süreç (Progress-Art), Vücut Sanatı (Body Art), Video Sanatı gibi genel başlıklar altında gruplandırılan Kavramsal Sanat uygulamaları, günümüzde de çeşitli çevresel ortam yaklaşımları olarak çevresel araştırma, çevreyi kavrama, çevre değişimlerini algılama ve özel çevre yaratma yönündeki düşüncelere önem verilerek ortaya konmaktadır.*⁸⁹

Kavramsal sanat, sanat ve sanatçı kavramlarını yeniden belirlemiştir. Kavramsal Sanat Eğitimi de yeni bir oluşum olması bakımından kendi dilini kurup geliştirir, dolayısıyla kendi özgün kuramını da ortaya atar. Bu kuram plastik dilde görülen ikilemi ve ona bağlı durumda olan Sanat Eğitimi dizgesini de sorgulamıştır.

Kavramsal Sanat aynı zamanda, bilgilenme, uyarıları çözümlenme, yorumlama, sorgulama gibi günlük yaşantı içinde doğan bireysel olguları Kavramsal bilgi aşamasına ulaştırmada olanaklar sağlar, dilinde ötesinde bulunan şeyleri söylem alanı içine alır.

2.3. VIDEO SANATI'NIN VAROLUŞ SÜRECİNDEKİ TOPLUMSAL BOYUT

Sanat toplumsal yapının bir ürünüdür; toplumsal yapıya bağlı olarak ortaya çıkar, gelişir ve değişir. Bir üst yapı ürünü olarak sanatsal yaratılar, hem toplumun ekonomik alt yapısından, hem de toplumun üst yapısını oluşturan bilişsel dizgenin farklı öğelerinden etkilenir. Ancak sanat yaratıları da toplumsal işlevleri nedeniyle hem üst yapıyı hem de bir oranda alt yapıyı etkiler. Başka bir deyişle, toplumsal yapı ile sanat yaratıları arasında işlevsel ilişkiler vardır. Toplumsal yapıyı bilmeden bir toplumun sanatını anlamak ve açıklamak ne denli olanaksızsa, sanatsal yaratıların toplumsal işlevini çözümlenmeden sanatın toplumsal yapı ve toplumsal değişme üzerindeki etkilerini saptamak ve değerlendirme de olanaksızdır. Çünkü her sanatsal yaratı belli bir toplumsal- tarihsel ortamda ortaya çıkar. Sanatsal yaratılar aynı zamanda kimi toplumsal gerçekleri daha iyi anlamamızda ve açıklamamızda bize yardımcı olur. Toplumsal ilişkiler dizgesinden bağımsız, toplumun dışında bir sanat söz konusu değildir.

⁸⁹ Semra Ögel, *Çevresel Sanat*, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını, Sayı: 121, İstanbul 1977, s. 2.

Teknolojinin ilerlemesinin bir sonucu olan televizyon, çok hızlı bir biçimde yaygınlaşmış ve günlük kullanım alanında yer almaya başlamıştır. Bu hızlı yayılım kendiliğinden gerçekleşen bir durumdur. Çünkü televizyon, izleyicisinden, fazladan bir çaba sarf etmesini beklememektedir. Fazla dikkat yoğunluğu gerektirmemekte ve bu nedenle günlük yaşamın her alanında bir ayrıntı olarak yer alabilmektedir. Bunun yanı sıra televizyon, izleyicisine birçok kanal içerisinden seçim yapma olanağı da sağlamaktadır.

Bir kitle iletişim aracı olarak televizyon tartışılan bir nokta haline gelmiştir. Televizyonun toplumsal sistem üzerindeki yansımaları ve kültürel egemenliği ile ilgili en çarpıcı, duyarlı ve kökten tepkiyi, diğer toplumsal değişimlerde olduğu gibi, yine sanatçılar göstermiştir. Televizyonun etkileri, sanatçılar tarafından reddedilmeye başlanmıştır. Televizyonun kentsoylular için kültür taşıyıcısı olmasından çok, hükmedici bir araç haline gelmesi, sanatçılar için rahatsız edici olmuştur.

Eric Salzman ve grubu, her gece televizyona bağlanarak elektronik görüntüyü yaşamına sokan, onunla ilişki kuran insanın komşularının, akrabalarının diğerlerine etkisi nedir ve ne kadar olabilir soruları üzerine durmuşlardır. Televizyonun Amerikan toplumu ve kültürü üzerindeki etkisi belirtilmiş ve açıklanmıştır. Telethon (video tesisatlarından biridir) aşağıdaki istatistiği saptamıştır:

“1930’ların başlarında TV, kültürümüzü, değerlerimizi ve fantezilerimizi belirlemede hayati güç olmuştur. İnsanlar ticari TV hakkında ne düşünürlerse düşünsünler, şu gerçekleri dikkate alırlar: Televizyon alıcısı günde ortalama 5 saat 45 dakika kadar çalışır. Birleşik devletlerdeki tüm ailelerin %97’sinin en az bir TV alıcısı vardır ve 2–65 yaş arası, vasat bir Amerikan, tam dokuz yılını TV seyrederek geçirir. Bu süre uyanık olarak geçirdiği sürenin dörtte biridir.”⁹⁰ Altmışlı yıllarda televizyon kültürel bir araç olarak görülmemiş insan yaşamında kapladığı yer gittikçe artmış ve vakit geçirmek için akşamları dinlenirken seyredilen bir alet olmuştur.

Tüm Amerikan evlerinin %97 sinin televizyon alıcının olduğu ve milyonlarca kişinin aynı programı seyrettiği gerçeği video sanatçısı için önemli olmuştur.

⁹⁰ Jonathan Benthall, *Science and Technology In The Arts*, Litton Educational Publishing 1974, ss. 273-274.

Video sanatı, televizyon yayıncılığının yeni toplumsal yapıya etkileri, kitle kültürünü desteklemesi ve temsil etmesi ile birlikte, televizyon yayıncılığını hedef almıştır. Kapitalist sistemin kontrol aracı olarak televizyonu kullanması, sanatçıların kendilerini bu konuda sorumlu hissetmelerine sebep olmuştur. Sanatçılar, aracı, aracın imkânlarını kullanarak eleştirmişlerdir. Video sanatı, kitle iletişim aracı olarak televizyon tarafından kurulan algısal yapıları kullanarak, televizyonun genel mantığına karşı çıkmış, bir yandan da bu algısal yapıların değişimi için çalışmıştır.

Video sanatının ilk örnekleri, televizyon karşıtı hareketler içerirken, zaman içinde bu durumla ilgili olarak yaşanan doygunluk sonrasında, aracın estetik yanını vurgulayan konulu çalışmalar ağırlık kazanmıştır.

Video teknolojisi, Sony şirketinin 1965 yılında ürettiği taşınabilir kamera ile birden bire yayıncılık dışı kullanımlarda da yaygınlaşmıştır. Bu süreçte, gerilla televizyon ve alternatif televizyon deyimleri sıklıkla kullanılmıştır. Gerilla video, kapitalist sistemin etkin araçlarından televizyona karşı şiddetli bir saldırıyı temsil etmektedir. Geleneksel televizyon görüntüleri çarpıtılarak yeniden sunulmuş ve izleyicinin, televizyon yayın sistemindeki çarpık yapının farkına varması sağlanmaya çalışılmıştır. Taşınabilir kameranın devreye girmesi ile birlikte, günlük yaşamdan alınan görüntüler sanatçıya yeniden üretilmiş ve video toplumun aynası olarak kullanılmıştır.

1972 yılında Huston'da Çağdaş Sanatlar Müzesi'nde kurulmuş olan 'Yaşayan Oda Tablosu' adlı video tesisatı, gezenlerin oturup, video bantlarını seyredebileceği prototip yaşayan oda tablosu olarak tanımlanmıştır. Tablo, televizyonun evin kaliteli bir parçası olduğu düşüncesine hizmet etmiştir. Galeriye yerleştirilme aşamasında, gerçekte televizyonun konulacağı yerin ne olduğunu açığa çıkarmıştır. Bu yer, içindeki mobilyanın merkezi elemanının televizyon olduğu yaşanan bir yerdir. Sandalyelerin televizyona göre yarı dairesel bir biçimde konulması, televizyonun merkeziliğini ve ailenin içinde yaşadığı yerdeki üyeliğini kabul ettiğini göstermiştir.⁹¹

Wolf Vostell'in Yam festivali çerçevesinde New Brunswick'te 19 Mayıs 1963'te yaptığı "George Segal'in Çiftliği" çalışması televizyona olan bağımlılığı George Segal'in çiftliğinde, Brunswick'te gömerek dile getirmiştir. Gömülmüş olan televizyon

⁹¹ Acar, s. 24.

çalışır durumdadır ve gömülürken yayındaki program izlenebilmiştir. Başka bir çalışmada televizyona kaymak fırlatmış sonrada haberler seyredilmiştir.⁹²

“Sanat yaşamaya devam eder; sanatı olan kültürler yaşamaya devam etmiş, sanatı olmayan kültürlerin yerini almıştır; çünkü sanat, ruhu çevreye uydurur ve bu yüzden toplumun gelişme koşullarından biridir.”⁹³

Sanat yarattığı hangi biçimiyle ele alınır alınsın, onu bugün onun hakkında sahip olduğumuz bilgilere ya da belli bir zaman kesitindeki bilgilere indirgemek olanaklı değildir. Daha açık bir deyişle, bir sanat yarattığı ortaya çıktığı ya da değerlendirildiği dönemde, eylem halindeki güçler belli bir zaman kesintisinde ortaya çıkmış güçler değildir, bunlar tarihsel bir birikime dayanan ve varlığını toplumsal değişim dinamiğinden alan güçlerdir.

“Bir sanat yapının güzelliği ile güzel bir şeyin temsil edilmesi, birbirinden farklı şeylerdir. Toplumsal yaşamın bir parçası olarak sanat, toplumsal bir gerçeği yansıtmak durumundadır. Yaşamla iç içe olan sanatın işlevi, Malraux’a göre “dünyanın karanlık köşesini” bulup ortaya çıkarmak ya da bize göstermektir. Çünkü toplumsal gelenek ve alışkanlıklarımız, güncel yaşamın farklı sorunları, çoğu kez dünyanın karanlıkta kalan köşesini görmemizi engellemektedir. Oysa sanat, gerçeğin karanlıkta kalan yönünü ortaya çıkarmak gibi önemli bir işlevi yerine getiren toplumsal bir olgudur. Lukacs bir adım daha ileri giderek sanatı, toplum içerisindeki çelişkileri ve aksaklıkları aşmaya yarayan bir araç olarak görmüştür. Lukacs’a göre, sanatla yaşam iç içedir, her türlü insan eyleminin başlangıç ve sonuç noktası insanoğlunun toplumsal yaşam içerisindeki davranışından yatar”⁹⁴

2.3. VİDEO SANATI

Teknolojinin kullanıma sunduğu ve önceleri birer ticari ürün olarak algılanan yeni ortamlar, ardından gelen yeni bir kuşak tarafından sanatsal kullanıma sokulmuştur. Bir

⁹² Acar, s. 26.

⁹³ Christopher Caudwell, *Yanılsama ve Gerçeklik*, (Çev.: Mehmet H. Doğan), Payel Yayınevi, İstanbul 1974, s. 226.

