

VIDEODAKİ SANATSAL DİLİN ONTOLOJİSİ



ALİCAN BAYHAN

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2018

VIDEODAKİ SANATSAL DİLİN ONTOLOJİSİ

ALİCAN BAYHAN

Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Programı, 2018

Bu tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne Yüksek Lisans
(M.A.) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2018

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT KURAMI VE ELEŞTİRİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

VİDEODAKİ SANATSAL DİLİN ONTOLOJİSİ

ALİCAN BAYHAN

ONAYLAYANLAR

Dr. Öğr. Üyesi Onur Eroğlu (Işık Üniversitesi)
(Tez Danışmanı)

Prof. Dr. Nezih Erdoğan (İstanbul Şehir Üni.)

Prof. Dr. Halil Akdeniz (Işık Üniversitesi)



ONAY TARİHİ: 14. 01. 2019

ONTOLOGY OF THE ARTISTIC LANGUAGE IN VIDEO

ABSTRACT

The aim of this study is, while researching the video art historically, to examine the processes that lie behind it. While television aesthetics is considered in terms of contributions to video art, the points where video opposes television are determined. By using a comparative method between television and video, it is ensured that the difference between the two instruments is understood. The link between video art and Fluxus has been demonstrated within the framework of the movement's artists. Video artists' using the device according to their own opinions, has led to polyphonic narratives. This situation brought about the linguistic diversity in video art. In the thesis, these approaches in video art were analysed accompanied with theorists. Interdisciplinary art processes were discussed after the views on the coexistence of disciplines were included. These processes were evaluated through examples of video art. The transition of the viewer from being passive to being active was explored and in this context, interactive art and video art has been examined through different ideas. After the characteristics of the postmodern period were stated, the social structure of this period was mentioned. The points where post-industrial society is distinguished from industrial and pre-industrial social structures were explained. Concepts used in the context of postmodern art were rendered visible through the works produced by the artists. Postmodern perception in video art has been determined.

Keywords: video art, postmodernism, ontology, interdisciplinary art, interactive art

VİDEODAKİ SANATSAL DİLİN ONTOLOJİSİ

ÖZET

Bu çalışmanın amacı, video sanatını tarihsel yönden araştırırken onun ardında yatan süreçleri irdelemektir. Televizyon estetiği, video sanatına katkıları açısından ele alınırken videonun televizyona karşı olduğu noktalar belirlenmiştir. Televizyon ve video arasında, karşılaştırmalı bir yöntem izlenerek her iki aracın birbirleriyle olan farklarının anlaşılması sağlanmıştır. Video sanatı ve Fluxus arasındaki bağ, harekete mensup sanatçılar çerçevesinde ortaya koyulmuştur. Video sanatçılarının, aygıtı kendi görüşleri doğrultusunda kullanmaları, çok sesli anlatımlara yol açmıştır. Bu durum, video sanatındaki dilsel çeşitliliği beraberinde getirmiştir. Tezde, video sanatındaki bu yaklaşımlar, kuramcılar eşliğinde analiz edilmiştir. Disiplinlerin bir arada olması ile ilgili görüşlere yer verildikten sonra disiplinlerarası sanat süreçleri tartışmaya açılmıştır. Bu süreçler video sanatıyla ilgili örnekler üzerinden değerlendirilmiştir. İzleyicinin, edilgen olma halinden etkin olma haline geçişi araştırılıp bu bağlamda etkileşimli sanat ve video sanatı farklı fikirler üzerinden incelenmiştir. Postmodern dönemin özellikleri belirtildikten sonra bu dönemdeki toplumsal yapıdan bahsedilmiştir. Post-endüstriyel toplumun, endüstriyel ve öncesi toplum yapısından ayrıldığı noktalar açıklanmıştır. Postmodern sanat bağlamında kullanılan kavramlar, sanatçıların ürettiği çalışmalar üzerinden görünür kılınmıştır. Video sanatındaki postmodern algıya ilişkin saptamalarda bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: video sanatı, postmodernizm, ontoloji, disiplinlerarası sanat, etkileşimli sanat

Teşekkür

Yüksek lisans eğitimimi en iyi şekilde değerlendirmeme yardımcı olan birçok insan var. İlk olarak, tez danışmanlarım Dr. Onur Eroğlu ve Dr. Zeliha Burtek'e teşekkür ederim. Bu süre zarfında deneyimlerinden ve sunduğu bilgilerden yararlanma şansı yakalamış olmak benim için çok kıymetliydi.

Ayrıca annem Sibel Bayhan ve babam Gürsel Bayhan'a desteklerinden ve göstermiş oldukları sabırdan dolayı teşekkürlerimi sunarım. Son olarak tez süresince verdiği destek ve bu araştırmanın yazım sürecindeki katkılarından dolayı eşim Berfin'e teşekkür etmek isterim.

Her ne kadar burada olmasa da her zaman bana olan inancını bildiğim sevgili Sezer'ime de teşekkür etmeyi bir borç bilirim.

Alican Bayhan

İçindekiler

Abstract	i
Özet	ii
Teşekkür.....	iii
İçindekiler	iv
Tablolar Listesi.....	v
Görseller Listesi	vi
1. Giriş	1
2. Tarihsellik Bağlamında Video Sanatının Var Oluşu	5
2.1. Televizüel Aygıt.....	5
2.2. Video Sanatı	11
2.3. Televizüel Anlatıya Karşı Bir Var Oluş.....	14
2.4. Fluxus Etkisi	22
3. Video Sanatındaki Dilsel Çeşitlilik	29
3.1. Disiplinlerarası Kullanım	36
3.2. İnteraktif Video	41
4. Postmodern Dönemin Video Sanatı Algısına Etkileri	49
4.1. Postmodernizm.....	49
4.2. Post-Endüstriyel Toplum	52
4.3. Postmodern Sanat.....	59
4.4. Video Sanatında Postmodern Açılımlar.....	68
5. Sonuç	78
Kaynakça	80
Özgeçmiş	85

Tablolar Listesi

Tablo 4.1: Endüstri Sonrası Toplum	55
Tablo 4.2: Endüstriyel ve Enformasyon Toplamlarının Karşılaştırılması	58



Görseller Listesi

Görsel 2.1: Nam June Paik. (https://www.theartstory.org)	12
Görsel 2.2: Dzigo Vertov (1929), <i>The Man with a Movie Camera</i> (https://www.wsws.org)	14
Görsel 2.3: Vostell Wolf, (1963) <i>Sun in Your Head</i> (film/video). (https://transmediale.de)	15
Görsel 2.4: Nam June Paik, (1963) <i>Exposition of Music – Electronic Television:</i> sergi posteri. Erik Andersch Koleksiyonu. Nam June Paik Art Center Arşivi. (https://www.tfam.museum/journal)	16
Görsel 2.5: Birnbaum Dara, (1979), <i>Kiss The Girls: Make Them Cry</i> (video), A.B.D. (https://lux.org.uk)	17
Görsel 2.6: Nam June Paik ve Shuya Abe (1970), <i>The Wobulator</i> (http://norikomatsumoto.net)	20
Görsel 2.7: Steina and Woody Vasulka (1974), <i>Noisefields</i> (video), İzlanda Ulusal Galerisi. (https://www.e-flux.com)	21
Görsel 2.8: John Cage, (1960), <i>Waterwalk</i> . (https://3textstudio.wordpress.com)	24
Görsel 2.9: Nam June Paik ve Jud Yalkut, (1966-1972/1992), <i>Beatles Electronique</i> (video). (https://www.moma.org)	25
Görsel 2.10: Wolf Vostell, (1959 – 1963), <i>TV Dé-coll/age for Millions</i> (video). (http://www.medienkunstnetz.de)	27
Görsel 2.11: Joseph Beuys (1974), <i>I Like America And America Likes Me</i> . (https://www.tate.org.uk)	28
Görsel 3.1: Acconci Vito (1971), <i>Centers</i> (video), Courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York. (http://www.museoreinasofia.es).	30
Görsel 3.2: Campus Peter (1975), <i>Dor</i> . (https://www.sfmoma.org)	31
Görsel 3.3: Rosenbach Ulrike, (1974), <i>Sorry Mister</i> . (http://www.medienkunstnetz.de)	33
Görsel 3.4: Viola Bill, (1976), <i>He weeps for you</i> . (https://www.freunde-der-nationalgalerie.de)	39
Görsel 3.5: Oursler Tony, (2000), <i>The Influence Machine</i> (https://www.tate.org.uk)	40
Görsel 3.6: Nam June Paik (1988), <i>Merce/Digital</i> . (https://www.si.edu)	41

Görsel 3.7: Picabia F., Ribemont-Dessaignes G., Breton A., Dermée P., Eluard P., Aragon L. & Tzara T. (1920) <i>Programme de la Matinée du Mouvement Dada</i> , Paris. (http://www.openculture.com)	42
Görsel 3.8: Bruce Nauman (1970), <i>Live-Taped Video Corridor</i> , 144x384x20 inç. (https://www.guggenheim.org)	47
Görsel 3.9: Sermon Paul, (1992), <i>Telematic Dreaming</i> . (http://www.medienkunstnetz.de)	48
Görsel 4.1: Peter Paul Rubens (1618) <i>Leucippus 'un Kızlarının Kaçırılışı</i> , T.Ü.Y. 210,5cm x 224cm, Alte Pinakothek, Munich, Almanya. (https://www.wikiart.org)	60
Görsel 4.2: Geoffrey Laurence (2004), (Sanal, “2012”) <i>Çabuk Tutun</i> , T.Ü.Y. 182cm x 198cm. (http://www.geoffreylaurence.com)	60
Görsel 4.3: Andy Warhol (1962) Campbell’s Çorba Konserveleri, MoMa, Newyork, ABD. (https://www.wikiart.org)	62
Görsel 4.4: Smithson Robert (1970), <i>Spiral Jetty</i> . (http://www.medienkunstnetz.de)	64
Görsel 4.5: Gehry Frank (1984), <i>Norton House</i> , Venice Plajı, Los Angeles. (https://www.laconservancy.org)	65
Görsel 4.6: Tiravanija Rirkrit (1990), <i>Pad Thai</i> . (https://www.artspace.com)	67
Görsel 4.7: Nam June Paik (1973), <i>Global Groove</i> (video). (http://www.museoreinasofia.es)	70
Görsel 4.8: Wolf Vostell (1968), <i>Electronic Dé-coll/age</i> , Happening Room. (http://www.medienkunstnetz.de)	71
Görsel 4.9: Edward Rankus, John Manning, Barbara Latham (1979) <i>AlienNation</i> , 29dk.40sn. Video, A.B.D. (http://mediaburn.org)	73
Görsel 4.10: David Rokeby (1993), <i>Very Nervous System</i> , Potsdam. (http://www.davidrokeby.com)	75
Görsel 4.11: Meart (2004), <i>Symbiotica</i> . (http://cyberneticzoo.com)	76
Görsel 4.12: Bill Viola, (2000), <i>The Quintet of the Unseen</i> . (https://www.timeout.com)	77
Görsel 4.13: Bill Viola (1995), <i>The Greeting</i> . (https://www.royalacademy.org.uk)	77

Bölüm 1

Giriş

Teknoloji ve sanat birlikteliği, teknolojinin değişimine bağlı olarak dönüşmektedir. Teknolojiyle beraber gerçekleştirilen sanat üretimleri, pek çok farklı kullanımın yaygınlaşmasıyla birlikte sanat ortamında kendisine yer edinmiştir.

Televizyon, en önemli kitle iletişim araçlarından birisidir. Aracın yaratıcı kullanımları ise video sanatının tarihi ile ilişkilidir.

Video sanatının ortaya çıkışında televizyona karşı sergilenen tavır, bir dilin gelişmesi bakımından büyük önem taşımaktadır. Bu sanatın ortaya çıktığı ilk yıllarda, sanatçıların deneysellik ile eş zamanlı yürüyen bir karşı anlatı geliştirmeleri gündeme gelmiştir. Bu anlatı ise televizyon tarafından kullanılan yöntemlerin başkalaştırılmasıyla ilgilidir.

Video sanatının, televizyon teknolojisi ile yakın ilişkisi düşünüldüğünde, televizyon estetiğinin video sanatı bağlamında araştırılması gerekli hale gelmektedir. Bu tezde, akış, yayın, eş zamanlı gösterim ve görüntünün tekrar kullanılabilir olmasının yanı sıra renk, ışık, zaman, hareket, ses, kamera gibi özelliklerin televizyona kattığı değerler sorgulanmıştır.

Videonun, tecimsel televizyon ile kurduğu ilişki ideolojik açıdan mesafelidir. Buradaki en önemli etken denetim mekanizmasıdır. Çalışma boyunca videonun özgürlüğe olan tutkusuna vurgu yapılmıştır. Bu bağlamda, televizyon ve video iki ayrı kutup olarak ele alınmıştır.

Çalışmada videonun görme ile ilişkisi de araştırılmıştır. Aygıtın yaygınlaşmasıyla birlikte, bu görme meselesinin gerçekte olan bağı incelenmiştir. Sanatçılar üzerinden bu durum örneklendirilerek açıklanmıştır.

Özellikle 1960'lı ve 1970'li yıllardan itibaren, videodaki sanatsal çıkışların televizyon estetiğini nasıl dönüştürdüğü ile ilgili detaylı bir araştırma yapılmıştır. Televizyona ait olan unsurların video merkezli bir bakışla karşılaştırmalı olarak ele alınması çalışmanın hedefleri arasındadır.

Yakın tarihte, bilginin hapsi ve ideolojik bir kılıftaki yayılımı neticesinde televizyon, tartışmaların odak noktası haline gelmiştir. Hâlen iktidarlar tarafından sıkça propagandist bir eylem aracı olarak kullanılmaktadır. Bu nedenle, bu tez ile birlikte televizüel görüntünün ideolojikleşmiş yapısı erk üzerinden ele alınıp çeşitli düşünürler çerçevesinde bir değerlendirmeye tabi tutulmuştur.

Video sanatı ile ilgili bir tarih okuması yapmak için, geniş bir literatür taramasına başvurulduğunda, belli başlı sanatçılara bağlı kalındığı gözlemlenmektedir. Daha önceden yapılmış birçok araştırmada, video sanatının farklı disiplinlerle olan birlikteliği, sanatçıların ürettiği eserler üzerinden değerlendirilmiştir. Videonun farklı kullanımlarına çoğu kez yer verilmiştir. Bu sebeple bu tezdeki amaç yalnızca kronolojik bir tarihe bağlı kalmak ile sınırlı değildir. Video sanatına farklı düşünürlerin bakış açılarından bakarak bu sanatın hakikat ile kurduğu ilişkiyi de araştırmaktır.

Videodaki sanatsal kullanımlar, video aygıtının sanat ortamına girmesinden sonra çeşitlenmektedir. Birçok farklı disiplin ile bir arada kullanıldığına tanıklık edilmiştir. Bulaşıcı bir yapıya sahip olan videonun, diğer disiplinler ile olan birlikteliği disiplinlerarası üretimlerin ortaya çıkmasına yol açmaktadır. Bu sebeple, önceki araştırmalara ek olarak, disiplinlerarası anlayışın düşünce tarihindeki öneminden yola çıkılarak sanat ve video ile olan ilişkisi irdelenmiştir.

Sanatın, kendi tarihselliği içindeki gelişimine baktığımızda geçmişteki birçok hareketin birbirine etkisi yadsınamayacak kadar büyüktür. Video sanatı için de bunu söylemek pekâlâ mümkündür. Örneğin: Konstrüktivizm, Pop Art, Dada ve Fütürizm gibi hareketlerin etkisinden bahsedilebilir. Ancak sanat tarihi tarafından Nam June Paik'a atfedilen kurucu yakıştırması ve sanatçının Fluxus hareketinin bir parçası olma hali, video sanatı ile ilgilenen analizcilerin bu hareketi video sanatının var-oluşuna sağladığı katkılar açısından daha detaylı incelemesini de gerekli kılmıştır. Bu çalışmada, sınırsızlığın savunucusu olan Fluxus ile videonun özgürlüğe olan düşkünlüğü aynı çatı altında değerlendirilip çeşitli örnekler ile desteklenmektedir.

Etkileşimli sanat üzerine yazılmış sayıca fazla akademik yazıya rastlanabilir. Çeşitli sanat disiplinlerinden çokça örnek ile de karşılaşılabılır. Bu tez, farklı sanat dalları

için de geçerli olan etkileşim sözcüğünün kuramsal arka planını, politik ve toplumsal bir pencereden ele alarak tartışmaya açmaktadır. Etkileşimli sanatın sahip olduğu özellikleri tanımlamaktan ziyade, onun ardında yatan süreçleri ortaya koymaktadır.

Postmodern döneme ilişkin genel bir tanımlamadan sonra kendi içinde tartışmalı olan bu sürecin sanata olan etkisi araştırılmıştır. Sanat ve toplum arasındaki hassas ilişki düşünüldüğünde, endüstri sonrası ortaya çıkan toplumsal yapının özelliklerinin belirlenmesi gerekli hale gelmektedir. Endüstri öncesi toplum, endüstri toplumu ve sonrasında etkili olan endüstri sonrası toplumun içinde barındırdığı farklılıklardan yararlanılarak tanımlamaların daha belirgin olması sağlanmıştır.

Postmodernizmin bünyesinde bulunan bir takım kavramlar ile video sanatındaki bazı uygulamalar niteliksel bakımdan örtüşmektedir. Bu durum, ayrıntılı bir şekilde açıklanarak sanatçıların ortaya koyduğu çalışmalarla birlikte örneklendirilmiştir.

Video sanatı ile alakalı kronolojik bir tarih oluşturmak yerine, videodaki sanatsal dilin oluşmasında etkili olan süreçlerin, arkasında yatan nedenlerin ve gerçekleşen değişimlerin postmodern dönemin getirileriyle birlikte araştırılması hedeflenmiştir.

Çalışmanın birinci bölümünde, video sanatına ilişkin bir anlatıda bulunmak amacıyla, televizyon estetiği ve bu estetiği dönüştüren video aracına yer verilmiştir. Televizyon aygıtının çeşitli eleştirilerine yer verildikten sonra video sanatındaki sınırsız anlatım gücünün Fluxus hareketiyle olan bağı ortaya koyulmuştur.

İkinci bölümde, videonun hızla yaygınlaşan farklı kullanımları ele alınmıştır. İnteraktif ve disiplinlerarası kullanımların arka planında yatan zihniyetler tartışılmıştır. İnteraktif ve disiplinlerarası video pratikleri çeşitli sanatçılar üzerinden örneklendirilmiştir.

Üçüncü bölümde ise, postmodern olarak adlandırılan sürecin genel bir tanımı yapıldıktan sonra postmodern sanat uygulamalarına yer verilmiştir. Teknolojinin gelişimine bağlı olarak değişen toplumsal yapıdan bahsedilmiştir. Video sanatındaki bazı postmodern uygulamalar araştırılarak sanatçıların çalışmaları üzerinden değerlendirilmiştir.

Kuramcılarının sıklıkla farklı görüşler savunması nedeniyle çalışma boyunca özellikle çok sesli bir aktarım tercih edilmiştir. Bu tez, araştırmayı yaparken araştırılan konunun olası farklı görüşlerini de göz önünde bulundurarak bir sentez oluşturmayı hedeflemiştir.



Bölüm 2

Tarihsellik Bağlamında Video Sanatının Var Oluşu

2.1 Televizüel Aygıt

Birçok icat gibi televizyonun da ortaya çıkışı birbirini etkileyen buluşlarla ilgilidir. "Televizyonla ilgili çalışmaların başlangıcını 1800'lere kadar götürmek olasıdır" (Şener, 1984, s. 197). Genel kabul ise, televizyonun 26 Ocak 1926 tarihinde John Logie Baird tarafından ilk görüntüsünün gerçekleştirildiği yönündedir. Ortaya çıkışından bu yana teknolojinin gelişimiyle beraber ciddi değişime uğradığı söylenebilir. Uzun yıllar hararetli tartışmaların odağında olması, aygıtın ne denli bir güce sahip olduğunu kanıtlar niteliktedir. Örneğin: "De Gaulle döneminde, muhalifleri De Gaulle'ün televizyondan yararlanarak iktidarda kaldığını iddia ederek "telekrasi" sözcüğünü ortaya atmışlardı" (Şener, 1984, s. 58).

"Televizyon estetiği üzerine fazla bir şeyler yazılmamıştır. Bu eksikliği gidermeye girişince, bu boşluğun nedenlerinden biri anlaşılmaktadır: Kimse televizyon denilen varlığın tam olarak ne olduğundan emin değildir" (Feuer, 1995, s.76). Ancak kesin olan bir şey vardır ki, o da televizüel bir estetiğin aygıtın kaotik yapısının içinde yer aldığı gerçeğidir.

"Televizyon kavramı, “uzak” anlamındaki Yunanca sözcük “**tele**” ve “**görme**” anlamındaki Latince “**visio**” sözcüğünün bir araya gelmesi ile ortaya çıkmıştır. “**Televisio**” kelimesi Türkçe’ye “**televizyon**” olarak geçmiştir. Bu sözcük ilk kez Constantine Persky tarafından 1900 yılında kullanılmıştır" (aktaran Akyol, 2012, s. 74). Çoğu kişiye göre "televizyonun temel işlevi haber vermek, öğretmek ve eğlendirmektir" (Şener, 1984, s. 35).

İzleyiciyi pasifleştiren etkisi, etkileşimli uygulamalar ve gelişen yayın teknolojisiyle birlikte azalmaya başlamış, artık alıcının da kaynak olabildiği radikal değişimler gündeme gelmiştir. Tabi ki televizyonun ilk yıllarında etkileşimin kumanda üzerinden tercihlerde bulunan izleyici aracılığıyla gerçekleştirildiğini savunmak da olasıdır. Bu sebeple "yapılan literatür taramaları sonucunda araştırmacılar,

akademisyenler ve teorisyenler arasında etkileşimli televizyon uygulamalarına yönelik ortak bir fikir birliğine varıldığını söylemek mümkün değildir. Kimi araştırmacılara göre, uzaktan kumanda ile kanal değiştirmek etkileşim sayılırken kimilerine göre ise izleyicinin geri bildirimi olmayan hiçbir uygulama etkileşimli sayılmamaktadır" (Akyol, 2012, s. 335).

Az önce de belirttiğimiz gibi televizyon aygıtının alıcıyı kaynak yaptığı durumlara, video teknolojisini kullanarak çekilmiş görüntülerin haber merkezlerine yollanması ardından da bunların yayınlanması örnek olarak gösterilebilir. Evden yarışma programlarına katılma, oyun oynama, alışveriş yapma, seçilmiş filmler arasından istediğin filmi seçme ve hatta yayın akışına karar verme gibi bir takım etkileşimli uygulamalar da mevcuttur. Tüm bunlar alıcının aktifleşmesi ile sonuçlanmaktadır. Ancak buradaki yanlış televizyonun tam anlamıyla özgürleştirici bir araç olma yolunda ilerlediği düşüncesidir. Unutulmaması gereken ise belirli bir kesim tarafından kontrol edilen televizyondaki ideolojikleştirilmiş görüntülerin aynılığıdır. Bireysel görüntü üretme aracı olan videonun ürettiği görüntüler, özellikle geniş kitlelere yayın yapan kanallar için bir tehdit oluşturabilmektedir. Bu nedenle denetim televizyon için olmazsa olmazdır. Denetim, bazen kamunun zararına olabilecek provokatif eylemleri önlediği gibi bir hakikatin ortaya çıkmasına da engel olabilmektedir. Çünkü bu hakikat, bazı durumlarda aygıtı kontrol edenlerin çıkarlarına hizmet etmeyebilir.