⁹⁴ İbrahim Armağan, *Toplumsal Yapı Bilim ve Sanat*, E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir 1982, s.189.

kuşağın sadece ticari kaygılarla ortaya çıkardığı teknolojik nesne ve ortamlar artlarından gelen yeni kuşak tarafından sanatsal ortam olarak yeniden keşfedilmişlerdir.⁹⁵ Bu gelişme yeni bir keşif olarak görülmektedir. Bu bakış ise teknolojinin sanatsal kullanımının yeniden keşfini ifade etmektedir. Bu bir yeniden keşiftir, çünkü teknolojik ortamlarla estetik enerjinin ortaya çıkarılmasının farkına varılmıştır. Teknolojinin gelişmesi ile elde edilen bir ürünün bir sanatsal ifade aracı olarak kullanılabilineceğinin ortaya konmasıdır. Bu ortamlar, sanat kavramı için yenidirler ve sanat kavramını değişime uğramaya zorlayacak kadar da etkilidirler. Sanat kavramı içinde yaşanan bu değişimlerin mimari ise, sanat tarihi içinde avan-garde olarak adlandırılacak bir gurup cesur sanatçıdan oluşmaktadır. Bu sanatçılar sanat kavramına oldukça önemli bir yaklaşım kazandırmışlar, sanat dışı ve endüstriyel ortamların da birer sanat ortamı olarak kullanılabileneğini öne sürmüşlerdir.

Kendi dönemlerinde radikal bir karar olarak karşılanan bu yaklaşım, sanatın bazı kalıp ve sınırlar içerisinde sıkışıp kalmasını engellemişlerdir. Sanat tarihi incelendiğinde, birçok dönemde sanatın bazı kalıplar içinde sıkışıp kaldığı ve sınırlamalarla karşı karşıya bırakıldığı görülmektedir. Bu durum sanatın ve sanatçının yaşamak zorunda bırakıldığı bir buhran olarak da kabul edilebilir. Endüstri devrimi ile ortaya çıkan yenedünya düzeninin de sanatı böyle bir buhranla karşı karşıya bıraktığı söylenebilir. Her dönemde bir buhran olarak görülen bu tıkanıklıklar, aslında sanatın gelişmesinde birer itici güç olarak da kabul edilebilirler.⁹⁶ Bu buhranları atlatmak için ortaya konulan çaba, sanat kavramını yeni anlamlar almaya zorlamıştır. Bu çabaların sonuç vermesi ile sanat kavramı dinamik bir yapı almış, değişim yolunda ivme kazanmıştır. Farklı sanat malzemelerinin kullanım denemeleri de sanatın karşılaştığı bu buhranı çözmek için gerçekleştirilen bir çabanın sonucu olarak kabul edilebilir.

Tekniğin bilimselleşmesiyle mekanik edimlerin elektronik edimlere yerini bırakması sanat malzemelerine farklı bir boyut kazanmıştır. Endüstri devrimi ile ortaya çıkan mekanik sanat malzemeleri önce elektrik ile tanışmış, elektrik teknolojisinin hâkimiyetini elektronik teknolojisine bırakması, elektronik yöntemlerle sanat eserlerinin üretimi gündeme gelmiştir.

⁹⁵ Kılıç, s. 9.

⁹⁶ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev.: Cevat Çapan ve Sadi Öziş), Remzi Kitapevi Yayınları, İstanbul 1991.

Teknolojinin, yirminci yüzyılda dev adımlarıyla ilerlemesi ve özellikle elektronik alanında çok önemli aşamaların geliştirilmesi, toplum yaşamında önceden saptanması güç gelişmeleri birlikte getirmiştir. Toplumun ayrılmaz bir uğraşısı olan sanatın bu büyük değişikliklerden payını alması kaçınılmazdır.⁹⁷ Teknolojik olguların sanatı yönlendirici katkısı büyük ölçüde çağımızın bir özelliğidir.⁹⁸

“Günlük hayatta kullanılan nesnelere sıralarsak ve bunlara çağdaşlaşmanın göz ardı edilemeyen ses, görüntü, kalabalıklaşma, tutku ve bunalımlar gibi insan yapısını etkileyen faktörleri de katarsak sanat yapısındaki değişimin gerekçeleri daha iyi anlaşılır.”⁹⁹

XX. yüzyıl biliminde yeni buluşların yapıldığı, teknolojinin büyük bir hızla geliştiği, düşün alanında birçok fikirlerin çarpıştığı, korkunun yıkımın yaşandığı bir dönem. Tüm kurumlarıyla geçen yüzyılın gerçeklerinden farklıdır. Bu dönemde geçmişin değerleriyle yaratılacak sanat formu çağın gerçeğini, mizacını ve ruhunu yansıtamazdı. Bu bilinç sanatsal anlatımda yeni arayışlar, değişik formlar aldı. Kübizm, fütürizm, konstrüksivizm, Dadaizm vb. sanat akımları bu gereksinimden doğdu.¹⁰⁰

Politik bir içerikle toplumun tüm kültür ve sanat değerlerine karşı çıkan Dadaizm; nesneden koparak geometri ile temellenen bir soyuta yönelen süprematizm; bilinçaltına yönelik psikanaliz yönteminin gelişmesiyle ortaya çıkan gerçeküstücülük, insanın iç evrenini konu edinen dışavurumculuk vb. sanat akımlarının hepsi, 20. yy.’daki teknolojik gelişmelerin sanatta anlamını bulan yansımalarıdır. Teknoloji çağının sanatta yaptığı somut biçimsel değişikliklerin kaynağı kuşkusuz yapının yaratıcısı olarak sanatçının kendisidir. Yani düşünce yapısıdır.¹⁰¹

Yirminci yüzyıl medya şirketlerinin güçlendiği, sanatçıların video teknolojisini yeni yeni kullanmaya başladıkları bir dönemdir. Dijital kameraların bu dönemin ikinci yarısında kullanıyor olması video sanatının başlangıcı olarak kabul edilmesinin yanıltıcı bir saptama olduğunu söylenebilir. Çünkü dijital video kameranın kullanıyor olması yalnızca yöntemi belirler. Videonun sonuna sanat sözcüğü eklendiğinde artık

⁹⁷ Daniyal Eriç, “Çağdaş Teknolojinin Müzik Sanatına Katkısı Elektronik Müzik”, *Çağdaş Teknoloji ve Sanat*, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:8, Ankara 1985.

⁹⁸ Kaya Özsezgin, “Çağdaş Sanatlar ve Teknoloji İlişkisine Bir Bakış”, *Çağdaş Teknoloji ve Sanat*, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:8, Ankara 1985.

⁹⁹ Mümtaz Işingör, “Plastik Sanatlarda Yeni Malzemeler ve Teknoloji Desteği”, *Çağdaş Teknoloji ve Sanat*, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:8, Ankara 1985, s. 135.

¹⁰⁰ Herbert Read, *Histoire de la Sculpture Moderne*, Arted Edition d’Art, Paris 1985.

¹⁰¹ Zafer Gençaydın, “Teknolojik Toplumlarda Sanat ve Sanatçı”, *Çağdaş Teknoloji ve Sanat*, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:8, Ankara 1985.

yöntemden değil bir ortamdan söz ediliyor demektir. Bu da videonun bir araç olarak piyasaya sürülmüş ve kullanıyor olmasının video sanatının başlangıcı olmadığını gösterir.

Wulf Herzogentrah, video sanatının başlangıcını genel anlamda sanatın geleneksel yönüne yöneltilecek sorgulamaya paralel artan bilinçliğin, radikal yeniden tanımlamanın zihinsel olarak zayıflamış döneminde geçen, Happening ve Fluxus hareketlerinin öncesine dayanmakta olduğunda söz eder. Çünkü yirminci yüzyılın ikinci yarısı, daha öncesinde hazırlanmış bir sanat ortamının sonucudur. Kuramsal alanlardan görsel, plastik sanatlara pek çok alanın video sanatını şekillendirmiştir. Örnek olarak, prodüktivlerden Bauhaus'a sinema ve fotoğraf alanında sanat-teknik ilişkisi teknolojik gelişmeler bir bütün olarak ele alındığında, video sanatı altyapısını daha önceden oluşturmuştur. Video kayıt aracının zaten hazırlanmış olan bu ortam içine kolaylıkla nüfuz etmesi de normal bir durumdur. Zaten hazırlanmış olan sanat ortamına video yeni bir boyut kazandırmıştır.¹⁰²

Teknolojinin sanata getirdiği biçimsel değişiklikler değil; bilimsel gelişme ve endüstrileşme sürecinden ayrı düşünülmesi gereken teknolojik gelişmelerin insan düşüncesini ve onun düşüncesinin bir kültür ürünü olan sanatı nasıl etkilediğidir.¹⁰³

Elektronik çağın sözcüsü Marshall McLuhan, ortaya çıkan bir takım saçma illüzyonlar yaratan mekanik cambazlıklar olmadığını; aksine, yeni bir dil ortaya atan araçlar olduğu tezini öne sürerken, teknolojinin gücüne işaret ediyordu.

“Sanayi devrimi ile ürünler nasıl yeni bir çehre kazanmışlarsa, yine teknolojik gelişme sanat ürünlerinde de en azından görüntü, üretim sistemi ve sayısallık konusunda kendini hissettirmiştir. Bunun neticesinde ortaya konan kimi sanat ürünlerinde de bir yeni ve çağdaş tavırdan söz edebiliriz.”¹⁰⁴

Ekran, elektronik görüntünün yüzeyidir. Bu yüzey ışıklı noktacıklardan oluşturulan bir yüzeydir. Aksine ekran yüzeyindeki elektronik görüntünün kendisi ışıktır. Bir ışık yansımasıdır.¹⁰⁵ 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 başlanmıştır. Elektronik görüntünün

¹⁰² Bozkurt, s. 173.

¹⁰³ Gençaydın, s. 103.

¹⁰⁴ Işingör, s.135.

¹⁰⁵ Kılıç, s. 25.

yansıtılan ışıktan üretilmeyip, kendisinin ışık olmasının, elektronik görüntüye kazandırdığı nitelikler açısından Marshall McLuhan şunları söylemektedir:

*“TV görüntüsünün, film ya da fotoğrafla sözsüz bir geştalt ya da biçimlerin pozlanmasını önermesi dışında hiçbir ortak yönü yoktur... Televizyon görüntüsü durağan bir çekim değildir. Hiçbir şekilde fotoğrafta değildir... Sonuç olarak ortaya çıkan plastik hat, üzerine ışık düşecek değil, ışıktan geçerek oluşur...”*¹⁰⁶

Elektronik görüntünün bir çoğaltım aracı olarak çağına yatkınlığı teknik alt yapısında yatmaktadır. Elektronik görüntünün oluşturulduğu yüzeyin bir monitör ekranı olması, bu sistemi daha kolay görüntü üretilen bir sistem haline sokmuştur. Elektronik görüntü tekniği, bir nesnenin aynı görüntüsünü, aynı anda birden çok yüzey üretebilme imkânı tanımaktadır. Buda birden fazla monitörün aynı görüntü kaynağına bağlanmasıyla gerçekleştirilir. İşte bu özellik, elektronik görüntü üretme tekniğine sadece nesnenin görüntüsünü üretme olanağı değil, bunun yanında nesnenin aynı görüntüsünü birden çok yüzeyde ve aynı anda üretebilme olanağı da kazandırır.

Fotoğraf ve filmde görüntü elde etmek için nesnenin görüntünün kesinlikle bir yüzey ya da materyal üzerinde kaydedilmiş olması gerekliliği vardır. Kaydedilmemiş bir görüntüyü üretme yöntemiyle görüntülerin kaydedilmesi şart değildir. Oysa elektronik görüntü üretme yöntemiyle görüntülerin kaydedilmesi şart değildir. İşte bu özellik elektronik görüntüyü diğerlerinden çok farklı bir konuma getirmiştir ve elektronik görüntünün bir başka önemli özelliğini de ortaya koymaktadır.