Görüntüsü kullanılan "şey" çoğu zaman reklamlar, programlar ya da diziler aracılığıyla bir metalaşma sürecinin parçası haline gelmektedir. Görüntü, bir kazanç kapısıdır. İmaj, ticari bir sürece dahil edilmektedir. Oysa "video, imajları onları verenlere iade edebilmenin sanatıdır" (Baker, 2015, s. 17).

Televizyonun bir iletişim aracı olarak "ideoloji" ile ilişkilendirildiği ve "Devletin İdeolojik Aygıtları" arasında Marksist bir tutumla değerlendirilmesinin yanında, egemen olanın kontrolünde olma hali Louis Althusser'in çalışmasında açıkça gözlemlenmektedir (Althusser, 2002). Aracın 20. yüzyıldaki hızlı yükselişi ve toplumların değerleri ile ilgili girdiği inşacı tavır göz önüne alındığında erk için büyük önem taşıdığını söylemek yerinde olacaktır. "Televizyona özgürlük" çıkışının altında yatan imkansızlık, kapital ve iktidarın elektronik görüntüyü bir mülk gibi

kontrol ediyor ve elinde tutuyor olmasıdır. Çünkü "egemen ideoloji bizim öznelliğimiz içinde kendini yeniden meydana çıkarmaya çalışmaktadır" (Fiske, 1995, s. 236). "Bu durumda ortaya çıkan sonuç; "endüstrileşmiş bir kültür" ya da Frankfurt Okulu'nun vurguladığı gibi bir "kültür endüstrisi" olacaktır" (Akyol, 2012, s. 87).

Bu eleştiri aslında bireylerin tek tipleştirilmesiyle birlikte kültürel bir aynılık ve renksizleşmenin de beraberinde geleceği şeklinde yorumlanabilir.

Kültür endüstrisi çağında birey bir yanılsamadır. Ancak bunun tek nedeni üretim araçlarının standartlaşması değildir. Bireye yalnız ve yalnızca genel ile mutlak özdeşleşmesini sorgulamadığı koşulunda tahammül edilmektedir. Birey artık sahte-bireydir. Birey, birey gibi görünendir. Modern birey, sürekli yeniden üretilen bir üründür (Dellaloğlu, 2014, s. 118).

Tam da bu noktada o dönem için her ne kadar romantik bir söylem olarak kalsa da bir başka iletişim aracı olan radyonun kullanımıyla ilgili Brechtien yaklaşımı 1960'lardaki televizyon için de düşünmek mümkündür.

Radyo, yayın aracından bir iletişim aracına dönüştürülmelidir. Sadece yayın için kullanılmasının yerine alıcı olarak da kullanılabilse, en mükemmel bir kitle iletişim aracı, fantastik bir yayın sistemi olabilir. Bu, dinleyicilerin seslerini yansıtmak, onları izole etmek yerine birbirleriyle iletişimde bulunmalarını sağlamaktır. Radyonun mevcut yayın sistemi sona erdirilmeli, bu işlev dinleyiciler tarafından düzenlenmelidir (aktaran Marshall, 1995, s.36).

Pasif durumda olan alıcının aktifleşmesi ile ilgili olan bu bakış merkeziyetçi olmayan bir yayın anlayışına sahip olmakla birlikte bir demokratikleşme meselesini de beraberinde getirmektedir. Bu demokratikleşme, görüntünün herkes tarafından üretilip etkileşimli bir biçimde kullanılabilirliği ile ilişkilendirilebilir.

Her ne kadar ticari televizyonun karşısına 1960'larda ve 1970'lerde içlerinde sanatçıların da yer aldığı "gerilla televizyon" adı altında bir anlayış getirilmeye çalışılsa da (Berensel, 2017), bu oluşumun etki, değişim ve devamlılık açısından başarılı olamadığının da altının çizilmesi gerekir. Buradaki başarı ölçütü kitleleşememesi ile de ilişkilidir. Ancak gerilla televizyonun tanımı oldukça dikkat çekicidir.

Gerilla Televizyonu sıradan insanlara yönelik televizyondur. İnsanların üzerinde değil onlarla birlikte çalışır. Basit anlamıyla, bu 'kendin-yap-televizyon'ndan başka bir şey değildir. Ancak bu düşünce için gereken

bağlam şudur: bir enformasyon ortamında hayatta kalma mücadelesi enformasyon aletlerini ve gerilla taktiklerini gerektirir (aktaran Berensel, 2017, ss. 123-124).

Burada televizyonun tartışılmasına sebep olan ve neredeyse sahip olduğu bütün gücün kaynağı olan yayın teknolojisi düşünüldüğünde meseleye teknik olarak yaklaşmak önemli hale gelmektedir.

Televizyon yayın prensibinde görüntü ve ses birlikte gönderilmektedir. Resim bilgisi iletimi genlik modülasyonu ile ses bilgisi iletimi ise genellikle frekans modülasyonu ile gerçekleştirilir. Bir resim, elektriğe çevrilirken satır satır taranır. Taranan bu resim, ışığa hassas bir yüzeye düşürülerek elektriksel sinyale (resim sinyaline) dönüştürülür. Ses sinyali de ses yükselteçlerinde yükseltilerek elektrik sinyaline dönüştürülür. Bu resim ve ses sinyali, vericiden elektromanyetik dalgalar hâlinde uzaya yayılır. Alıcı antenine gelen elektromanyetik dalgalar yükseltilerek alıcıda tekrar resim ve ses hâline çevrilir (Milli Eğitim Bakanlığı, 2011, s. 3).

Aracın yayın kapsamında kalan bütün özellikleri, bir televizüel estetiğin varlığına işaret etmektedir. "Örneğin Horace Newcomb "içtenlik", "devamlılık" "tarih"in yalnızca televizyona ait estetik formüller olduğunu ileri sürmektedir" (Parsa, 1994, s. 2). "Buna karşın Bretz "çabukluk", "anındalık" ve "konusalılık" formüllerinin üzerinde durmaktadır" (Parsa, 1994, s. 2).

Herbert Zettl "Televizyon Estetiği" başlıklı makalesinde, televizyon aracının estetik unsurlarını şöyle sıralamaktadır:

- A. Işık ve Renk (Aydınlatma Özellikleri, Renk Kullanımı)
- B. Çerçeve: İki Boyutlu Alan
- C. Derinlik ve Hacim: Üç Boyutlu Alan
- D. Zaman ve Hareket: Dördüncü Boyut
- E. Ses (aktaran Parsa, 1994, ss. 13-14)

Buradan açıkça şu sonucu çıkarmak mümkündür: Televizyonun zaman içerisindeki anlatisallığı kendince bir dil haline dönüşmüştür. Işık, renk, kamera, ses gibi birçok özelliğinin bir amaca hizmet doğrultusundaki kullanımları bizleri bir televizyon estetiği gerçeği ile karşı karşıya bırakmaktadır. Amaçtan kasıt, izlenme isteğidir. Dolayısıyla sermaye ile ilgilidir. Tabi ki televizyondaki sanat eserleri bu durumun dışında yer almaktadır. Bu eserler, televizyonun doğası gereği denetimsel bir süzgeçten geçirildikten sonra ekranda yer almaktadır. Yani televizyon, çeşitli değişkenlere bağlıdır. Davetkâr olmak zorundadır. Televizüel anlatı tam anlamıyla özgür değildir.

Televizyondaki zaman, yayın akışı bağlamında büyük bir titizlikle kullanılmalıdır. Yüksek bütçeli firmaların verdiği reklamlar ya da ciddi paralar harcanarak yapılan televizyon programları ve diziler söz konusu olduğundan zaman, sermayenin bir uzantısı haline gelmektedir. Bu durum ise metalaşmış bir zamanı doğurmaktadır.

Hareket, elektronik görüntünün cezbedici özelliğidir. Değişik tekniklerle izleyicide hareket algısı uyandırılabilir.

Ses, yapımcılar tarafından televizyonun ev içerisindeki konumu hesaplanarak kullanılır. Kumanda yardımıyla bir fısıltı bile rahatlıkla duyulabilir. Aktörün bu noktada, tiyatro sahnesinde kullanılan tekniklere ihtiyacı olmamaktadır. Anlatışallığı güçlendiren önemli etkenlerden biridir.

Derinlik, 3 boyutlu olan dünyanın, ekran üzerinde yani iki boyutlu bir alanda gösterilmesiyle ilgilidir. "Resim ve fotoğraf sanatında olduğu gibi televizyon ve filmde de iki boyutlu alan üzerine üç boyutlu bir dünyayı yansıtmak zorundayız" (Parsa, 1994, s. 43).

Aracın iki boyutlu yapısı ve ekranın küçüklüğü belirli bir ölçüyü baz alarak ortaya bir sonucu çıkarmaktadır. "Sinemada eşyalar ve araçlar büyük önem taşıyabilir oysa televizyonda eşyalar değil insanlar içeriği taşımaya yardımcı olmaktadır. Televizyonda yakın çekimden yakın çekime tümevarımsal sekanslarda izleyicinin tüm manzarayı ekrandaki görüntüsünden değil, psikolojik tamamlama, içe dönme kanalıyla fark etmesi sağlanmaktadır" (Parsa, 1994, ss. 24-25).

Işık, televizyon için iki türlü gerçekleşebilmektedir: Çekim esnasında sahne ya da programın çekilmesi için ayarlanan kısım ve çekim yapıldıktan sonra televizyon ekranının özelliklerinden yapılabilen aydınlatma tercihleri. Televizyonun belli amaçlara bağlılığı ile ilgili yapılan tespit, renk ile ilgili şu tanım tarafından desteklenir:

Renk mizansende yer alan herhangi bir elemanı vurgulamak ya da etkisini azaltmak için kullanılır. Bir çekimin renk tonalitesi hünerle değiştirilerek duygusal içerik yaratılır. Reklamcılar, reklam ettikleri ürünleri satabilmek için hangi paketlemenin daha etkili olacağı konusunda büyük çabalar sarf etmektedirler. Televizyonda tipik bir hamburger reklamı çekimlerinde hep sıcak ve ev içi rahatlığı veren renkler tercih edilir. Bira reklamcılarının

dayandığı "işten, çalışmadan sonra dünya güzeldir" mesajı için geç öğleden sonrası rengi olan oranj ışığını hatırlayın (Parsa, 1994, s. 21).

Aygıtın bir önemli özelliği de “canlı yayın” gösterimleridir. Yayının canlı olmasından anlaşılan şey “canlı” sözcüğüne hangi anlamın yüklendiğiyle ilgili olmaktadır. Çoğu zaman olay ile aktarımın eş zamanlı oluşuyla alakalı olduğu gibi olan olayın hemen sonrasında olayın olduğu yerdeki yayınlarda “canlı” olarak adlandırılmaktadır. Yayın, izleyici ile aynı zamanı paylaşmaktadır. “‘Canlı’ sözcüğünün en basit anlamı bile-yani olay anının olayın aktarma yayın ve izleme anlarına karşılık gelmesi anlamı - “orada olma”... “gerçekte olduğu gibi olayı izleyiciye, sizin ekranlarınıza getirme” gibi çağrışımlarda yankılanıyor” (Feuer, 1995, s. 78).

Televizyondaki yayın akışının birey üzerindeki olumsuz etkisine dikkat çeken Fredric Jameson, programlar arası verilen reklam aralarının tiyatro ve operadaki aralar ile hiç bir ilgisinin olmadığını ve bunun sonucunda da "eleştirel uzaklık" diye tabir edilen bir anın yitiminden bahsetmektedir (Jameson, 1994). Uçsuz bucaksız bir enformasyon ağını içinde barındıran televizyonun giderek daha az anlam üretmesi ve bir "yabancılaştırma" sorununu da gündeme getirmesi söz konusudur (Baudrillard, 2016). Reklam ise, yüzeysel oluşu ve kolay unutulmasıyla (Baudrillard, 2016) bu ticari aygıtın içinde yer almaktadır. Tabii sahip olduğu negatif etki bununla sınırlı değildir. "Reklam -her 'olay' gibi- öncelikle yaşam tarzlarına teşvik eden algı kipleri serpiştirir; etkilenme tarzları ve bedenlerde gerçekleştirilecek ruhsal etkilenme kiplerini aktüelleştirir" (Lazzarato, 2017, s. 30). Toplumsal mühendisliğe soyunan televizyonun kitleyi kütleleştirme çabası ise üstüne düşünülmesi gereken bir meseledir.

Bahsettiğimiz bu öğelerin büyük bir kısmı, videonun sanatsal bir araç olarak kullanılmaya başlandığı video sanatının, erken dönemlerindeki televizyonun özelliklerinden sayılabilir. Teknolojinin değişimiyle birlikte, yeni imkanların gündeme gelmesi televizyon aygıtını da değiştirmiştir. Etkileşimli uygulamalar ve izleyicinin tercihine göre belirlenen yayın akışı, bu değişimin günümüzdeki göstergeleridir.

Gelecek ise, televizyonu bugünkü konumundan çok daha başka bir yere taşıyacaktır. Sanal gerçeklik ile birlikte, televizyonun boyutlarının da değişeceği öngörülmektedir. İzleyicinin izleme eyleminde radikal değişimler meydana gelecektir.

Yeni teknolojilerin gelişi ile geleceğin televizyonu eskisi gibi olmayacaktır. Eski düz ekran televizyonların yerine, tüketicilerin tercih ettikleri bir boyutta, herhangi bir açıda programları izleyebilecekleri 3D televizyon, holografik televizyon gibi televizyonlar geçecektir. Etkileşimli TV, sadece görmek ve duymaktan çok daha fazla şey ifade edecektir. Duyusal ekipman sayesinde, tüketicilere, koku, dokunabilme ve hatta tat alabilme olanağı sağlayacaktır (aktaran Akyol, 2012, ss. 333-334).

2.2. Video Sanatı

"Video "görme" anlamına gelen videre sözcüğünden türemiştir. Temsil etmek (represent) yerine görülmeyeni görülür kılarak yeniden sunma (re-present) becerisine dayalı bir sanat dalı olan videonun Latince kökenine bakıldığında da görme edimi karşımıza çıkar" (Yetişkin, 2017, s. 198). Seyretmekten farklı olarak görüyor olmanın etkisi aracın vurgulanması gereken bir özelliğidir.

Videonun etkili bir araç olma özelliğini bir kenara bırakırsak, sanatsal olarak ilk kullanımıyla ilgili genel kanı 1960'lar dünyasına ait olduğudur. Ana akım medya iletişim araçlarından biri olan ve hala varlığını etkili bir biçimde sürdüren televizyona, karşı bir eylem olarak video sanatının var-oluşunu gerçekleştirdiğini söylemek yerinde olacaktır.



Görsel 2.1: Nam June Paik

Bir var-olan olarak bu mediumun ilk sanatsal kullanımının dünyaca ünlü sanatçı Nam June Paik'ın Papa VI. Paul'ün geçişini çekmesi ile başladığı ve aynı dönemlerde Warhol'un merdiven altı video sanatı denemeleri ile Fransız sanatçı Fred Forest'ın 1967 yılında yaptığı çekimler ile devam ettiği belirtilmektedir (Paul ve Toolin, 2014). Ayrıca Ernie Kovac'ın 1952 yılında yaptığı televizyon manipülasyonunun (Şahiner, 2008) yanı sıra videonun teknik olarak tarihsel altyapısına bakıldığında şöyle bir tanım ile karşılaşmak mümkündür:

Elektronik görüntü (video) on dokuzuncu ve yirminci yüzyıldaki görsel-işitsel araçların fotoğraf, radyo, film, gramafon, ses kayıt aracının birikimini içine alan tarihsel geçmişe sahiptir. Elektronik görüntünün televizyonla bütünleşerek ortaya koyduğu çoğaltım aracı kendisinden öncekilerden özellikle de fotoğraf ve filmde çok farklıdır. Bu fark, teknolojik olarak videonun görüntü oluşturma biçiminden kaynaklanır. Videonun görüntüsü elektronik olarak ekranda belirir. Ekran, ışıklı noktacıklardan meydana gelen bir yüzeydir. Yani elektronik görüntünün kendisi ışıktır. Fotoğraf ve filmde ise görüntü, ışık yansıtma yolu ile ortaya çıkar (Kılıç, 1995, s. 10).

Görüldüğü gibi video ile ilgili bir tanıma başvurulurken dikkat çekici bir şekilde onun ne olmadığı üzerinden ne olduğu ortaya koymak istenmektedir. Bu ve bunun gibi bakışlar her ne kadar zaman içerisinde videonun kuramsal karışıklığına bir çare olamasa da olumlu bir çaba olarak değerlendirilebilir.

Video sanatını, tarih açısından kronolojik bir sınıflandırmaya tabi tutmak, karışık bir yapıya sahip olması nedeniyle oldukça zorlu bir süreçtir (Özgür, 2017). Muhalif olanı ve karşı cepheyi temsil eden aktivizmin, video sanatı ile iç içe geçme hali erken dönem video sanatçılarının eylemleri üzerinden okunabilmektedir (Berensel, 2017). Ne de olsa "Aslında 1960'ların ortalarında taşınılabılır video cihazının ortaya çıkmasıyla Video sanatı ve video aktivizm hep yan yana durmuşlardı ta başından beri" (Berensel, 2017, s. 123).

O halde aktivizm ve video sanatı arasında kurulan bağdan sonra Dziga Vertov'un bu bağı destekler nitelikteki kavrayışından da söz etmek gerekir.

Vertov'un o yıllarda ürettiği görüntülerin ve ortaya koyduğu montaj perspektifinin, çağımızın video kamera rejimleriyle pek çok ortak yanı vardır. Bazı filmleri, sinema filminden çok video filmi duygusu verir. Üstelik Vertov'un kinoklarını da aklımızda tutalım hep; o günlerin işçi ve köylü, kadın ve erkek kinokları ile bugünün video eylemci özneleri arasında doğrudan bir süreklilik kurmak mümkündür. Her iki tarafın özneleri de medya veya sanat profesyoneli değil bizzat yaşamı üretenlerdir. Bu anlamda sine-gözü bugünün terminolojisiyle video-göz (video-glaz), eylemci bir video-göz olarak yorumlamak mümkündür (Depeli, 2017, s. 114).

Ayrıca videonun gerçek ile kurduğu ilişkiye benzer bir anlayışı Dziga Vertov'un çok daha önceleri belirttiği o meşhur sine-göz bakışında görmek olasıdır (Depeli, 2017). Vertovyen bakış "gerçekliği görünen ve görünmeyen bileşenleriyle birlikte yakalamanın peşine düşmek yerine, kendisi gerçekliğe bizzat sızar ve onu inşa eder" (Depeli, 2017, s. 114). Bu saptamanın yanında, video ile ilgili yapılan şu tespit bizlere iki yaklaşım arasındaki benzerliği göstermektedir: "Video kamera sadece gerçeği kayıt etmez, gerçeği yeniden yaratır" (Kılıç, 1995, s. 11).



Görsel 2.2: Dzigo Vertov (1929), *The Man with a Movie Camera*

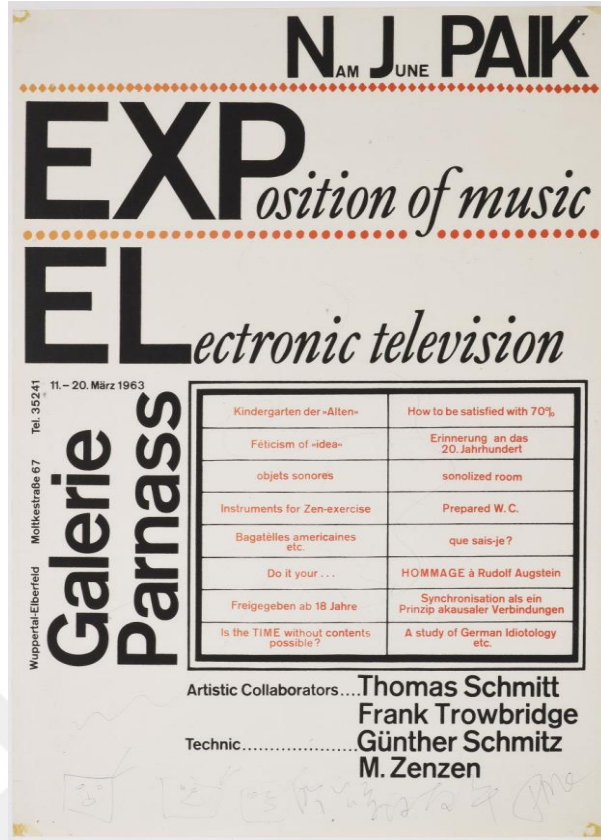
2.3. Televizüel Anlatıya Karşı Bir Var Oluş

Videonun kullanım olanaklarının kolaylığı ve teknik olarak sanatsal üretime uygunluğu birçok sanatçıyı cezbetmiştir. Video sanatı emekleme dönemindeyken televizyonun yarattığı olumsuzluğun içinde deneysel bir tutum gösterir. Bu bir nevi anlam arayışıdır. Nam June Paik'ın *Exposition of Music - Electronic Television* (1963) sergisi, *Magnet Tv* (1965) ya da Wolf Vostell'in *Sun in Your Head* (1963) gibi çalışmaları bu çerçeveden değerlendirildiğinde aracı bozmaya yönelik girişimler olarak görülebilir. Ayrıca Nam June Paik'ın *TV Garden* (1974) video yerleştirmesi gibi her iki sanatçının da televizyonu sorguladığı, karşı cepheyi temsil eden birçok işe rastlamak mümkündür.



Görsel 2.3: Vostell Wolf, (1963), *Sun in Your Head* (film/video)

Vostell'ın George Segal'ın çiftliğinde, televizyondaki görüntü devam ederken aygıtı gömmesiyle geleneksel galeri anlayışının dışına çıktığı ve bu açıdan Paik'ın *Exposition of Music - Electronic Television* (1963) adlı çalışması ile benzerlik gösterdiği bu eylem (Culler, 2014) ana akım medyanın sanatçılar için ne ifade ettiğinin bir göstergesiydi.



Görsel 2.4: Nam June Paik, (1963), *Exposition of Music – Electronic Television*: sergi posteri. Erik Andersch Koleksiyonu. Nam June Paik Art Center Arşivi.

Martha Rosler'ın Paik'ın eylemleri ile ilgili düşünceleri durumu daha da anlaşılır kılmaktadır.

Televizyonu bozdu, kirletti, fetiş haline dönüştürdü, onu iki katına çıkardı, içini pislikle doldurarak simgesel olarak dışkı boşalttı, Buda biçiminde, sonsuz akla olan yakınlığını ortaya koyarak, televizyonun zaman sınırlılığını ve fikirsizliğini kendisi ile yüzleştirdi, içine büyüyen bitkiler koyarak doğal zamanı ortaya koydu ve mimarlık ve iç dekorasyonla olan yakınlığını ise televizyonu bir mobilyaya dönüştürerek gösterdi ve son olarak sinyalinin renkli ve müzikal bir görüntüye çevirerek sergiledi (aktaran Altunay, 2013, s. 95).