Elektronik ortamlarda üretilen sanat eserlerin giderek artması ve sanat ortamı olarak elektronik ortamı seçen sanatçıların artışı, sanat kuramcılarının dikkatlerini bu yöne çekmiştir. Var olan her şeyin, ortamın kendi dilini ve kavramlarını oluşturmaya çalışması gibi, elektronik sanat ürünleri ortaya koyan sanatçılar da kendi dillerini oluşturmaya çalışmışlar ve sanat tarihine, elektronik sanat kavramlarını yerleştirmek için çaba sarf etmişlerdir. Özellikle video sanatçıların bu konu üzerindeki çalışmaları oldukça etkili olmuştur. Bu yeni sanat alanının kavranmasında en etkili rolü video sanatçıları üstlenmiştir.

¹⁰⁶ Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill Book Company, New York 1965, s. 334; Roy Arnes, “Video Görüntüsünün Estetiği” *Video Sanatı- Eleştirel Bir Bakış*, (Der.: Levend Kılıç), (Çev.: Gökhan Özaysın), Hil Yayınları, İstanbul 1995, s. 45.

Video sanatın ortaya çıkışı teknolojik sebeplerle açıklanabileceği gibi, sanatta yaşanan değişimlerle de açıklanabilir gelişimleri içermektedir. İsmi bir teknolojik aletten almasına rağmen, video sanatının tamamıyla teknolojik nedenli bir yaklaşımla ele alınması gerekmemektedir. Video sanatı da, diğer elektronik teknolojisine dayanan sanat akımları ve dalları gibi toplumun görüntülere birer tüketim malzemesi olarak bakmasından ortaya çıkan bir sanat dalıdır. Toplumda ortaya çıkan görüntü tüketme geleneğinin, sanat eserlerinin görüntülerini de kapsayacak bir şekilde dönüşmesi ve sanat görüntüsü ile diğer görüntüler arasında tüketim değeri olarak farklılıkların ortadan kalkması, video sanatının dayandığı temel oluşumdur.

“Çağın sanatını yaratan, teknolojinin ürettiği araç-gereçlerin sanatçıya sağladıkları olanaklar değil; teknolojik araç-gereçlerin toplumda ve insanda yarattığı bunalımlara sanatçının gösterdiği tepkidir. 20. yy.’ in tüm sanat akımları, teknolojinin denetimsiz kullanılması sonucu ortaya çıkan dünyaya tepkiden doğmamış mıdır?”¹⁰⁷

Sanat eserlerinin elektronik yöntemlerle üretilmesi de bu eselerin birer sanat eseri olmamaları anlamını taşımamaktadır. Değişen olgular sanat eserinin ortaya çıkarılma sürecindeki teknik yöntemler ve becerilerdir. Bu nedenle bir ressamın tuvali ile bir video sanatçısının ekranı arasındaki fark sadece nesnel bir farktır. Farklılık sanatın özünde değil, sanat eserinin üretim sürecindedir. Her iki ortamda da oluşturulan görüntülerde sanatçının öznesini bulmak mümkündür. İşte bu özne, sanatçının yaratıcılığını ortaya koyarak, görüntüye yansıttığı bireysel bir sanattır.

Mekanik sanatta eserlerinde, sanat malzemesiyle tensel bir ilişkiye geçebilen sanatçı, elektronik sanat ortamlarında ise ancak zihinsel bir temas içinde yaratım sürecini gerçekleştirir.

Bir kitle iletişim aracı olarak televizyon yayıncılığının ortaya çıkan bu yeni toplumsal yapıya önemli katkısı, video sanatının televizyon yayıncılığını hedef olarak görmesine neden olmuştur. Bu nedenle, kapitalist sistemin bir kontrol aracı olarak kullandığı televizyon yayıncılığı ile savaşmak, sanatın temel görevlerinden biri haline gelmiştir. Bu savaşta kullanılacak araç, düşman olarak görülen sistemin kullandığı araçla aynıdır. Yani düşman olarak gördükleri televizyon yayıncılığını yine kendi aracı ile vurmanın en etkili silah olacağı düşünülmüş, böylece video bir sanat ortamı olarak kendine bir kullanım alanı bulmuştur. Bir bakıma video sanatı, bir yandan bir kitle

¹⁰⁷ Gençaydın, s. 108.

iletişim aracı olarak televizyon tarafından kurulmuş olan algısal yapıları kullanarak, televizyonun genel mantığına karşı çıkarken, diğer yandan ise bu algısal yapıların değişimi için mücadele veren bir sanat dalıdır.¹⁰⁸

Video sanatının ortaya çıkmasına neden olan bir başka gelişme ise, video kameralarının yapısındaki değişimdir. İlk ortaya çıktıklarında oldukça ağır olan ve sadece stüdyolarda kullanılabilen video kameralarının sanatsal bir ortam olarak düşünülmesi oldukça zordur. Çünkü video kameraların sadece stüdyo içerisinde kullanılabilmeleri ve dış dünyaya kapalı olmaları, sanatçıların yaratım güçlerinin sınırlamaktadır. Taşınabilir video kameraların bulunması hem görsel-işitsel teknolojilerin gelişmesi açısından önemli bir rol oynamış, hem televizyon programlarının yapısını değiştirmiş ve de video sanatının gerçek anlamına bürünmesine neden olmuştur. Çünkü taşınabilir video kameraların sınırsız olanakları, sanatçıların videoyu bir sanat ortamı olarak kullanması için cazip bir hale getirmiştir. Taşınabilir video kameraların video sanatı ve elektronik sanat çağına bir başka önemi ise, sanatçıların çalışmalarını bağımsız olarak sürdürebilmelerinde yatmaktadır.

Bu nedenle Sony firmasının 1965 yılında, New York'da portapack adını verdiği ilk taşınabilir video kamerayı piyasaya sürmesi ve Kore asıllı Amerikalı sanatçı olan Nam June Paik'in Sony'nin bu yeni ürününü satın alması, video sanatının gerçek anlamda başlangıcını oluşturan ilk adım olarak değer kazanmıştır.¹⁰⁹ Bu gelişmenin önemi ise, bir sanatçının ilk kez, sanat malzemesi olarak kullanmak üzere elektronik bir alet edinmesinde yatmaktadır. Böylece sanatçılar ilk kez bir elektronik ortam edinmekle hem videoyu stüdyoların dışında kullanma fırsatı bulmuşlar, hem de sanat eserleri ortaya çıkarmak için daha özgür bir konum kazanmışlardır.

Taşınabilir video kameraların satın alınabilir hale gelmesi ve sanatçıların bu teknolojiyi kullanmaya başlamaları ile görülmeye başlanan ilk etkinlikler, genellikle ortaya konan sanat eserlerinin birer belge olarak kaydedilmesidir. Bu ilk kullanımlarda video kamera, tıpkı bir fotoğraf makinesi gibi gerçekleştirilen sanat etkinliklerini kaydetmek amacıyla kullanılmışlardır.

¹⁰⁸ Fredric Jameson, "Video", *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Mantığı*, (Çev.: Nuri Plümer), Yapı Kredi Yayınları, Cogito No: 6, İstanbul 1994.

¹⁰⁹ Marshall, s. 33.

1967 yılında Name June Paik'in Charlotte Moorman ile birlikte yapmış olduğu seri çalışmalar, ilk video happening gösterimleri olarak kabul edilebileceği gibi videonun ilk belgeleyici kullanımlarına da örnek olabilir.¹¹⁰

“Sanat her zaman maddeden oluşan, teknik ve alete benzer bir araçtan, bir vasıttan, bir makineden yararlanır ve bunu o denli açık yapar ki bu dolaylılık ve ifade aracı olan vasıtaların maddeselliği onun başlıca özelliklerinden biri olarak kabul edilir. Sanat belki de insan ruhunun en duyumsal, en duyumcu ifadesidir ve böyle olmakla, kendisinin dışında somut bir şeye, bir tekniğe, bir alete bağlıdır. Bu gerecin ne olduğu önemli değildir. Bir dokuma tezgahı, boya fırçası, fotoğraf makinesi, bir keman veya gerçekten ürkütücü bir gereç sayılan sinema kamerası da olabilir.”¹¹¹

Video ile birlikte ilk kez bir elektronik görüntü üretme teknolojisi sanatın ortamına girmiştir ve mekanik sanatın geleneksel sanat kavramını değişime zorlamıştır. Mekanik sanatın kuramlarının geçerliliğinin bu derece etkin olduğu bir dönemde, video gibi bir elektronik teknolojinin sanat ortamı olarak kullanılması oldukça radikal bir eylemdir. Elektronik sanatın gelişmesinde, kendi kuramlarını ve koşullarını oluşturmasında bu radikal eylemlerin payı oldukça büyüktür. Gerçekleştirilen radikal denemelerle sanat kavramında da köklü değişimler gözlenmiş, video sanatçılarının bu denemeleri elektronik sanat çağının ilk habercileri olmuştur.

Sanat, izleyicisini sadece izleyen değil yorumlayan, fikir üreten ve sanat kavramının gelişimine katkıda bulunan bireyler olarak görmek istemektedir. Yani artık sanatın hedef kitlesi olan izleyici de etkileşim içinde var olabilmesi için çaba sarf etmek, bilgilenmek ve aydınlanmak zorundadır.

“Televizyon, endüstriyel çağın ilerlemiş evresindeki bir üründür. Sadece insan bakışının yeni bir araçsallaşmasını değil, bu bakışın gövdeden kısmen koparılışını, yerine tekniğin geçirilişini serimler.”¹¹²

McLuhan televizyonu yaygın iletişim olanakları ile dünyayı global bir köye dönüştürebilecek bir kitle iletişim aracı olarak ve mekanik çağdan elektronik çağa bir geçişin en önemli belirtisi olarak görmüştür. Ayrıca, televizyonun yaygınlaşmasının, insanların ve toplumların aralarındaki bilgi alkışını kolaylaştırdığını ve toplumların birbirlerine yakınlaşmalarını sağladığını savunmuştur. McLuhan'ın kullandığı mekanik

¹¹⁰ Charlotte Moorman, “An Artist in the Courtroom”, (Ed.: Tony Stooss and Thamas Kellein), *Name June Paik*, Abrams Incorporated, New York 1993.

¹¹¹ Arnold Hauser, *The Social History of Art-Volume2*, Village Boks, New York 1985, ss. 307-308.

¹¹² Knut Hicketheir, “Televizyon: Katılım ve Medya Tüketimi Arasında”, (Der.: Wolfgang Ruppert), *Bisiklet, Otomobil, Televizyon: Gündelik Eşyaların Kültür Tarihi*, (Çev.: Mustafa Tüzel), Kabalcı Yayınevi Yayınları, İstanbul 1996, ss. 177-179.