Televizyon ile girilen bu hesaplaşmada, sanatçılar televizyona ait çeşitli özellikleri dilediklerince kullandılar. Daha önceden ele aldığımız televizüel estetik ile ilgili özelliklerin video tarafından dönüştürüldüğü ve her ne kadar tartışmalı da olsa bu durumun bizleri bir video estetiği gerçeği ile baş başa bıraktığı söylenebilir. Dara Birnbaum'un *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978-1979) videosu bu estetiği tartışmaya açabilmektedir. Bir televizyon karakteri olan “Harika Kadın”ın

sanatçı tarafından videonun tekrar özelliği kullanılarak defalarca kez eylemlerinin yeniden oynatıldığı bu çalışma, video sanatının tarihçesinde önemli bir yere sahiptir. Farklı okumalara da açık olan bu video için söylenebilecek en önemli nokta tekrardır. "Nitekim Deleuze için tekrar, bastırmadan ve unutmadan dolayı ortaya çıkmaz; bastırma ve unutma nedeniyle tekrar edilir çünkü belirli şeyler ve belirli deneyimler ancak tekrar yoluyla oluşur" (aktaran Yetişkin, 2017, s. 206). Bu tarz bir bakış açısıyla kadının toplumsal konumunun "Harika Kadın" karakteri üzerinden videonun tekrar özelliğiyle birlikte yeniden hatırlatıldığı söylenebilir. Televizyona ait imajların kullanılmasıyla ilgili bir diğer video için, yine Dara Birnbaum'a ait olan *Kiss The Girls: Make Them Cry* (1979) örnek verilebilir.



Görsel 2.5: Birnbaum Dara, (1979), *Kiss The Girls: Make Them Cry* (video), A.B.D.

“Basit bir parodi yerine, Nam June Paik ve Dara Birnbaum gibi sanatçılar, yazınsal eleştirmen Frederic Jameson'ın kullandığı deyimle pastiche'i televizyon sonucu için uygun bir gramer geliştirme yolunda kullanmışlardır" (Ross, 1995, s. 90).

Burada yaratıcı özne kaybıyla ortaya çıkan, geçmişin ölü stillerinin kullanıldığı çalışmalardan bahsetmekteyiz. Televizyona ait olan görüntüler, sanatçılar tarafından yeni bir anlatısalığa kavuşturulmaktadır. Jameson'ın (1994) pastiche üzerinden okuduğu sanat eserleri, video merkezli bir bakışla ele alındığında televizüel görüntülerin video sanatındaki kullanımlarıyla örtüşmektedir.

Tabi burada kaçırılmaması gereken nokta şudur: "Paik'ın çalışmaları doğrudan televizyon ile ilintili gibi görünse de, aslında televizyon ideolojisi ile ilgilidir. Buna bağlı olarak Paik'ın çalışmaları özellikle de televizyonu kontrol eden bileşenlerinin yapısı, entellektüelleştirilmiş şiddeti ile gerçek Fluxus ruhu ve uygulanmış karmaşa ile ilintilidir" (Ross, 1995, s. 92).

Scratch (karalama) video adı altında benzer bir uygulamayla karşılaşmak mümkündür. Burada televizyondan türeyen bir video estetiğinden bahsedilebilir.

Belirli görüntülerin yeniden işlenmesi ve yeniden anlamlandırma becerisi, özelde bağımsız çalışmanın önemli bir kolu için ve genelde video için ileri sürülen politik iddiaların kaynağında yatar. Karalama videosu (scratch video) olarak adlandırılan bu olgu, ürünlerinin yaşamımızı sinsice şekillendirdiği çok sık hissedilen bir araçtan elde edilen görüntülerin kasıtlı çarpıtılması, yönlendirilmesi ve de aynı zamanda televizyona karşı bir tavır alma teşebbüsüdür. Karalama videosu, bir bakıma "*It Be Alright on the Night*" gibi izlenme oranı en yüksek yayın kuşağından derlenen televizyon programlarının ardındaki tavrın yıkıcı bir şekilde yayılmasıdır. Bu programda çeşitli yayın felaketleri (rolünü aksatan aktörler, arka üstü düşen dekorlar, çalışmayan araçlar, çekim sırasında kameranın önünden geçenler gibi) ekrana yansıtılmakta, kitle iletişim endüstrisinin yapısına ve onun yıldızlarına ait hatalarla kibarca alay edilmektedir. Karalama videosunun önemli bir farkı (ister film, ister televizyon programı olsun) bitmiş ve yayınlanmış yapımlar üzerinde çalışmasıdır. İlk eylem korsancılıktır: Yeni bir kamusal amaç için kitle iletişim ürününün örneğini çalıp, telif hakkı kanununu çiğner. İkincisi, hedeflenen anlamı basit kurgu yöntemleri ile ters çevirmektir. Vereceği politik mesajı, konuşma bölümlerinin yerlerini değiştirerek ters yüz etmek ya da yayını tekrarlayarak bir liderin jestlerini komik duruma getirmek gibi (Armes, 1995, s. 53).

Televizüel estetiği meydana getiren parçaların kullanımı ve olumsuzlanması, zamanında video ve televizyonu karşı karşıya getirmiştir. Tecimsel olan görüntülerin, sanatçılar tarafından bağlamlarından koparılıp yeni bir anlamın parçaları dahilinde kurgulandığına şahitlik edilmiştir. Nereden bakarsak bakalım bu durum Ready-Made kavramıyla ilişkilidir. "Ready-made (hazır yapım ya da hazır nesne) anlayışı, en temel ifadeyle, sıradan ve gündelik kullanım nesnelerine sanat nesnesi muamelesi yapmaktır" (Atalan, 2012, ss. 23-24).

Hazır yapımlar ile ilgili algısal değişiklik coğrafyadan coğrafyaya fark edebilmektedir. Bir toplumdaki yaygın endüstri ürünü başka bir toplumda

kullanılmayabilir. Bu da kişinin hazır yapıma atfettiği anlamın ve algısının değişebileceğinin bir göstergesidir.

Duchamp'ın bir diğer hazır nesne örneği olan Kol Kırılması Olasılığına Karşı adlı yapıtı, yine sıradan görünümlü bir kar küreğinin sanat yapıtı olarak sunulmasıyla ilgilidir. Bu nesneyi, üretildiği ve gündelik bir kullanıma sahip sıradan bir obje olarak algılandığı Amerikan toplumunda sanat yapıtı olarak sunmak ve ona avangart demek ile, kar küreğinin kullanılmadığı bir ülkede sanat yapıtı olarak algılatmak ve ona avangart demek farklı şeylerdir (Atalan, 2012, s. 25).

Televizyon geniş kitlelere ulaşan uluslararası bir araçtır. Küreselleşmenin de etkisiyle yukarıda bahsedilen görüş, televizüel görüntüler için daha az rastlanır bir durumdur. Bunun nedeni herhangi bir ülke kültürüne ait olan görüntünün kilometrelerce uzaktaki bir ülke tarafından da seyredilebiliyor oluşudur. Bir dizinin birçok farklı ülkede izleniyor olması, bu duruma iyi bir örnektir. Ancak yine de izleyici tercihlerinin, genellikle yerel görüntüler doğrultusunda olduğu gözden kaçırılmaması gerekir.

Videodaki efekt etkisinin temelleri ise Nam June Paik ve Shuya Abe tarafından video sentezleyicisi ile birlikte atılmıştır (Altunay, 2013). Bu cihaz sayesinde çok daha farklı anlatımların önü açılmıştır. Hareketli görüntüye olanak sağlayan videonun, imaj üretirken ışık ve sesi deneysel bir tutumla kullanması söz konusudur. Nam June Paik ve Shuya Abe tarafından geliştirilen *The Wobulator* (1970) çalışması bu anlayışı temsil etmektedir.



Görsel 2.6: Nam June Paik ve Shuya Abe, (1970), *The Wobblulator*

Sinemacı kimliği olan Woody Vasulka ve müzisyen Steina Vasulka bir röportajda (2011) asıl etkilendikleri şeyin sinyal olduğunu söylerler. Woody Vasulka, videodaki hareketin onu etkilediğini ve bu yüzden çalıştığını söyler. Steina Vasulka, filmdeki kısıtlanmış zamanın aksine videoda açık bir zamana vurgu yapar. Woody Vasulka ise, videodaki özgürlükten bahseder (Coelho, 2011).

Bu bağlamda zaman, hareket, ses, ışık, derinlik, boyut ve renk gibi daha önce televizyon estetiğinin var olmasına sebep olan yapı elemanlarını, video için incelemek gerekmektedir.

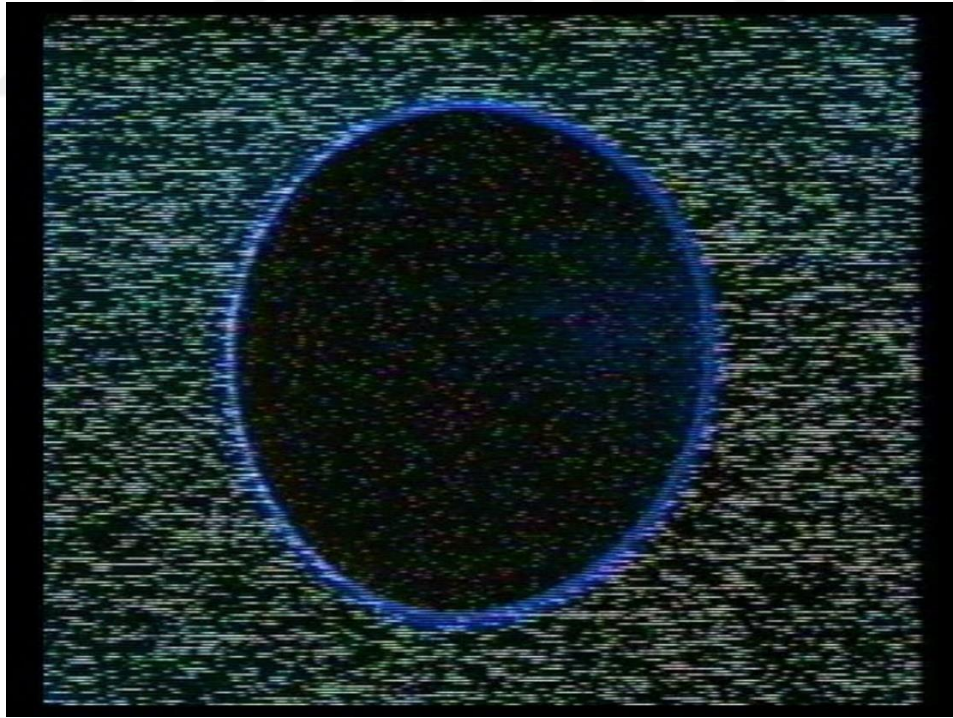
Videodaki zamanın ve hareketin zaman-imağ ile olan bağlantısı burada açıkça gösterilmiştir:

Video sanatı doğaya öykünür. Bu öykünme doğanın görünümüne ya da malzemesine değil, iç zamanının yapısına yöneliktir. Video'da bir hareket diğerine bağlanmaz, imajlar irrasyonel kesmeler aracılığıyla birbirine bağlanır, bu da oradan buraya doğrusal olarak bağlanan bir imaj sunmaz bize, zamanın imajını sunar. Uzamlaştırlamayan yani hareketten türemeyen zamanı. Video zamanın kendisidir. Zaman-imağdır. Zaman-imağ da zaman, mantıksal bağlantı ve ilerleme şeklinde kendini sunmaz. Aralıklar, farklar, kesilmeler, duraklamalar, tekrarlar olarak kendini sunar. Bu imajın yersiz yurtsuzlaşmasıdır. Yani videografik imaj tekilliğinde bir imajdır. Olduğu halde bir imajı görürüz. Bu bir bakış açısına yerleşmiş, düzenlenmiş bir imaj değildir. İrrasyonel kesmeler aracılığıyla imajlar arası bağlantının

kendisi imajlaşır. Zaman-imaj videonun fikridir. Video zaman-imajı olanaklı kıldığı, imajların oluşunu üretme gücüyle bir olaydır (Baker, 2015, s. 38).

Baker (2015) yukarıdaki ifadesiyle Deleuze'ün sinemayla ilgili olarak ortaya koyduğu zaman imaj kavramını (Yetişkin, 2011) video için de düşündüğünü dile getirmektedir. Zaman imaj, hareketlerin ardışıklığından türeyen çizgisel bir zamanı yansıtmamaktadır. Seyirci, mekan ve hareketten bağımsız bir zamanın görüntüsüyle baş başa kalmaktadır. Eyleme bağımlı bir zaman anlayışının aksine çeşitli yöntemlerle zaman imaj, sinemada ortaya çıkartılabilir. Örneğin karakter hakkındaki betimlemelerin karakterin eylemlerinin yerine geçmesiyle gerçekleşebilir. Hareketler arası rasyonel kesilmelerin olmadığı, tekrarların kullanıldığı, çizgisel hareketlerden bağımsız ortaya çıkartılan görüntüler bu yöntemlere örnek olarak gösterilebilir.

Woody ve Steina Vasulka'nın *Noisefields* (1974) videosunda ise, sesi ve rengi televizyona karşı ne denli sınırsızlık içinde kullanabildiklerini gözlemlemek mümkündür. Dairenin, ses ile uyumlu bir şekilde renk değiştirmesi imaj ve sesin ortaklığını göstermektedir.



Görsel 2.7: Steina and Woody Vasulka, (1974), *Noisefields* (video), İzlanda Ulusal Galerisi.

Videonun tecimsel olmama hali, ışığın sanatçılar tarafından deneysel kullanımlarının önünü açmıştır. Işık, televizyon programlarının ve filmlerinin aksine belirli bir anlatısalığa sıkışmadan sanatçının amacı doğrultusunda yapılabilir. Buna video kamerayı kullanım biçimi de dahildir.

Video ışıklandırması da temelde film ışıklandırmasıyla benzer olmasına karşın, sınırları bağdaştırmak önemlidir. Bu iş için temel araç, dalga biçimi monitörüdür. Dalga biçimi monitörü, videonun ışık ölçeridir. Film ışıklandırması için pozometreyi kullanmayı öğrendiğiniz gibi, video için de dalga biçimi monitörünü kullanmayı öğrenmeniz gerekir. Dalga biçimi monitörü temelde video sinyali gösteren bir osiloskoptur (salınım gözler). Dalga biçimi monitörü teknik ve yaratıcı bir araç olarak kullanabilmek, video sinyali anlamaya bağlıdır (Brown, 2010, ss. 87-88).

Televizyonlar için sonradan yaygınlaşan bir sistem olan 3 boyutlu gösterimleri bir kenara bırakırsak, 1960'lı yıllarda iki boyutlu ekran üzerinde perspektif aracılığıyla oluşturulmuş derinliği olan görüntülere rastlamak mümkündür. Ancak video heykeller ile birlikte monitörün taşıdığı uzamsal değer de sorgulanmaktaydı. Ekranda yer alan görüntüler ve monitörler, bir arada kullanılarak ortaya heykelsi bir yapı çıkarıldı. Artık derinlik ve boyut, video heykel ile birlikte başka türlü değerlendirilmekteydi. Ortaya çıkan biçim, ekranda yer alan görüntünün dışında başka bir şey de söylemekteydi.

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 (Aksu, 2011, s. 64).

2.4. Fluxus Etkisi

Sanatta devrimci bir tavır arayışına girildiğinde, Fluxus ile karşılaşmamak neredeyse imkansızdır. Bir akım olma özelliğinden çok tüm mekan ve zamanlarda boy göstermek isteyen bir sürecin adıdır. "Fluxus, özünde, 1960'lı yılların toplumsal muhalefet biçimlerinden beslenen, dönemin kültürel muhalefet dalgasına eklemlenen bir oluşumdur" (Antmen, 2016, s.203). Sanatın çerçevelendiği ve kurumsallaştığı noktada, özgürlüğün halen mümkün olabileceğinin kanıtıdır. Fluxus, bir sınırsızlık halidir.

Dada fikrini yenilemeyi bir anlayış olarak benimsemiştir. Tiyatro ve plastik sanatlar dâhil olmak üzere bütün sanat disiplinleri arasındaki sınırları kaldırmayı hedefler. Fluxus, happeningler gibi baştan bir planlamayı reddeder. Rastlantısallık ön plandadır. Fransa'da Yves Klein, ABD'de Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Jime Dine, Dick Higgins, Robert Rauschenberg, Almanya'da Joseph Boeuys, Japonya'da Saburo Murakami gibi sanatçılar Fluxus ile ilişkilendirilebilir.

"Fluxus ile ilişkilendirilen pek çok sanatçı arasında John Cage bir temsilci olmaktan çok bir öncü, veyahut bir tür esin kaynağı olarak nitelendirilebilir" (Antmen, 2016, s. 204). Böyle bir yakıştırmanın sebebini anlamak için Cage'in *4'33" (1952)*, *Sonatas and Interludes for Prepared Piano (1946-48)*, *Water Walk (1960)* gibi çalışmalarını incelemek yeterlidir. Müzik ile ilgili giriştiği bu üç deneysel girişimde de etkileyici ve yenilikçi yan, alışılmış olanın ardına ulaşmak için takındığı avangart tavidir. "Benim söyleyecek bir şeyim yok ve onu söylüyorum" (Park, 2014, s. 26) diyerek sessizliği de müziğine dahil ettiği *4'33" (1952)* ile o ana dek süregelen geleneksel müzik yaratılarını aşmaktadır. *Sonatas and Interludes for Prepared Piano (1946-1948)* adlı dinletisinde ise, piyano telleri arasına sıkıştırdığı kabuklu yemişler ve civata dişleri sayesinde enstrümanın sınırlarını zorlar ve onu yaratıcı bir şekilde dönüştürmeyi başarır. Gündelik ev eşyalarını kullandığı ve bir sesin müzik olabilmesi için nereden geldiğinin önemsiz olduğunu vurguladığı *Water Walk (1946-1948)* bizlere Cage'in müzik anlayışının ne denli devrimci olabileceğinin bir göstergesidir.



Görsel 2.8: John Cage, (1960), *Waterwalk*

Öyleyse Fluxus üyeleri arasında yer alan ve aynı zamanda video sanatının öncü isimlerinden olan Nam June Paik ve Wolf Wostell'da bir Cage etkisinden söz etmek mümkün hale gelmektedir. Özellikle araçların sınır tanımaksızın sanatsal bir ifadeyle ele alınması, her iki sanatçının da ortak özelliğidir. Deneyselliğin ön planda tutulması, yenilikçi bir sanatsal çılgılık haline bürünür. Bir imaj çöplüğüne dönen televizyona Nam June Paik'ın *Global Groove* (1973) çalışması ile tanıklık ederken, Jud Yalkut ve Nam June Paik'ın ortak bir yapımı olan *Beatles Electronique* (1966-1972/1992), bizlere Cage etkisiyle yeşeren Fluxus anlayışının izlerini sunmaktadır. Bunun asıl nedeni dönemin popüler müzik gruplarından biri olan Beatles'ın konser görüntülerinin yaratıcı bir şekilde bozularak dönüştürülmesidir.



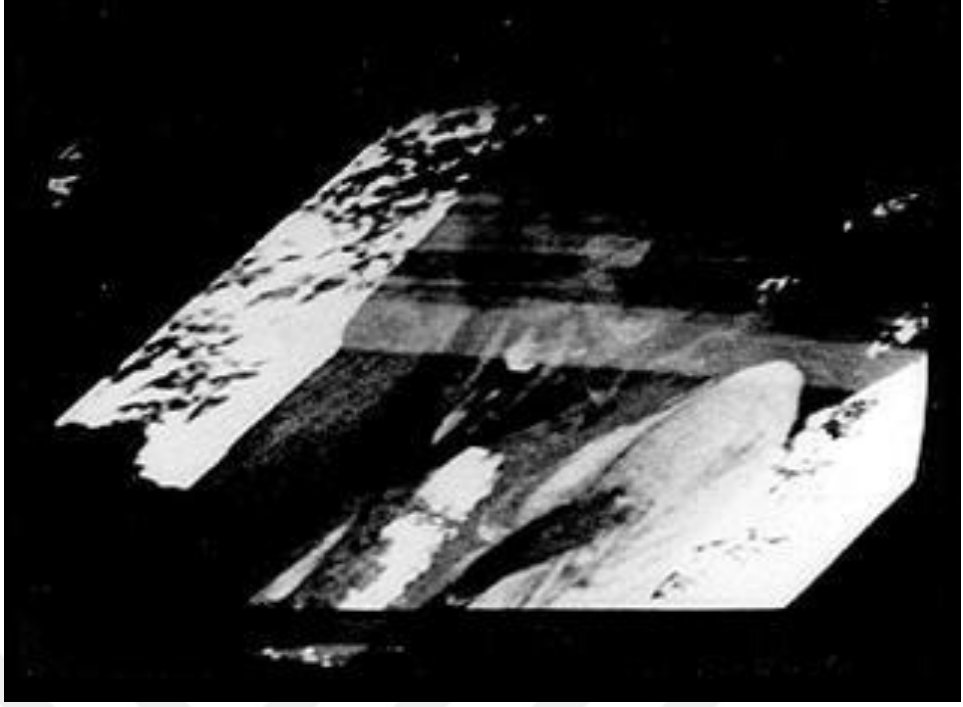
Görsel 2.9: Nam June Paik ve Jud Yalkut, (1966-1972/1992), *Beatles Electronique* (video)

Sanatsal platformdaki Paik ve Cage ilişkisi ile ilgili şu tespit, meselenin özünü açıklar niteliktedir: "Doğu felsefesinin ve Zen Budizm'in etkilerini barındıran bu müzik anlayışı sonraları Fluxus akımı içerisinde ürünler veren birçok genç sanatçı tarafından farklı bağlamlarda sürdürülecektir" (Şahiner, 2008, s. 53). Böyle bir saptamanın ardından video merkezli bir bakışla karşımıza Paik'ın Fluxus kavrayışıyla tutarlılık teşkil eden *Tv Buddha'sı* (1976) çıkmaktadır. Doğu için bir anlam ifadesi olan Buddha, anlamın hızla yok edildiği televizyonda kendisini seyretmektedir. Baudrillard'cı (2016) bir pesimizmin dünyanın iliklerinde dolaştığı gerçeğinin yanı sıra her şey bir anlam kaybına uğramakta ve birer simülakr haline gelmektedir. Wolf Wostell'in 1963 tarihli manifestosuna göz atacak olursak bir kurtuluş habercisi olan dekolaj adeta bir arınmaya işaret eder.

Dekolaj anlayışındır
Dekolaj kâzandır
Dekolaj ölümündür
Dekolaj çözümlemendir

Dekolaj hayatındır
Dekolaj değişimindir
Dekolaj indirimindir
Dekolaj sorunundur
Dekolaj televizyonu yıkmandır
Dekolaj pisliliğindir
Dekolaj ateşindir
Dekolaj terindir
Dekolaj tenindir
Dekolaj âni düşüşündür
Dekolaj reddindir
Dekolaj sinirindir
Dekolaj kırılmandır
Dekolaj kendi hayal kırıklılığındır
Dekolaj kendi düşüşündür
Dekolaj yoksunluğundur
Dekolaj leke çıkarıcıdır
Dekolaj çözölüşündür
Dekolaj istifandır
Dekolaj acındır
Dekolaj ishalindir
Dekolaj kurtuluşundur
Dekolaj dekolajındır (aktaran Antmen, 2016, ss. 207-208)

Bu manifesto, dönemin şimdisine ve geçmişine yöneltilmiş bir silah niteliği taşımaktadır. Değerler ile ilgili giriştii bu savaşıta Fluxus için önemli olan karşı cephe de yer alan bir karşı duruşun temsiliyetidir. *Do it yourself Dé-collage* (1963) ve *TV Dé-coll/age for Millions* (1959-1963) bu açıdan değerlendirilebilir. Fluxus'de olduğu gibi estetiğin ikinci bir planda ele alınması ve anti profesyonel bir anlayışla sanatın metalaşmasına engel olmak isteyen bir tutum, bu yapıtlarda gözlemlenebilir.