çağ ve elektronik çağ kavramları, üretim biçimlerindeki değişimlere göre oluşan toplumsal formasyonlar anlamına gelecek, farklı toplumsal yaşam biçimlerine karşılık gelmektedir. McLuhana göre, elektronik teknoloji çağında toplumsal sistemin çeşitli alt-sistemleri karşılıklı iletişim içinde bulduklarından ve çift yönlü akışlı bir bilgiye bütün alt-sistemler gereksinim duyduklarından, toplumlarında çözümlenmemiş sorunların birçoğunun çözümlenmesi artık olanaklıdır.¹¹³

Fakat, televizyonun üretim toplumu üzerindeki etkileri konusunda herkes McLuhan ile aynı görüşleri paylaşmamaktadır. Bazı araştırmalara göre, endüstri toplumu öncesinde var olmayan iş ve eğlence saati ayrımı, endüstri toplumu ile birlikte ortaya çıkmıştır. Özellikle televizyonun akışı ile ilgili olarak bazı eleştirilerde bulunmakta ve televizyonun insanlara hükmedici bir söyleme sahip olduğu vurgulanmaktadır. Bu hükmedici söylemin toplumu rahatsız etmemesi ve toplumun bu söylemi benimsemesi için ayrıca televizyona eğlendirici bir işlev kazandırıldığı görüşünü savunanlar, televizyonu kitle iletişim süreci içinde egemen ideolojinin yönlendirme aracı olarak görmekte ve bilinçli bir özgürleşmeyi de engellediğini belirtmektedir.¹¹⁴

Sanatçıların televizyon yayınlarının genel yapısını eleştirmek üzere videoyu seçmelerindeki bir diğer neden video görüntüsünün, her biri ışıklı noktacıklardan oluşan piksellerden meydana gelmesidir. Yani fotoğraf ve filmde görüntü, ışık yansıtma yolu ile ortaya çıkarken video görüntüsünün kendisi ışıktır. Video monitörde ışıklı noktacıkların oluşturduğu bu ışığa iç ışık adı verilmektedir.¹¹⁵

Elektronik görüntünün üzerinde uygulanabilecek bu iç ışık uygulamaları, sanatçıya oldukça büyük olanaklar tanımaktadır. Çünkü, sanatçılar bu uygulamalar ile estetik amaçlarını hayata geçirme olanağı bulabilmişlerdir. İç ışığın yeniden yönlendirilmesi ile nesnenin gerçek görüntüsünden çok farklı bir görüntü elde edilebilir. Fakat elde edilen görüntünün asıl kaynağı yine aynı kalır. Böylelikle, gerçeğin yeniden üretilmesi mümkünken, gerçeğin yeniden yorumlanması da mümkün olur. Çünkü, elektronik görüntü, nesnelerin fiziksel görüntüsünü tamamen değiştirebilmekte, yeni ve çok farklı görüntüler üretmeye olanaklar sağlayabilmektedir. Elektronik görüntünün

¹¹³Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill Book Company, New York 1965.

¹¹⁴Neil Postman, *Televizyon Öldüren Eğlence*, (Çev.: Osman Akinhay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1994.

¹¹⁵Kılıç, s. 25.

nesnelerin geçek görüntülerini yeniden üretebilme olanağı ile bu yeni özelliği, uygulayıcıya estetik bir olanak tanımaktadır.¹¹⁶ Bu olanak sanatçıya sanat yapma imkânını da beraberinde getirmektedir. Nesnenin gerçek görüntüsün özgünlüğü yeniden üretim sırasında kaybolmasına rağmen, yeniden üretilen görüntünün kendine ait yeni bir özgünlük kazanması, elde edilen estetik görüntüye sanat kimliği kazandırabilmektedir.

“Video sanatçısının bu elektronik noktalara yükleyeceği temel renkler çok yakından bakıldığında tek tek noktacıklar olarak görülürken, belirli bir uzaklıktan bakıldığında gözün retina tabakasında renk karışımı olarak görülür.”¹¹⁷

Rengin estetik öğelerinin elektronik görüntünün her bir noktacığında uygulanabilmesi sanatçılara diğer sanat ortamlarından çok farklı bir sanat ortamını oluşturmaktadır.¹¹⁸

“Televizyon görüntüsü durağan bir çekim değildir. Hiçbir şekilde fotoğraf değildir ama parmaklarla taranarak dış hatları tasvir edilen cisimlerin görüntülerini durmaksızın gözler önüne serer. Sonuç olarak ortaya çıkan plastik hat, üzerine ışık düşerek değil, ışıktan geçerek oluşur ve oluşan görüntü de bir resimden çok bir heykelin ya da bir ikonun kalitesine sahiptir.”¹¹⁹

McLuhan’ın bu görüşü doğrultusunda, elektronik görüntünün görme duyusunun yanında, dokunma duyusuna da hitap ettiği söylenebilir. Tekniğin olanakları ile değiştirilebilen elektronik görüntü de nesnelerin görüntülerinin dokularını ön plana çıkarabilir. Nesnelerin dokularının görüntülerini piksel piksel kontrol edebilme imkanı, elektronik görüntüyü yoğrulabilir bir plastik çamur gibi işleme imkanı da tanır. Bu imkan ise McLuhan’ın belirttiği gibi elektronik görüntüyü bir resim ya da fotoğraftan çok bir heykelin görüntüsüne yaklaştırır.

Woody Valuska ise, elektronik görüntünün imkânlarını açıklarken, videonun plastikliğini örnek vermektedir:

“Elektronik görüntün eşsiz olan önemli bir tavrı vardır... Elektronik görüntü akıcıdır, biçimseldir, şekillendirilebilen bir kildir, bir sanat malzemesidir ve bağımsız olarak yaşar.”¹²⁰

¹¹⁶ Kılıç, ss. 41-42.

¹¹⁷ Kılıç, s. 53.

¹¹⁸ Levend Kılıç, “Video Art”, *Adam Sanat Dergisi*, Sayı: 44, 1989, s. 70.

¹¹⁹ McLuhan, s.334

¹²⁰ Frank Popper, “Elektronik Sanatın Kökenleri”, *Adam Sanat*, Sayı: 135, (Çev.: Alper Altunay), Anadolu Yayıncılık A.Ş., İstanbul 1997, s. 64.

Sadece videoya özgü olan bu özellik video sanatçıları için başka bir yaratımsal avantajı da beraberinde getirmektedir. Bu özellik sanatçılara video görüntüsüne her aşamada müdahale imkânı tanımakla birlikte video görüntüsünün çarpıtılması, farklılaştırılması, renk eklenip çıkartılması oldukça basittir. Ortaya çıkarılan sanat eserlerine estetik bir sunum olanağı da tanımaktadır. Bu estetik olanaklar, video görüntüsünde iç ışığın yönlendirilerek estetize edilmesiyle gerçekleştirilmekte, bir bakıma gerçek görüntülerden yola çıkılarak, var olan görüntüler bir yaratım süreci ile yeniden yorumlanmaktadır. Name June Paik bu tür yaklaşımda ilk eser üreten sanatçıdır. Video monitörüne mıknatıs dayayarak ilk kez video sinyallerini deforme etmeyi yaratıcı bir çalışma olarak sergileyen sanatçıdır ve onun gerçekleştirdiği bu etkinlik, daha sonra sanatçıların televizyonun kuramsal eleştirilerinde kullanılmak üzere oluşturacakları yapısal bir dilin temellerini oluşturmuştur.

2.5. VİDEO SANATINDA FARKLI YAKLAŞIMLAR

Bu sanat dalının ortaya çıktığı dönemler incelendiğinde, dönemin toplumsal ve sanatsal hareketlerinden etkilendiği görülür. Avant-garde akımın sanatta yarattığı değişim hareketlerinin etkin olduğu zamanda ortaya çıkan video sanatı, sanatçılar tarafından farklı yaklaşımlar içinde de değerlendirilmiştir. Dönemin sanat anlayışının farklı denemelere açık olması farklı yaklaşımlar içinde değerlendirilmesine sebebiyet vermiştir.

II. Dünya Savaşı ile toplumda yaşanan değişimler, sanat ve sanatçılarda da değişimlere sebebiyet vermiş, sanatta farklı yaklaşımlar ve uygulamaların denenmesine ortam oluşturmuştur. Ortaya çıkan bu farklı yaklaşımların sebebi olarak da savaşın Avrupa toplumu üzerinde yarattığı tedirginlik ve olumsuzlukların olduğu savunulmaktadır. Rönesans ile birlikte doğan “bilimler ve sanatlar ışığında daha güzel bir yaşam” söylemi, savaşla birlikte gerçekliğini yitirmiştir. İnsanlığın yaşamını daha güzel bir hale getirmek için kullanılan bilim ve teknoloji yerini bombalara, dolayısıyla yakılan yıkılan şehirlere çevirmiştir. II. Dünya Savaşı ile Avrupa’da öldürülen, sürgüne gönderilen yazarlar, sanatçılar ve bilim adamları bu vahim durumun göstergesidir. Savaş içindeki Avrupa’dan kaçan sanatçılar New York’a göç etmişler ve bu şehri adeta savaş sonrası dünya kültür başkenti haline getirmişlerdir.

Avrupa’da yaşanan bu değişimler, toplumlar üzerinde güçlü değişimler oluşturmuştur. Toplumsal değişimlere neden olabilecek bu gelişmeler hem toplumların hem de sanatçıların sanata bakış açılarını değiştirmiştir. Sanatı tüm boyutlarıyla sorgulayan, geleneksel sanat ve estetik kuramlarına var gücüyle saldıran Dada akımının savaş sonrası ortaya çıkması, II. Dünya Savaşının sanata ve sanatçılara olan etkisi olarak görülebilir. 1945 yılından itibaren ortaya çıkan sanat akımları, anlayışları, özellikle plastik sanatlar bağlamında ortaya çıkan yeni uygulamaları da beraberinde getirmiştir.

Bu dönemde video sanatı da Avrupa ve Amerika’da yaşanan bu değişimlerin etkisinde ortaya çıkmış bir sanat dalı olarak kabul edilir. Yaşanan değişimlerin ve sanatta ortaya çıkan farklı uygulama deneme ve yansımalarını video sanatında da görülmektedir. Bu nedenle video teknolojisi sanatın ortamına girerken kendine farklı uygulama alanları bulmuş, teknik olarak farklı denemeler içine dahil olmuş ve farklı kuramlarla iç içe gelişmiş durumdadır.

Frank Popper, video sanatındaki farklı uygulama alanlarını belirlerken altı değişik uygulama alanı üzerinde durmuştur. Bunlar:

- Görsel betimlemeler ortaya çıkarmak amacıyla video teknolojisini kullanan çalışmalar,
- Çoğunlukla sanatçıların kendi vücutları üzerinde yoğunlaştıkları, Kavramsal Sanat hareketleri ya da doğaçlama kayıtlardan oluşan Narsis Video çalışmaları,
- Gerilla Video çalışmaları,
- Video kameraları ve monitörlerin bir arada kullanıldığı video heykelleri, video ortamları ve video enstalasyonları,
- Videonun kullanıldığı canlı gösteriler ve iletişim çalışmaları,
- Genellikle video ve bilgisayarla gerçekleştirilen gelişmiş teknolojik araştırmalardır.¹²¹

Görsel betimlemeler ortaya çıkarmak için video teknolojisinin kullanıldığı çalışmalar video sanatının ilk uygulamaları olarak göze çarpmaktadır. Bu çalışmalar

¹²¹ Frank Popper, “Video Art”, *Art of the Electronic Age*, Abrams Incorporated, New York 1993, s. 55.

video sanatının gelişmesinde öncü rolü üstlenmesi ile önem taşımaktadır. Video teknolojisinin bir sanat ortamı olarak ilk denemelerini içeren bu öncü çalışmalar, genellikle tek kanallı video gösterimleri olarak ortaya çıkmaktadır. Bu öncü çalışmaların başka bir önemi ise, videonun estetik özelliklerinin ortaya çıkmasında kaynaklanmaktadır. Sanat ortamına videonun kendine özgü estetik özelliklerinin tanıtılması için önemli bir işlevi gerçekleştiren bu tür çalışmalar, video teknolojisinin zanaatı yönündeki araştırmaları ve özgün çalışmaları ile örnek teşkil etmektedir.

Kökenini Kavramsal Sanat hareketinden alan, Narsis Video olarak isimlendirilen videonun diğer bir kullanım alanı da, sanatçıların sanat malzemesi olarak kendi vücutlarını görüntüledikleri bir sanat akımıdır. Narsis videoda diğer video sanatı yaklaşımlarında olduğu gibi II. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan yeni denemelerin ve sanat anlayışlarının izleri görülmektedir. Savaş sonrası sanat anlayışlarında avant-garde sanat içinde ele alınan Vücut sanatı (Body Art) ile Narsis Video çalışmalarının arasında oldukça yakın bir ilişki vardır. Hatta bu iki sanat anlayışının birbirlerini etkilemeleriyle kendi anlamlarını buldukları söylenebilir.

Vücut Sanatı (Body Art), insan vücudunu bir sanat malzemesi olarak ele alan sanat akımıdır. Özellikle resim sanatı içinde gerçekleştirilen otoportreler bu sanat anlayışının başlangıcı olarak kabul edilir. Önceki dönemler sanatçıların kullandıkları kil, çamur ve mermer gibi nesnelerin yerini, bu sanat akımında insan vücudu almıştır. Vücut sanatçıları, bu eski sanat malzemeleri olan kil, çamur ve mermer gibi öğelerle değil de, canlı olan ve yaşayan bir öğe olarak, insan vücudunu tercih etmişlerdir. Vücut sanatı ilk başlarda daha çok canlı olarak yapılan doğaçlama gösterimlerde uygulamaya geçilmiştir. Sanat tarihinin hemen hemen her döneminde rastlanılan otoportre çalışmaları videonun olanakları ile elektronik görüntü sanatı içinde de gelişme fırsatı bulmuş ve bazen de video kimlik arayışlarına bir cevap olarak ortaya çıkmıştır.

Video sanatının da kökenlerine inildiğinde, vücut sanatının ayrı bir yeri olduğu anlaşılmaktadır. Video sanatında vücut sanatının önemi, video kameranın taşınabilir olması, görüntü üretirken vücudunu kullanacak sanatçıdan başka, kamerayı kullanacak başka bir kişiye ihtiyaç duyulmaması vücut sanatçılarına önemli olanaklar sağlamıştır. Vücut sanatının başka bir özelliği de, sanatçıların daha çok kendi vücutlarına yönelmiş olmalarıdır. Sanatçıların bir ifade aracı olarak kendi vücutlarını ön plana çıkardıkları

görülmektedir. Kamerayla mahrem bir diyaloga giren sanatçı kendini gözleme olanağı da bulmuştur. Vücut sanatı anlayışında bir bakıma narsis öğelerde bulunabilir. İşte bu narsis öğeler vücut sanatındaki yansımasının Narsis Video olarak anılmasını sağlamıştır.

Vücut sanatının elektronik ortamlarda gerçekleştirilmesini sağlayan ilk sanatçılardan biri Vito Acconci'dir. Acconci, 1971 yılında gerçekleştirdiği Centers isimli çalışmasında kendi bedenini monitörün ortasına merkezlemiş, kendi bedenini görüntünün ana malzemesi olarak kullanarak, geleneksel sanat malzemelerine eleştirel bir mantık geliştirmeye çalışmıştır. Freiderike Pezold ise vücut sanatının önde gelen isimlerinden diğeridir. Çalışmalarında genellikle kadın vücudu kullanan Pezold kadın vücudunu her şeyin başlangıcı olarak kabul etmiş tüm sanat biçimlerinde hatta mimaride bile kadın vücudunun etkileri olduğunu belirtmiştir.

Video sanatı içinde ortaya çıkan başka bir yaklaşım ise Gerilla Video çalışmalarıdır. Bu çalışmalarda video sanatının kapitalist toplum düzeninin en etkin aracı olan televizyon yayıncılığına en şiddetli saldırıların yapıldığı bir sanat anlayışı betimlemektedir. Tekelleşmiş kitle iletişim sistemini var gücüyle eleştiren bu yaklaşımda, geleneksel televize edilmiş görüntüler çarpıtılarak yeniden üretilmekte ve yeniden üretilen bu görüntüler izleyicilere sunularak, izleyicilerin kitle iletişim sistemindeki ve en önemlisi televizyon yayın sistemindeki çarpık yapının farkına varması amaçlanmaktadır. Video teknolojisinin Gerilla Video olarak kullanılabilmesindeki en önemli etken, video kameraların taşınabilir olmasıyla sokaklardan, caddelerden görüntü alan sanatçılar, bu görüntüleri çarpıtarak yeniden üretmişler ve bir bakıma videoyu toplumun bir aynası olarak kullanmışlardır. Toplumun bir aynası işlevi verilen videodan, televizyon yayınları nedeniyle toplumda ortaya çıkan çarpıklıkları gözler önüne sermesi beklenmektedir. Bir bakıma video bir propaganda aracı olarak kullanılarak, toplumsal psikoterapi süreci gerçekleştirilmektedir. Bu süreç içinde televizyon yayınlarında yüceltilen görüntüler karalanarak aşağılık konumlara getirilmiş, televizyon yayın mantığı içinde aşağılanan görüntüler ise yüceltilmiştir.¹²²

¹²² McLuhan, ss. 34-37

Gerilla Video içinde yer alan sanatçılar kendilerini her zaman sistem karşıtı olarak görmüşlerdir ve bu yaklaşım kitle iletişim araçlarında korsan yayın kavramının ortaya çıkmasında katkıları olmuştur.

Monitörlerin ve video kameraların bir arada kullanıldığı video enstalasyonları, video heykelleri ve video ortamları ise videonun diğer kullanımlarından oldukça farklı bir yapı sergilemektedir. Bu anlayışta video teknolojilerinin kullanıldığı üç boyutlu sanat eserlerinin, heykellerin sergi alanlarına yerleştirilerek, teknolojik bir ortamın yaratılması sağlanmıştır. Video heykeller, video teknolojisinin iki boyutlu görsel yapısı ile heykelin üç boyutlu fiziksel yapısının birleştiği çalışmalar olarak nitelendirilebilir. Çok kanallı video kullanımları, video heykellerin ortaya çıkışındaki en büyük etkidir. Bu yaklaşımda, video monitörleri sanki mobilya gibi kullanılmakta, görüntünün oluşturulduğu monitörlere materyalist bir işlev yüklenmektedir.

Böyle ortamların en önemli özellikleri, alıcılarından birer izleyici olarak değil, birer katılımcı olarak sanat eserlerinin içinde olmalarının beklenmesidir. Alıcıdan, sergi alanına kurulmuş olan eserlerin çevresinde dolaşması, daha dikkatle irdelemesi ve herhangi bir sanat eserini alımlama sürecinden daha fazla süreyi ayırması beklenmektedir. Video heykellerin başka bir özelliği ise, bu tür sanat eserlerinin sadece müzeler ve çeşitli üniversitelerde sergilenmek üzere üretilmiş olmalarıdır.

Videonun kullanıldığı canlı gösteriler ve iletişim çalışmaları daha çok Hapening'e dayandırılarak açıklanabilir. Hapening deki doğaçlama ögesiyle video teknolojisinin canlı görüntü üretebilme olanağı ile arasındaki yakınlık, bu iki sanat anlayışı arasındaki benzerlikleri ortaya koymaktadır. Hapening deki doğaçlama, bir sonraki aşamanın bilinmezliği, videonun anımsal kavramı ile örtüşmekte ve video sanatı içerisinde yeni bir bakış açısı ortaya çıkarmasına sebep olmuştur. Hapening eserlerinin bir kereye özgü gerçekleştirilmesiyle video teknolojisinin kayıt etme ihtiyacı duymadan görüntü üretebilme olanağı birleşince özgün ve farklı eserlerin ortaya çıkmasına olanak vermiştir.

Video ve bilgisayarlarla gerçekleştirilen teknolojik araştırmalar bir sanat anlayışından çok, 20. yüzyıl teknolojilerinin bir arada kullanılmasını amaçlayan çalışmalar olarak değerlendirilebilir. Bu tür çalışmalarla sanat eserlerinin ortaya çıkarıldığı örneklere rastlanabilmesine rağmen, gerçekleştirilen bu çalışmaların önemi,

video ile diğer elektronik teknolojilerinin uyumunun sağlanmasıdır. Böylece video ve bilgisayar ortak kullanım alanları bulmuşlar ve yeni gelişmelerin temelini oluşturmuşlardır. 20. yüzyılın sonlarında ortaya çıkarılan multimedya sistemleri, dijital yayın sistemleri ve internet televizyon sistemleri gibi benzer birçok teknolojik aygıtın gelişmesinde, gerçekleştirilen bu çalışmaların önemli bir payı vardır. Bu sebeple, video sanatı içinde anılan ve video sistemleri ile bilgisayar sistemlerinin bir arada kullanılmasını çalışmalarını kapsayan bu yaklaşım, bir sanat edimi olmaktan çok teknolojik gelişmelerin temelleri olarak görülmektedir.

Biçim olarak birbirlerinden farklılaşan bu yaklaşımların dışında video teknolojisinin farklı kullanımlarından da söz etmek mümkündür. Ancak bunların hepsi temel anlamda bir hedefin doğrultusunda yani sanat kavramı içine elektronik teknolojilerinin girmesi olarak açıklanabilir. Böylece hem sanat dünyası kendine yeni bir sanat ortamı kazandırmış hem de elektronik teknolojisi sanatın estetik çıkarımlarından kendine pay sağlamıştır.

2.6. VIDEO SANATI'NIN ELEKTRONİK ÇAĞA ETKİLERİ

Sanat, toplumda kendine yer bulan ve toplumun kültür yapısına etki eden, kendinden önceki sanat akımları ve sanat dallarından etkilenebileceği gibi, kendinden sonraki sanat akımları ve sanat dallarını etkileme yetisinde de sahiptir. Sanat tarihi incelendiğinde bu sürecin kesintisiz olarak devam ettiği görülür. Tarihteki değişimlerde en etkili role sahip olan savaşlar bile bu süreci kesintiye uğratan nedenler değil, süreç içinde gerçekleşen toplumsal olgular olarak değerlendirilir.

Elektronik gelişmelerin içinde önemli bir yere sahip olan video sanatını aynı bakış açısı ile incelemek mümkündür. Tarihsel süreç içerisinde incelendiğinde video sanatını, hem bir sanat dalı hem de bir sanat akımı olarak algılamak mümkündür. Video bir sanat dalı olarak algılanabilir. Çünkü estetik temelleri video teknolojisine dayanan bir sanat eseri üretme sürecini ifade etmektedir. Video sanatını bir sanat akımı olarak da kabul etmek mümkündür. Çünkü en etkin dönemlerini 1965 yılında başlayıp 1980'li yılların sonlarına kadar yaşamıştır. Daha sonraki yıllara gelindiğinde ise, yaygınlığını yitirerek kendi özgün yapısı içine bürünen video sanatı elektronik sanat ile birlikte anılır

olmuştur. Her iki durumda dikkate alındığı zaman video sanatı kavramının bir sanat akımından çok bir sanat dalını ifade ettiği dikkat çekmektedir.

Video sanatı kendi tarihsel ve toplumsal süreci içinde incelendiğinde kendinden önce var olan sanat ortamından etkilenmesinden ziyade, ortaya çıkan yeni sanat anlayışının temellerini oluşturması yönündedir. Video sanatı sanat tarihi içerisinde önemli değişimleri beraberinde getirmiştir ve birçok ilki içinde barındırmıştır. Bu süreç içerisinde mekanik sanattan elektronik sanata geçişte önemli bir rol üstlendiği görülmektedir. Çünkü ilk kez bir elektronik teknoloji sanat ortamı haline gelmiştir. Yaşanan diğer değişimlerin sebebi sanatta yaşanan bu teknolojik evrimdir.

Elektronik sanat hem kendine özgü üretim hem de tüketim süreci ile yeni bir biçim kazanmıştır. Bu yeni biçim elektronik sanat çağına özgü bir biçimdir ve bu biçimin oluşmasının temelleri video sanatı ile birlikte oluşturulmuştur.

2.7. ÖRNEK: NAM JUNE PAİK

1932 yılında Seul’da doğan Paik 1953-56 yılları arasında Tokyo Üniversitesi’nde Felsefe ve Sanat Tarihi, Müzik Tarihi eğitimi yapmıştır. Arnold Schönberg üzerine Doktora Tezi hazırlamıştır.¹²³

4 Ekim 1965 tarihinde New York’ta elektronik eşya satan mağazanın vitrininde Sony marka ilk video kameralardan biri sergilenir. Nam June Paik, bu mağazadan Sony’nin ürettiği taşınabilir ilk video kamerayı alan kişilerdendi. Bu olay video sanatının miladı olarak görülmektedir.