Görsel 2.10: Wolf Vostell, (1959-1963), *TV Dé-coll/age for Millions* (video)

Videonun elektronik ortamdaki yaratım gücünün yanı sıra bir performansın kaydı için de kullanıldığına şahit oluruz. Joseph Beuys'un *I Like America And America Likes Me* (1974) performansı, aracın arşiv oluşturma ve kiteselleştirme özellikleri bakımından örnek teşkil etmektedir. Fluxus'ün çok yönlü sanat yorumunun ve ifadesinin açıkça görüldüğü bu performans, video aygıtıyla birleşince gelip geçiciliğini kaybetmektedir.



Görsel 2.11: Joseph Beuys (1974), *I Like America And America Likes Me*

Eğer sanat dediğimiz "şey" süje için bir etki ifade ediyorsa, bu etkinin hybrid olma hali ile başkalaşacağını söylemek yerinde olur. Burada hybrid olan ve olmayan üzerinden bir aksiyolojik yaklaşımda bulunmak yerine bir farktan söz etmek daha doğrudur. Bu fark, teknoloji ile yakından ilişkili olan video için yeni kullanım olanaklarını akıllara getirir. Sonuçta "birçok alanda olduğu gibi melez kültür ve melez sanat oluşumunda teknolojinin gücü ve etkisi yadsınamayacak kadar çoktur" (Kaya, 2017, s. 167). Geleneksel malzeme ve tekniklerin yeni aygıt ile harmanlandığı da Fluxus çatısı altında gözlemlenmektedir. Sonuç olarak bir disiplin, bir sınırı ifade ediyorsa disiplinlerarası bir yaklaşımın Fluxus deneyselliği ile yakın ilişki içerisinde olduğunu söylemek doğru olacaktır.

Bölüm 3

Video Sanatındaki Dilsel Çeşitlilik

Yeni bir aygıtın ortaya çıkışı, sanatsal kullanımı da beraberinde getirdi. Yaratıcı öznelerin, bu aygıtı kullanış biçimindeki farklılıkları ise çoklu bir özgünlük sağladı. Video sanatçıların tek bir çalışmayla sanat tarihinin genelde yaptığı gibi aynı çatı altında toplamak, nicel olarak pek mümkün görülme de belli başlı isimler üzerinden videonun farklı sanatsal kullanımlarına işaret edilebilmektedir.

Michael Rush'ın (2007) belirttiği gibi video sanatçıları, önceleri kamerayı hem kendi vücutlarının bir uzantısı hem de performans katılımcıları olarak kullandılar. En başından itibaren fiziksel ve kavramsal tarafın bağına sağladılar. Sonradan çizgisel olan ve olmayan otobiyografiler, fütüristik fantaziler, politik tanımlama, cinselliğin yeniden tanımlanması, kültürel ve kişisel kimliğin keşfi gibi üretilere yer verildi. DVD, bilgisayar sanatı, animasyon, grafik sanatı ve sanal gerçeklik ile videonun hybrid uygulamalarına rastlanıldı (Rush, 2007).

"Videonun en parlak devirleri olarak 1970'lerin başından 1970'lerin sonuna kadar olan süreç gösterilebilir" (Arapoğlu, 2017, s. 272). Aslında deneyselliğin ön planda tutulduğu 1960'ların ortalarından itibaren yavaş yavaş nasıl bir değişikliğe tabi tutulduğunu şu cümle açıklar niteliktedir: "Video sanatı 1970'lerin başına dek, sanatsal bir disiplin olarak görülmemiştir" (Arapoğlu, 2017, s. 272). Sanatsal disiplin ifadesi, kendi içerisinde kendi bakışına sahip sanatçı bolluğunu da beraberinde getirmektedir.

Bununla birlikte galerilerin, video sanatına olan ilgisi de bu dönemde oldukça fazladır. Örneğin "Japonya'da video sanatı örneklerine yer veren galeriler bu yıl içinde çoğalmış, Tokyo Amerikan Kültür Merkezi'nde video ve underground cinematek örnekleri sergilenmiştir" (aktaran Atal, 2008, s. 123).

Rosalind Krauss'un (1995) videodaki narsist yaklaşım ile giriştiği saptama, sanatçıların kameraları kendilerine çevirmeleri ve onların gördüğünü gören izleyiciler ile ilgiliydi. Vito Acconci *Centers* (1971) bu bakış açısıyla

değerlendiriliyordu. Aynı zamanda bu çalışmada Acconci, video monitörünü bir ayna olarak kullanmaktaydı (Krauss, 1995). Acconci'nin videosundaki eylem, kolunu ekranın merkezini hedef alarak uzatmasıyla ilgiliydi.



Görsel 3.1: Acconci Vito (1971), *Centers* (video), Courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York.

Nacy Holt, Richard Serra *Boomerang* (1974), Bruce Nauman *Revolving Upside Down* (1968) ve Peter Campus *Dor* (1975), Krauss'un bu çerçevede değerlendirdiği videolardır (Krauss, 1995). Özellikle Peter Campus ile ilgili yazdıkları, narsizm ile videonun ilişkisi bakımından dikkate değerdir.

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

dışında olan nesneler dünyasının bir parçası olarak sonsuz anlaşılır. Daha da açmak gerekirse, birisinin kendisini bu yüzey üzerinde duvara yansıtması rasgele olmayan bütün yöntemleri dikkate almasını gerektirir (Krauss, 1995, ss. 127-128).



Görsel 3.2: Campus Peter (1975), Dor.

Video aygıtını, dışavurumcu bir ifadeyle kullanan sanatçılar arasında feminist bir söylemin yer aldığı da görülmektedir. Ataerkil bir tarih üzerinden çeşitli eleştirilerde bulunan feminist hareketin "kadın" olmayı farklı gözle değerlendirdiği söylenebilir. Bu konuda her ne kadar fikir birliğine varılmasa da toplumsal cinsiyetin kültürel bir inşa olduğunu kabul edersek televizyon ve Hollywood sinemasının buradaki etkisi rahatlıkla anlaşılabilir. Kadına biçilen roller ve eylemler dizisi, bu noktada büyük önem taşımaktadır. Kadınların hakları bakımından 1970'li yıllardaki eylemleri ise şu şekilde aktarılmaktadır:

1960'lı ve 1970'li yıllarda kadınlar eşitlik için mücadele ettiler. Amaçları, erkeklerle eşit çalışma fırsatları, eşit ücret hakkı, kurumlara eşit erişim hakkı elde etmek ve bağımsızlıklarına yönelik eşit saygı görmektir. Bu hedefleri gerçekleştirmek adına kadın çalışmaları alanları ortaya çıktı. Bu kadın çalışmaları, kadınların politik doğalarını açığa çıkarmak için, onların yaşamlarını bütün detaylarıyla incelemeye başladı. Zamanla kadınlar, daha önce kendilerine kapalı olan meslek dallarına atıldılar, kiminle evleneceklerine, ne zaman evleneceklerine ve ne zaman hamile kalacaklarına kendileri karar vermeye başladılar (Saliya, 2013, s. 14).

Görüldüğü gibi o yıllardaki feminist eylemlerde bir özgürlük arayışından bahsedilebilir. Bu özgürlük, videonun teknik olanaklarıyla kullanıcıya getirdiği özgürlük ile birlikte düşünüldüğünde, video sanatındaki feminist dil görünür hale gelmektedir. Video, kadın ve görüyorum üçgenindeki bağlantı aşağıdaki gibi açıklanabilir:

Video sanatı denen şey sanıyorum 70'li yıllarda kendine bir "ad" buldu... Ama ağırlıkla Ulrike Rosenbach, Rebecca Horn, Friederike Pezold, Marina Abramoviç gibi minimalist-feminist performans sanatçıları sayesinde... Video onlar için sonunda "görüyorum" demektir: kadın vücudunu, kendi vücudumu başka, kişisel bir bakışla "görüyorum"... Kamerayı vücudumda gezdiriyorum, apış aralarımın çirkinliğini (ya da isteyene güzelliğini) hissediyorum... Kameramla sokağa çıktığım zaman bana nasıl baktıklarının monitörü olabiliyorum... Video yansıtmaz, bir ayna vazifesi görür. Bütün bu minimal uğraşlar alanını bir kalemde silip atmak her halde anlamsız olurdu. Sonuçta modernliğin en büyük sinemacılarından Dziga Vertov da bu "görüyorum" un peşindeydi: kino-glaz, yani Sinegöz... Video'nun özünde demek ki "kadın" yatıyor. Çünkü kendi vücudunu reklamcılığın ya da Hollywood sinematografik sisteminin resmettiği tarzdan farklı bir biçimde görmek, kavramak istiyor. Bu hiç de küçümsenecek bir uğraş değildir... Teknolojik bir buluşun performatif-kültürel bir buluşla, dahası bir mücadele tarzıyla son derece ilginç bir buluşma halidir (Baker, 2015, s.20).

Ulrike Rosenbach'a ait olan *Sorry Mister* (1974) videosu burada sözü geçen "görüyorum" ile ilgilidir. Sanatçı, Brenda Lee'nin şarkısı eşliğinde bacağına belirli aralıklarla vurmaktadır. Bacağının rengi darbeye bağlı olarak değişir. Çalan şarkı ise, reddediliş ve aşk ile ilgilidir. Video, mazoşizm üzerinden okuma yapmayı olanaklı kılmaktadır. Ayrıca şarkı sözlerindeki özür ve pişmanlığın bir kadın sanatçı tarafından söyleniyor olması da videoya hizmet eder hale gelmektedir. Böylelikle ataerkillik, kadının konumu, acının fiziksel ve psikolojik etkileri çalışmayla birlikte anılabilir hale gelir. Kadın bedeni ise, videoda sahip olduğu varoluşuyla birlikte televizyonda gösterilen imajlardan daha farklı bir şekilde değerlendirilmelidir. Sanatçı, bedenini görmektedir ve süreci tamamen kendisi yönetir. Bu sebeple video "görme" ile ilişkili hale gelmektedir.



Görsel 3.3: Rosenbach Ulrike, (1974), *Sorry Mister*

"1970'lerde video üreten sanatçıların ağırlıklı olarak televizyon eleştirisi geliştirdikleri gözlemlenir" (Arapoğlu, 2017, s. 273). Her ne kadar kesin uçlu ifadeler tam anlamıyla bir bütünü temsil etmese de genelleme, analiz açısından kolaylaştırıcı bir etmendir. Henüz emekleme dönemi diyebileceğimiz yıllarda, televizyonu sorgulayan bir sanatsal üretimin varlığı söz konusudur. Öyleyse videodaki sanatsal dilin bağımsızlığını ya da başka bir deyişle özerkliğini ilan etmesi, televizyona karşı bir eylem olma pratiğinden arındırılması ile gerçekleşecektir. Bu bağın kopması, video aracını kullanan sanatçıların, kendilerine has olan taraflarını ortaya çıkaracak ve daha önce de bahsettiğimiz çoklu bir özgünlüğün oluşumuna katkı sağlayacaktır. Böyle de olmuştur. Ancak sonraları, video aracının hızlı yayılımı ve herkes tarafından kolay ulaşılabilirliğinin artması ile birlikte sanat piyasasındaki yeri sorgulanmaya başlanmıştır.

1980'lerde müzeler tarafından video sanatına verilen desteklerin azaldığı görülmektedir. Bir araç olarak video, cazibesini kaybetmeye başlar. Müzeler video sanatı bağlamında iş üreten sanatçıların yer aldığı sergiler açmaktaydı, ama sergi maliyetleri de aynı biçimde artmaktaydı. Sanat galerileri ise videoyu nasıl metalaştıracaklarını çözmeye çabalamışlardır. Genelde ise video sanatı, video klipler ve kişisel bilgisayarın ortaya çıkmasıyla birlikte, artık cazibesini iyiden iyiye kaybetmiştir (Arapoğlu, 2017, s. 274).