Güney Kore doğumlu, Almanya’da sanat eğitimi almış eski bir elektronik müzik öğrencisi olan Paik, video alanında yabancı değildi; daha önce Köln’de elektronik müzik stüdyolarında çalışmış ve elektronik cihazların yapısını öğrenmiş bir uzmandı. 1959 yılından beri de televizyon ve elektronik görüntünün estetik sorunları üzerine kuramsal araştırmalar yapmıştır.

Paik, Almanya’da elektrik mühendisi arkadaşıyla birlikte hurdalıktan topladığı 13 adet siyah-beyaz monitörü onardı ve video sanatının ilk enstalasyonu denilebilecek Mart 1963’te “Exposition of Electronic Television” çalışmasını Almanya’nın Wuppertal

¹²³ Bozkurt, s. 360.

kenti Galerı Parnass'ta gerçekleştirdi. Galerı Parnass daha sonraki yıllarda video sanatının merkezlerinden biri oldu. Parnass video sanatının gelişim sürecinde isimlerine sık sık rastlayacağımız önemli sanatçıların etkinliklerine sahne oldu; daha da önemlisi, Video Sanatı'nı başlatan sanatçı olarak tanınmıştır.¹²⁴



Resim 2.11. Nam June Paik, “Exposition of Music – Electronic Television”, 1963.

Paik'te görülen post-pop duyarlılığı, gerçek- zaman kavramı bağlamındaki atağının da bir uzantısıdır. 1967' de gerçekleştirdiği “Variations on George Ball on Meet The Pres” (George Ball'ın Basınla Tartışması Üzerine Çeşitlemeler), Johnson'ın ABD başkanı olduğu dönemin kayıtlarıdır. Bu, dönemin dışışleri bakanı olan Ball'ın başlangıçta gerçek zamanlı olarak akan görüntülerini ve daha sonra, Paik'in, bant makaralarını elleriyle hareket ettirmesi sonucu ortaya çıkan boşluklarını içeren bir kayıttır. Bu alışma, ondan bir yıl önce gerçekleştirdiği “Variations on Johnny Carson Versus Charlotte Moorman” (Charlotte Moorman Johnny Carson'a Karşı Üzerine Çeşitlemeler) ile manyetik bozulmalar arasında bir geçiş sağlamıştır. Burada, Charlotte Moorman, John Cage'in Johnny Carson için yaptığı bir parçayı, görüntüde olmaksızın yorumlamıştır. Paik, kablunun altını ince bir çizgi halinde silen hareketli bir başka kabloyu bant boyunca yerleştirmiştir. Sonuçta, Carson-Moorman etkileşimi anlık silinmelerle kesilmiştir.¹²⁵

Paik ilk olarak değiştirilmiş hazır nesnelere olarak, televizyon setleri kullanmıştır. “The Moon in The Oldest TV” (Ay En Eski Televizyondur) adlı işinde ve diğerlerinde,

¹²⁴ Bozkurt, s. 177.

¹²⁵ David Ross, “Gerçek ya da Sonuç: Amerikan Televizyon ve Video Sanatı”, (Der.: Levend Kılıç), *Video Sanatı: Eleştirel Bir Bakış*, (ev.: Aysun Yüksel), Hil Yayınları, İstanbul 1995.

kendi mekanizmasından görüntü üretebilen self-referential (kendini referans alan) makineler kullanmıştır. Sanatçının denemeleri, sanat dünyasının yönelimleriyle yöntem ve malzeme olarak paraleldir. Bu iş, Paik’i farklı bir arayışa yönlendirmiştir.¹²⁶ 1970’de Paik ve Shuya Abe, işbirliği içinde, kendi ihtiyaçları için ekipman geliştirmişlerdir. “Paik-Abe Video Synthesizer” (Paik-Abe Video Sentezleyici) olarak tanınan bu aygıt, sanatçıya yeniden tarama, biçim bozma, renklendirme gibi yollarla canlı ve kaydedilmiş kaynaklardan video görüntüsü üretme imkânı tanımıştır. Paik, var olanın üzerinde oynamanın, kaydetmekten daha zor olduğunu düşünmüştür. Paik’in ilgisi, bu yeni teknolojinin araştırılması üzerine değil, iletişim üzerine yoğunlaşmıştır. Sanatçının çalışmasının odağı, televizyon ve iletişimin dünya çapında yarattığı kültürdür. Rock müziği, reklamlar, gösteriler, Asya dansları, Hint ritüellerini onun için önemli olan ve sevdiği birçok konuyu içermektedir. Cage’nin sessiz konuşması ve Charlette Moorman’ın vücudunu enstrüman gibi kullanması da bunların arasındadır.



Resim 2.12. Nam June Paik, “The Moon in The Oldest TV”, 1965.

¹²⁶ Popper, s. 62.



Resim 2.13. Nam June Paik ve Shuya Abe, “Paik-Abe Video Synthesizer”, 1970.

1967 yılın da Avrupa ülkelerinde ki video sanatçıları yaptıkları çalışmalarla bu alanda öncü olarak başı çekmişlerdir. Paris Modern Sanatlar Müzesi’nde Pierre Gaudibert, “Animasyon, Yüzleşme” adlı çalışmasını; Martial Raysee, “Monitör-Resim” adlı video enstalasyonunu gerçekleştirmiştir. İtalya’da Luciano Giarccari, video yapımları için, Varese’de, Studio 971’i kurmuştur. Avrupa’da özgürlük sloganı ile birlikte gelişen kitle iletişim araçları, sanat alanında etkisini göstermiştir.¹²⁷

1967 yılında Paik ve Moorman ile birlikte gerçekleştirdikleri seri çalışmalar, ilk happeninig gösterimleri olarak kabul gördüğü gibi ilk belgeleyici kullanımda da örnek oluşturmuşlardır. Paik’in televizyon yayıncılığının genel kalıpları içinde algılanan monitörleri, kullanım alanlarından farklı olarak sergilemesi öncü bir yaklaşım olarak kabul edilmiş, bir bakıma monitörlerin bu genel algı sistemi içindeki yerini sorguladığı görülmüştür. Gerçekleştirilen bu etkinliklerin afişlerinin altındaki küçük not da ilgi çekicidir. Bu notta “by invitain only” yazmakta yani gösterime sadece davetlilerin katılabilmesi mümkün olmaktadır. Bu nottan da anlaşılacağı gibi, Paik ve ekibi bu tür

¹²⁷ Bozkurt, s. 184.

gösterileri maddi bir kazanç aracı olarak değil, bir aracın farklı kullanımlarının ilk denemeleri olarak görmektedir.

Paik'in. "TV Bra for Living Sculpture" (Canlı Heykel İçin TV Sütyen) (1969), "Concerto for Cello and Video Tape" (Çello ve Video Bandı İçin Konçerto) (1971) ve "TV Buddha" (TV Buda) (1974) adlı işleri Charlotte Moorman ile performansları, sanat dünyası için önemli video performans, video heykel ve video enstalasyonlar olmuşlardır.¹²⁸ 1967 yılında, Charlotte Moorman ile birlikte gerçekleştirdiği video performansları ayrıca, videonun belgeleyici bir anlayışla kullanımını da göstermektedir. Paik, bu çalışmalarında monitörü, genel algı kalıplarının dışında kullanarak sorgulamış ve bu gösteriler sadece davet edilenler tarafından izlenebilmiştir.¹²⁹



Resim 2.14. Nam June Paik, "TV Bra for Living Sculpture", 1969.

Marta Rosler Paik'in çalışmaları için şöyle söylemiştir:

*"Paik, televizyonu bozmuş, kirletmiş, fetiş haline dönüştürmüş, onu iki katına çıkarmış, içini pislikle doldurarak simgesel olarak dışkı boşaltmış, Buda biçiminde, sonsuz akla olan yakınlığını ortaya koyarak, televizyonun zaman sınırlılığını ve görüşsüzlüğünü kendisiyle yüzleştirmiş, içine büyüyen bitkiler koyarak doğal zamanı ortaya koymuş ve aygıtın mimarlıkla, iç dekorasyonla olan yakınlığını ise televizyonu bir mobilyaya dönüştürerek ve son olarak da sinyalini renkli ve müzikal bir görüntüye çevirerek göstermiştir."*¹³⁰

¹²⁸ Popper, s. 62.

¹²⁹ Moorman, ss. 50-51.

¹³⁰ Martha Rosler, "Video: Shedding the Utopian Moment", (Ed.: Dough Hall and Sally Jo Fifer), *Illuminating Video An Essential Guide to Video Art*, Aperture Foundation, New Jersey 1990, s. 45.

Paik, “TV Buddha” isimli çalışmasında malzeme olarak video kamera, monitör, Buda heykeli ve toprağı kullanmıştır. Buda’nın görüntüsü o an ekrana kamerayla çekilerek yansıtılmıştır. Buda, toprak içerisindeki monitörden izlediği kendi görüntüsüyle yüzleşmekte ve kutsal bilgeliğini kendi kendisine sorgulamaktadır.¹³¹ “TV Buddha” Paik’in en iyi bilenen kapalı devre enstalasyonu olsa da, 1974’teki “TV Garden” ile birleştirilen, 1973 tarihli “Global Groove”, o dönemdeki en kayda değer video işi sayılabilir. Sanatçı, televizyon setlerini doğal bir ortama yerleştirmiş ve bu setlerde, tüm dünyadan görüntüler yer almıştır. Dünyayı, doğal ve uluslar arası bir çevre olarak sunmuştur.¹³² Sanatçının en göze çarpan işleri, “Imagine: There are More Stars in the Sky Than Chinese on the Earth” (1981), “V-yramid” (1982), “Beuys/Voice” (1987), “One Candle” (1989), gibi kapalı devre multi-monitör enstalasyonlarıdır. Bunların haricinde bir de, Dufy’nin Musée D’Art Moderna dela Ville de Paris’teki, “LA Fée Electricite” ine göndermesi olan anıtsal enstalasyonu vardır. 1989 tarihli bu iş, Fransız devriminin 200’üncü yılına da göndermede bulunur ve “The Elektronik Fairy” adını taşımaktadır.¹³³



Resim 2.15. Nam June Paik, “TV Buddha”, 1974.

¹³¹ Bozkurt, s. 97.

¹³² Deniz Derman, “Video Sanatı”, *Şeker Sanat*, Sayı: 4, (Mayıs-Haziran 1995), 12-13.

¹³³ Popper, s. 62.



Resim 2.16. Nam June Paik, "TV Garden", 1974.



Resim 2.17. Nam June Paik, "Global Groove", 1973.



Resim 2.18. Nam June Paik, “V-yramid”, 1982.



Resim 2.19. Nam June Paik, “Beuys/Voice”, 1987.



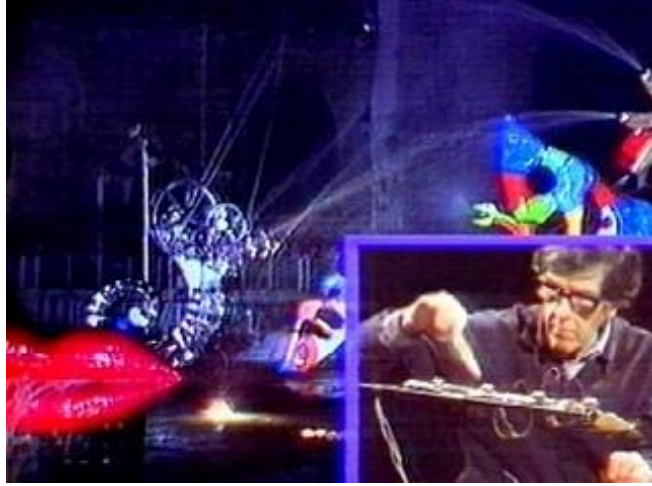
Resim 2.20. Nam June Paik, “One Candle”, 1989.

Name June Paik’in yayıncılık çalışmaları, büyük oranda kendi alanındaki gelişmeleri simgelemektedir. 1972’de gerçekleştirdiği “The Selling of New York” ve “Waiting For Commercial” gibi çalışmalarla Paik, genel durumun farkında olarak, yayın bantları gerçekleştirmeye başlamıştır. Paik, sosyolojik bir durum olarak, seyircinin televizyon izleme olayının boyutlarının farkında olmuştur. Sanatçı, WNET-TV’de gece programlarının arasına sokulacak bazı spotlar hazırlamıştır. Çalışmada normal insanların görüntüleri kullanılmıştır. Bu insanlar, günlük yaşamlarını sürdürürken televizyon da onların yanında varlığını sürdürmüş ve onlar da bir süre sonra televizyonun varlığını unutmuş ya da kanıksar bir duruma gelmişlerdir. Bu sırada, Asya’nın en büyük endüstriyel pazarı olan Japon televizyonu için hazırlanmış Amerikan ürünleri reklamları devreye girmiştir. Sanatçının burada eleştiri getirdiği nokta, izleyicinin pasif konumudur. Alaylı bir biçimde yan yana getirdiği bu iki durumu, izleyici ve sanatçının etken olması gerektiği düşüncesi üzerinden kullanmıştır.¹³⁴

Paik, 1984’teki yeni yıl çalışması olan. “Good Morning Mr. Orwell” adlı bir program gerçekleştirmiştir. Burada, 1973 tarihli “Global Groove” isimli çalışmasından esinlenmiştir. Bu söyleşileri de içeren bir tür eğlence programıdır. Program, New York’taki WNET ve Priste’teki Pompidou Merkezi arasında bir canlı yayın olmuştur.¹³⁵

¹³⁴ Ross, s. 94.

¹³⁵ Ross, s. 94.



Resim 2.21. Nam June Paik, “Good Morning Mr. Orwell”, 1984.

Paik gibi diğer sanatçılar da öncelikle eserlerinde video görüntülerini kullanarak sistemi sorgulamaya çalışmışlardır. Monitörlerin simgesel dili sayesinde, genel olarak televizyon yayın sistemi içinde görülmeye aşına olunan monitörlere farklı işlevler vererek kapitalist sistemin özüne eleştirel bir bakışla yaklaşmışlardır.

SONUÇ

Endüstri Devrimi ve Fransız Devrimiyle birlikte yaşam koşulları değişen sanatçıların yaşama bakış açılarının yanı sıra sanata bakış açıları ve aktarma biçimleri de değişmiştir. Sanat eserinde yer alan tabiat ve dış dünya artık sanatçının duyguları ile değişime uğramış bir dünyadır ve önemli olan; eserin bu dış dünyayı doğru olarak yansıtması değil bu dış dünyanın sanatçıda uyandırdığı duyguları ve yaşantıları ifade etmesidir.

Aşırı düzeyde teknikleşen toplumun yaşam düzeyi artmış ama bunla birlikte özgürlüğü de kısıtlanmıştır. Çoğu kez insan, insan olduğunu unutan bir robot durumuna düşme eğilimi göstermektedir. Sanat duygu ve düşünceleri birleştirerek, insanı yaşamı düşünmeye yöneltir. Toplumsal ilişkiler ağı içinde insanın özgür olmasına katkıda bulunur.

Bilim ve teknolojinin gelişmesiyle elektronik teknolojisi keşfedilmiştir. Bu keşifle birlikte, nesnelerin görüntü ve sesleri de elektronik olarak çok kolay ve hızlı bir şekilde çoğaltılabilir olmuştur. Elektronik teknolojinin sağladığı bu olanak sanatçılar tarafından fark edilmiş ve teknolojiye estetik özellikler katılmıştır.

Elektronik sanat çağı teknolojisi, insanın kas gücüne dayanan bir yapıya sahip değildir. Bu nedenle, elektronik yöntemlerle sanat eserleri üretiminde el becerisinin önemi silikleşmiştir. Bu teknoloji, insanın el becerisinden çok zihinsel yeteneklerine hitap etmektedir.

Yaşanan bu değişimler sadece teknik süreç olarak değil, kavramsal biçimlerinde değişime uğramasına yol açmıştır. Bu değişimlerin en derin yansıması ise, sanatın özünde gerçekleşmiştir. Sanat eserlerinin üretimini elin işlevine dayalı olmakla birlikte zihinselliğe yükseltmiş böylece sanat kavramı da kendi özüne dönmüştür.

Video teknolojisi ile elektronik ortamı sanat ortamı olarak kullanan sanatçılar, 20. yüzyılın sonlarında sanatçı kavramında da değişimler yaşanmakta olduğunu göstermişler ve video sanatı ile birlikte elektronik mühendisi gibi kendilerini geliştirecek bir yaklaşım içine girmişlerdir. Sanatçıların başlattığı bu hareket, sanatçı kavramında değişimler yaratırken, bir yandan da teknolojilerin gelişimine de katkıda

bulunmuşlardır. Bu teknolojileri etkin bir biçimde kullanan video sanatçıları, var olan teknolojilerin eksik yönlerini belirleyip, bunların gelişiminde önemli roller üstlenmişlerdir. Video sanatı, kendi sanatsal yapısını tamamen elektronik teknolojisini estetize edilmesi üzerine kurmuş bir sanat dalıdır.

Video teknolojisinin estetik bir aygıt olarak kullanılmasında ise, görsel medyanın oluşturduğu görsel algılama etkilerinden faydalanılmıştır. Çünkü endüstri çağı sonrasında yazınsal terminolojinin yerini medya ağırlıklı görselliğe dayanan yeni bir terminoloji almıştır.¹³⁶ Video sanatı da kendi görsel dilini, ortaya çıkan bu görsel yapı üzerine kurarak, video teknolojisinin estetik yapısı ile birleştirmiş ve yeni bir görsel dil geliştirmiştir. Video sanatının ortaya çıkardığı bu görsel dil sadece iki boyutlu görsel sanat dallarını etkilemekle kalmayıp heykel sanatının da değişimine katkı sağlamıştır. Heykel sanatçıları eserlerinde videoya da yer vererek, eserlerinin görsel biçimlerini videonun hareketli ve plastik öğeleri ile desteklemişlerdir. Videonun bir elektronik ortam olarak hem iki boyutlu düzlemsel kullanımı, hem de üç boyutlu alansal kullanımını ortaya çıkarmıştır.

Video sanatının bir başka önemi ise, sanat eserinin çoğaltımı konusunda ortaya çıkmaktadır. Video teknolojisinin çoğaltıma elverişli yapısı, diğer sanat dallarının yeniden üretiminden farklıdır. Video ile üretilmiş eserler her an, hatta üretim aşamasında bile çoğaltılabilir sanat eserleridir. Diğer alanlarda üretilen bir sanat eserinin yeniden üretilmesiyle sanatçının eserde bıraktığı kendi izlerinin yok olması, eserin kendine özgünlüğünü yok etmektedir. Video sanatında ise, elektronik ortamda üretildiği için kopyalanan eserle kopya arasında hiçbir fark ortaya çıkmamaktadır. Üretilen her eser aslında kopyaymış gibi algılanabilir. Çünkü elektronik sanat eserlerinin kopyalanması sadece elektronik verilerin çoğaltılması anlamı taşımaktadır. Çoğaltımın kolay bir süreci ifade etmesi, asıl ile kopya arasındaki farklılıkların gitgide ortadan kalkması ve en önemlisi ise, elektronik teknolojisinin aynı zamanda bir kitle iletişim aracı olarak da kullanılıyor olması, sanat eserlerinin kitlesel sunumlarını da beraber getirmiştir. Video sanatı ürününün nerede ve hangi ortamlarda izlendiğinin önemi silikleşmektedir. Böyle bir sanat eserini tüm alıcılar bir monitörden izlemek durumundadırlar. Sanat eserlerinin sunum biçimlerinde izleyicinin içinde bulunduğu

¹³⁶ Fredric Jameson, *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizm Mantığı*, (Çev.: Nuri Plümer), Yapı Kredi Yayınları, Cogito No:6, İstanbul 1994.

psikolojik koşullar ve izleyicinin sanat eserlerini algılama yetisidir. Çünkü elektronik sanat eserleri hemen hemen her alıcı için aynı koşullarda izleme olanağı sağlamaktadır. Elektronik sanat eserinin asılı ile kopyası arasında ortadan kalkan farklılıklar, böylelikle tüm sanat eseri alıcılarını eşit konuma sokmaktadır. Bu eşit konumda ise farklı eşitsizlikleri, yani sanat eserlerini izleyen izleyicilerin içinde buldukları psikolojik yapı, sanat eserlerine karşı takındıkları tavır ve sanat eserlerini algılama yetisi gibi etkenleri daha önce olmadığı kadar ön plana çıkarmaktadır.

Teknolojik gelişmeler toplumsal yapıyı (yaşantıyı) değiştirmekle beraber bu toplumun içinde yaşayan sanatçının dünyayı algılayış biçimini değiştirmiş ve bu değişimle birlikte sanat eseri üretme edinimini bu değişimi sağlayan teknolojik araçlarla dışa aktarmıştır. Fotoğrafla başlayıp film ile devam edip, ardından elektronik sistemlerin bulunmasıyla televizyon ile devam eden bu süreç taşınabilir kameraların üretilmesiyle video sanatının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Elektronik bir anlatım biçimi olan video sanatı kendinden önce var olan sanat anlayışlarıyla beslenip yeni bir üretim biçimi olarak sanat dünyasını (sanatçıların eser üretme biçimlerini) etkilemiş ve yeni oluşumların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Video sanatı 1965'lerden günümüze gelen tarihi seyir içerisinde her geçen gün genişlemekte ve bu gelişmeye bağlı olarak sanat alanlarında etkinliğini artırmaktadır. Video sanatı içinde ortaya çıkan bu oluşumların her biri bu sanat dalının gelişimine katkı da bulunmuşlardır.

KAYNAKÇA

- Acar, Ebru, *Sanatta Teknoloji Video Sanatı*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, İstanbul 1994.
- Akdemir, Eda, *Dadaizm Sanat Akımının Anti-Art Sanat Hareketi İçindeki Expresif Tutumu*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, Erzurum 2007.
- Anderson, Perry, *Postmodernitenin Kökenleri*, İletişim Yayınları, İstanbul 2002.
- Armağan, İbrahim, *Toplumsal Yapı Bilim ve Sanat*, E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir 1982.
- Aysan, Şükrü, “*Kavramsal Sanat*” *Sanat Olarak Betik*, Sanat Tanımı Topluluğu Yayını, İstanbul 1980.
- Atakan, Nancy, *Arayışlar*, (Çev.: Zeynep Rona), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.
- Atal, Tuncay Murat, *Günümüz Sanat Formu Olarak Video Art*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İzmir 2008.
- Belton, John, “Looking Through Video: The Pssychology of Video and Film”, (Ed: Michael Renov ve Erika Suderburg), *Resolutions: Comtemporary Video Proctices*, University of Minnesota Pres, Minneapolis 1996.
- Benjamin, Walte, “Deneyim ve Yoksulluk”, (Çev.: Yılmaz Öner), *Parıltılar Illuminationen*, Belge Yayınları, İstanbul 1990,
- Benthall, Jonathan, *Secience and Teknology In The Arts*, Litton Educational Publishing, 1974.
- Berger, John, *O Ana Adanmış*, Metis Yayınları, İstanbul 1986.

- Bozkurt, Muammer, *Video Sanatı Enstalasyon/Film/Performans*, Bileşim Yayınevi, İstanbul 2005.
- Breton, André, “İki Dada Bildirisi”, *Modernizmin Serüveni*, (7. Baskı), Alkım Yayınevi, İstanbul 2007, 319-320.
- Benjamin, Walter, “Paris XIX. Yüzyılın Başkenti”, *Modernizmin serüveni*, (7. Baskı), Alkım Yayınevi, İstanbul 2007, 32-33.
- Büyük Larousse Sözlük Ve Ansiklopedi*, “Kavramsal Sanat”, Gelişim Yayınları, İstanbul 1992.
- Caudwell, Christopher, *Yanılsama Ve Gerçeklik*, (Çev.: Mehmet H. Doğan), Payel Yayınevi Yayınları, İstanbul 1988.
- Çakmak, M. Suat, *Taş Baltadan Makineye Çağlar Boyu Teknoloji*, Güncel Yayıncılık, İstanbul 2007.
- Derman, Deniz, “Video Sanatı”, *Şeker Sanat*, Sayı: 4, (Mayıs-Haziran 1995), 12-13.
- Duchamp, Marcel, “Marcel Duchamp ve Ready-Made”, (Der.: Enis Batur) , *Modernizmin Serüveni*, (Çev.: Sema Rıfat), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000.
- Ellis, Jack C., *A History of Film*, Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs Boks, New
- Eriç, Daniyal, “Çağdaş Teknolojinin Müzik Sanatına Katkısı Elektronik Müzik”, *Çağdaş Teknoloji Ve Sanat*, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:8, Ankara 1985, 77-86.
- Erinç, Sıtkı, *Sanatın Boyutları*, Çınar Yayınları, İstanbul 1998.
- Ergin, Zeynep, *Fluxus 'u Bilmek Gerekir mi?*, Sanat Çevresi, İstanbul 1996.
- Ersoy, Ayla, *Sanat Kavramlarına Giriş*, Yorum Sanat Yayıncılık, İstanbul 1995.
- Erzen, Jale Nejdet, “Moderniz Sonrası Sanat”, *Çağdaş Düşünce ve Sanat*, Sayı: 14, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, İstanbul 1991.

Friedman, Ken, *Ubi Fluxus İbi Motus 1990-1962*, (Çev.: Yılmaz Aysan), Acura Di Achille Bonito Oliva, İtaly 1990.

Genç, Adem, *Antropi (Entropy) Ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir YÖtem Araştırması*, (Yayımlanmış Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 1983.

Gençaydın, Zafer, “Teknolojik Toplumlarda Sanat ve Sanatçı”, *Çağdaş Teknoloji ve Sanat*, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:8, Ankara 1985, 103-108.

Gerson, R., *Her Yönüyle Fotoğrafçılık*, Düşünen Adam Yayınları, İstanbul 1993.

Giderer, H. Engin, “Resmin Sonu”, *Kavramsal Sanat Ve Resmin Sonu*, Ütopya Yayınları, Ankara 2003.

Güvemli, Zahir, *Sanat Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul 2005.

Hauser, Arnold, *The Social History of Art-Volume2 Village Boks*, New York 1985, 307-308.

Hayward, Philip, *Culture, Teknoloji and Creativity in the Late Twentieth Century*, John Libbey and Company Ltd., London 1992.

Hicketheir, Knut, “Televizyon: Katılım ve Medya Tüketimi Arasında”, (Der. Wolfgang Ruppert, Çev. Mustafa Tüzel), *Bisiklet, Otomobil, Televizyon: Gündelik Eşyaların Kültür Tarihi*, Kabalcı Yayınevi Yayınları, İstanbul 1996, 177-179.

Higgins, Dick, *Horizons*, Roof Books, Yer Belirtilmemiş 1998.

Ingmar, Dav, *Video Electronics Technology*, Tab Boks Inc., PA 1983.

Işingör, Mümtaz, “Plastik Sanatlarda Yeni Malzemeler ve Teknoloji Desteği”, *Çağdaş Teknoloji ve Sanat*, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:8, Ankara 1985, 135-136.

Jameson, Fredric, “Video”, *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Mantiği*, (Çev.: Nuri Plümer), Yapı Kredi Yayınları, Cogito No: 6, İstanbul 1994.

Jane, Rye, *Futurism Blue Star House*, London 1972.

- Kahraman, Hasan Bülent, “Sanatta Konvansiyonel-Tradisyonel İlişikisine Bakışlar: Resim-Kavramsal Sanat Açısından”, *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 125, (Nisan 1991).
- Kaplanoğlu, Lütfü, *Özne Nesne İlişkisi Bağlamında Kübizm, Fütürizm Ve Dada*, (Yayımlanmış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Erzurum 2008.
- Kılıç, Levend, *Görüntü Estetiği*, (2. Baskı), Kavram Yayınları, İstanbul 1995.
- Kılıç, Levend, “Video Art”, *Adam Sanat Dergisi*, Sayı: 44, 1989.
- Kınay, Cahit, *Sanat Tarihi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Sayı: 1443, Ankara 1993.
- Kosuth, Joseph, *Felsefenin Sonu Sanatın Başlangıcı*, (Çev.: Şükrü AYSAN), STT Yayınları, İstanbul 1980.
- Kranz, Steward , *Science and Technology in The Arts*, Litton Educational Publishing, 1974.
- Kuspit, Donald, “Joseph Beuys, Sanatçının Gödesi”, *Sanat Dünyası*, Sayı: 52, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993.
- Lewitt, Sol, “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar”, (Çev.: Şükrü Aysan), *Sanat Olarak Betik*, Sanat Tanımı Topluluğu Yayını, İstanbul, 1980.
- Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev.: Cevat Çapan ve Sadi Öziş), Remzi Kitapevi Yayınları, İstanbul 1991.
- Lyotard, Jean-François, “Postmoderne Dönüş”, *Modernizmin Serüveni*, (7. Baskı), Alkım Yayınevi, İstanbul 2007, 20-21.
- Mcluhan, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill Book Company, New York 1965, s. 334. Roy Armes, “Video Görüntüsünün Estetiği” *Video Sanatı- Eleştirel Bir Bakış*, (Der.: Levend Kılıç), (Çev.: Gökhan Özaysın), Hil Yayınları, İstanbul 1995.
- McLuhan, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill Book Company, New York 1965.

- Moorman, Charlotte, “An Artist in the Courtroom”, (Ed.: Tony Stooss and Thamas Kellein), *Name June Paik*, Abrams Incorporated, New York 1993.
- Mutman, Mahmut, “Televizyonu Nasıl Sorgulamalı?”, *Toplum ve Bilim*, Sayı: 67, (Güz, 1995).
- Newcomb, Horace, “Toward a Television Aesthetics”, *Television: The Critical View*, Oxford Universty Press, New York 1982.
- Ögel, Semra, *Çevresel Sanat*, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını, Sayı: 121, İstanbul 1977.
- Özdemir, İnce, “Dada Akımının Amacı ve Serüveni”, *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı: 161, (5 Aralık 1975).
- Özsezgin, Kaya, “Plastik Sanatlarda Dada Akımı”, *Milliyet Sanat Dergisi*, (5 Aralık 1975).
- Özsezgin, Kaya, “Çağdaş Sanatlar ve Teknoloji İlişkisine Bir Bakış”, *Çağdaş Teknoloji ve Sanat*, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:8, Ankara 1985, 161-167.
- Özsezgin, Kaya, “Yeni Seçmecci Bir Akım”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 227/1, (Kasım 1989).
- Özayten, Nilgün, “Canan Baykal ve ‘Odalar’ı”, *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 163, (Haziran 1994).
- Ramsden, M., “Protoinvestigations & Premiere Investigation (1965-1966-1968)”, *Joseph Kosuth; Investigations sur l’art & Problematique Deguis 1965*, Musée D’art Moderne Dela Ville de Paris. Paris 1965.
- Read, Herbert, *Histoire de la Scu’pture Moderne*, Arted Edition d’Art, Paris 1985.
- Richter, Hans, *Dada, Art and Anti Art*, Thames&Hudson, New York, Oxford 1965.
- Richter, Hans, *Dada, Art and Anti-Art*, Thames and Hudson, London 1970.
- Rigel, Nurdoğan, *Elektronik Rönesans*, Der Yayınları, İstanbul 1991.

- Postman, Neil, *Televizyon Öldüren Eğlence*, (Çev.: Osman Akinhay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1994).
- Popper, Frank, “Elektronik Sanatın Kökenleri”, *Adam Sanat*, (Çev.: Alper Altunay), Sayı: 135, Anadolu Yayıncılık A.Ş., İstanbul 1997.
- Popper, Frank, “Video Art”, *Art of the Electronic Age*, Abrams Incorporated, New York 1993.
- Ross, David, “Gerçek ya da Sonuç: Amerikan Televizyon ve Video Sanatı”, (Der.: Levend Kılıç), *Video Sanatı: Eleştirel Bir Bakış*, (Çev.: Aysun Yüksel), Hil Yayınları, İstanbul 1995.
- Rosler, Martha, “Video: Shedding the Utopian Moment”, (Ed.: Dough Hall and Sally Jo Fifer), *Illuminating Video An Essential Guide to Video Art*, Aperture Foundation, New Jersey 1990.
- Sanouillet, Michel, *Dadacılığın Kökleri: Zürich ve New York*, Modernizmin Serüveni, (Çev.: Turhan Ilgaz), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.
- Sevgili, Ali (Editör), “Sanatçı”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997.
- Sözer, Önad, “Sanat Yapma Hakkına Doğru”, *Bilgi Olarak Sanat, Olgular Olarak Sanatçı, Yeni Ontoloji*, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, Sayı: 4, İstanbul 1992.
- Şimşek, Ebru Süsoy, *Kavramsal Sanatın Resim Sanatı Tanımını Etkileyişi Ve Resim-iş Eğitimine Getireceği Katkıları*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), On Dokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Samsun 2006.
- Thomson, George, *İnsanın Özü*, (Çev.: Celal Ülser), Payel Yayınevi, İstanbul 1979.
- Turani, Adnan, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1992.
- Turhanlı, Halil, “Sanatta Devrimci Tufan”, *Cumhuriyet Dergi*, Sayı: 465, 1995.

Tzara, Tristan, *Dada Hiçbir Anlama Gelmez*, (Çev.: Sema Rıfat), Modernizmin Serüveni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.

Tzara, Tristan, “Dada Hiçbir Anlama Gelmez”, *Modernizmin serüveni*, (7. Baskı), Alkım Yayınevi, İstanbul 2007, 317-318.

Yılmaz, Mehmet, “Kavramsal Sanat: Düşünce Sanat Yapan Bir Aygıttır”, *Sanatçıları Okumak ya da Hayali Söyleşiler*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2001.

Yılmaz, Serdar, *Kavramsal Sanatta İroni Ve Olumsuzluk*, (Yayımlanmış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı, İstanbul 2008.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Yakup Aksu
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzurum-1981
Eğitim Durum	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Resim-iş Öğretmenliği 2004 mezunu
Yabancı Dil	İngilizce
İş Deneyimi	
Stajlar	2001- 19 Mayıs İlköğretim Okulu Erzurum 2003- Başöğretmen İlköğretim Okulu Erzurum 2004- Turgut Özal İlköğretim Okulu Erzurum
Sergiler	2002- Rönesans Sanat Evi Karma Resim Sergisi Halk Eğitim Merkezi Erzurum 2003- Rönesans Sanat Evi Karma Resim Sergisi Halk Eğitim Merkezi Erzurum 2004- Mezuniyet sergisi Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi Erzurum 2007- Öğretmenler Günü Karma Resim Sergisi Öğretmen Evi Erzurum 2010- Heykel Bölümü Karma Sanat Çalışmalar Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi Erzurum
Çalıştığı Kurumlar	2004- Ağrı Kız Meslek Lisesi 2006- Erzurum Yunus Emre İlköğretim Okulu
İletişim	
E-Posta Adresi	ressam_ressam@hotmail.com
Tarih	Haziran-2011