Burada Walter Benjamin'in (2016) "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı yazısında bahsettiği demokratikleşmeden farklı olarak başkalaşmış bir demokratikleşme hali ile karşı karşıya kalmaktayız. Artık sanatın her an her yerdeliği söz konusudur. Bu başkalaşan demokratikleşme ise, 1980'lerde galerilerin işleri metalaştıramaması ve sergi masrafları yüzünden video sanatına olumsuz bir şekilde yansımıştır. Özellikle 1990'lardaki video sanatı için galerilerin alternatif arayışları devam etmiştir. Çözüm sadece videonun sahip olduğu elektronik yapısıyla ilgili değildir.

"Küresel ölçekte birçok koleksiyon, enstalasyon formunda video toplarken - videonun metalaşması, televizyon formatındaki tek-kanallı yayından ziyade, heykelsiliğinde yatmaktadır - kurumlar ve koleksiyoncular bağlamında bunu geliştirmek için galerilerin de dahil olduğu bir sistem geliştirilmiştir" (Arapoğlu, 2017, ss. 274-275). 1990'ların ortalarına gelindiğinde ise, artık videonun heykel ve enstalasyon ile iç içe sunulduğuna tanıklık ederiz (Arapoğlu, 2017).

1990'lardan sonra videoya olan ilgi dijitalleşmeyle beraber yürüyen "yeni medya" ile birlikte azalmaya başlamıştır (Arapoğlu, 2017). "Yeni medya" ismi, sıkça tartışılmasıyla birlikte içerisinde bir sürü sanatsal pratiği de barındırmaktadır. Çeşitli dönemlerde internet sanatı, bilgisayar sanatı ya da dijital sanat olarak da adlandırılan yeni medya sanatı; 1990'lardaki büyük "dijital devrimin" ve Tim Berners-Lee'nin "www" (World Wide Web) buluşu ile hızla kitleselleşen internetin, bilgisayarın ve elektronik görüntünün ardından, sanatın laboratuvarlardaki üretimi ve "yeni" tip uygulamalarıyla beraber daha kapsayıcı bir hale gelmiştir. Tabi 1990'larda video teknolojisindeki ilerleyişten de bahsedilebilir. Değişim, her alanda boy göstermektedir. Dijitalleşme, videoyu da etkilemiştir. Teknik alt yapı, şu şekilde açıklanabilmektedir:

Analog videodan sonra hareketli görüntüyü elde etme teknolojilerindeki en önemli değişim, görüntü ve sesi kaydederek bunları filmde ve videoda olduğu gibi kimyasal ve elektriksel bilgiler yerine sayısal verilere dönüştürecek dijital cihazların gelişmesi olmuştur. Dijital sistemler, bütün bilgilerin 0 ve 1 rakamlarının kombinasyonu olarak kaydedildiği "ikilik sistem verileri"den (binary data) oluşur. Diğer bir deyişle, CCD'lerin kaydettiği voltaj 0 ve 1 rakamlarına çevrilir. Bu da belirli voltaj değerlerini ikilik sistem verilerine dönüştüren bir çevirici cihaz (ADC – Analog to digital converter) sayesinde

gerçekleşir. CCD, çok küçük parçacıklardan oluşur. Görüntü, her biri CCD'nin belirli bölümlerine düşen ışık miktarını temsil eden bir seri ikilik sistem rakamlarından oluşan veriler olarak kaydedilir. Bütün bu veriler görüntüyü oluşturur (aktaran Yıldırım, 2013, s. 42).

Dijitalleşmenin, sayısal veriler ile olan bağıını, video teknolojisi için detaylandırdıktan sonra 1990'lı yıllardaki video kameralara da göz atmak gerekmektedir.

DV, 1990'lı yılların ortalarında pek çok kamera üreticisi firmanın bir araya gelerek, "amatör kullanıcıların dijital video kayıt formatı olması" üzerine anlaşmaya vardıkları bir sistemdir. DV, amatör ve yarı profesyonel kullanıcılar için uluslararası pazara sunulan ilk dijital kayıt formatıdır. DV kavramını ortaya çıkaran ve standartları belirleyen bu firmalar, Sony, Panasonic, JVC, Philips, Sanyo, Hitachi, Sharp, Thompson, Mitsubishi ve Toshiba'dır. Daha sonraları bu firmalara yenileri de eklenmiş ve DV konsorsiyumuna altmıştan fazla üretici firma dahil olmuştur (aktaran Yıldırım, 2013, s. 45).

2000'li yıllarda da "yeni medya" etkisi hissedilmektedir. Haliyle video sanatı da artık "yeni medya" pratiklerine eklenmeye başlamaktadır. Ya da başka sanatlar ile birlikte kullanıldığı gözlemlenebilir. Videonun, diğer sanat dalları ile çok kolay bir şekilde eklenenebilmesi, yeni bir tanıma ihtiyaç duyulduğu yanılgısını doğurmaktadır.

Bu antolojiyi sonlandırırken, videoyu neredeyse performatif bir sunum haline getiren ve belgesel formatını çok ince bir zekayla yeniden kurgulayan Japon asıllı Alman sanatçı Hito Steyerl'e, video ve sinemayı iç içe geçiren Hint asıllı Alman sanatçı Harun Farocki'ye, tarih ve arşivi irdeleyen Lübnan'lı Akram Zaatarı ve Walid Raad'a ve pek çok sanatçıya değinmeden geçmeyelim. Tüm bu sanatçıların yanı sıra, sınır ve mekansallığın ortadan kalktığı bir sanat ortamında video sanatını sık sık yeniden tanımlamak gerekecek gibi görünüyor (Eğrikavuk, 2017, s. 252).

Daha önce de bahsettiğimiz gibi, gelenekselliğe karşı bir duruş sergileyen video sanatının sahip olduğu kuramsal güç, özgürlüğünde yatmaktadır. Burada tanımlamaktan kasıt bir tanıma sıkıştırmak ise, bu durum bir sınırı doğurmaktadır. Oysa videonun sanatsal evrimi, daima sınırsızlık ile ilişkilidir. Gelişen ve değişen teknoloji ile beraber farklı alanlarda var olmaktadır. Video bulaşıcıdır.

Rosalind Krauss, video sanatının özünde üç ana yaklaşımdan söz etmektedir. "Bunlar: (1) eleştirmek için aracı sömüren yapımlar; (2) kendi psikolojik etkisini yok

etmek için mekanizmasına fiziksel bir saldırıyı temsil eden yapımlar ve (3) resim ya da heykel sanatının bir alt türü gibi aracı kullanan videonun yerleşmiş biçimidir" (Krauss, 1995, s.125).

Frank Popper ise, videonun sanatsal bakışını şu şekilde çeşitlendirir:

1) Plastik öğelerle görsel betimlemeler ortaya çıkarmak için teknoloji kullanan çalışmalar; 2) yoğunlukla sanatçının kendi vücudu üstünde yoğunlaştığı Kavramsal Sanat hareketleri ya da doğaçlama kayıtlarından oluşan çalışmalar; 3) sokaktaki yaşamın taşınabilir video aygıtlarıyla kayıt edildiği Gerilla Video çalışmaları; 4) video kameraları, video heykelleri meydana getiren monitörleri, video ortamları ve video düzenlemelerin birlikteliğinden meydana gelen çalışmalar; 5) videonun kullanıldığı canlı gösteriler ve iletişim çalışmaları; 6) son olarak, çoğu kere video ile bilgisayar dahil ileri teknolojik araştırmaların birleştirildiği çalışmalar (aktaran Kılıç, 1995, s.12).

3.1. Disiplinlerarası Kullanım

Modernitenin, ayrıksı disiplinlere olan düşkünlüğüne karşın antikitede bütüncül bir yaklaşım söz konusudur. Bu durum insanın doğa, evren ve ardındaki hakikati algılaması açısından büyük önem arz etmektedir.

Sonra disiplinler arasında bir sınır ve özerk bir yapılaşma meydana gelmiştir. Bilimler ve sanat ayrılmıştır. İmmanuel Kant, bunun önemli destekçilerinden biri olarak gösterilebilir. "Öncelikle bilim, felsefe, sanat, siyaset, hukuk, din vb. alanların sınırlarının belirlenmesi gerekiyordu. Bu açıdan Kant önemli bir dönüm noktasıydı" (Üstüner, 2007, s. 37).

Tabii ki düşünürlerin saptamalarında toplum ile olan etkileşimleri göz ardı edilemez. Entelektüel, insanlığın girdiği olumsuz süreçlere kendince açıklamalar getirmek isteyendir. Girilen çıkmazda bir çıkış arayandır. Bu nedenle dönemini çarpıcı bir şekilde eleştiren birçok isimle karşılaşmak mümkündür. Bunlardan birisi Friedrich Schiller'dir. Schiller, disiplinlerin birbirinden ayrılması sebebiyle doğadan uzaklaştığımızı ve bir parçalanma yaşadığımızı söylemektedir (Dellaloğlu, 2014). Doğa bütüncüdür. Bizim onu ele alışımız ise kendi yöntemlerimizce olmamalıdır. Olması gerektiği gibi olmalıdır.

Teymur'a göre disiplinlerin iki özelliğinden söz edilebilir:

1) Disipliner *değer*(ler): Disiplinler, bir yandan evrendeki bazı nesneleri öne çıkararak onlara değer atfederken, diğer yandan da onların bazılarını bilgisel nesneye dönüştürerek, onları içlerine alarak ve çerçeveleyerek onlara *değer* verir, etüde değer görerek soyutlar, kavramsallaştırır ve *disipliner nesne* haline getirirler.

2) Disipliner *diğer*(ler): Disiplinler, bir de dışta bıraktıkları diğer nesnelerle "diğer"(ler) yaratırlar. Disiplinlerin (ve onların sahiplerinin) dışta bıraktıkları, iki anlamda "diğer"dir: Bir, kesinlikle disiplinlerine almaya layık görmedikleri, değer vermedikleri ve diğerleştirdikleri *diğer*, ikincisi de diğer disiplinlerin değer verip almış oldukları, *diğer*; disiplinlerin nesneleri olan "diğer"ler. Bir de, hiç bir disiplinin içlemediği diğerler olabilir. Dolayısıyla, diğer disiplinlerle onların nesnelerinin çoğunluğu diğer olarak görülürler. Bu yolla, disiplinler *kendi* değerlerini ve diğerlerini tanımlarken, diğerlerinin değerlerini ve diğerlerini de (kendilerine göre) yaratmış olurlar (Teymur, 2013, s. 271).

Öyleyse bu noktada dikkat edilmesi gereken, disiplinlerin dışlaması sonucu arada kalanlardır; bilgi nesnesi olarak görülmeyen ve çerçevelenemeyenlerdir. Ancak dışlanan ve herhangi bir disiplin tarafından kapsanmayan bu şeyler yabana atılmayacak kadar önemlidir. Hatta disiplinlerin sahip oldukları tanım da onlarla ilgilidir. "Disiplinlerin arasındaki aralıklar ve bu aralıklarda olan/kalan nesneler aslında tanımı zor, ancak hiç de "hiç" olmayan şeylerdir. Bunlar disiplinlerin dışındadırlar ama bir ölçüde *kendilerini dışlayan disiplinleri tanımlayabilen* şeylerdir" (Teymur, 2013, s. 273). Necdet Teymur (2013) gelinen bu noktada sınırsız oluşu itibarıyla aralıktakiler için bir "mekân" kavramından söz etmektedir. Böylelikle "bilginin disiplinler ve meslekler ötesinde anlaşılması ve paylaşılması ile gelişebilecek epistemik demokrasi, mekânın da sınırsız sahiplenilmesi yoluyla sözden çıkacak ve ayağı yere basacaktır" (Teymur, 2013, s. 279).

Disiplinlerarası kelimesi kavram olarak, en az iki alanı bir araya getirmek ve birbiri içine almak anlamındadır. Disiplinlerarası yaklaşım, bir kavram, tema veya problem incelenirken en az iki disipline ait yöntem ve bilgilerden faydalanan program yaklaşımıdır. Erickson, değişik disiplinlere ait kavramların kavramsal entegrasyonu olarak tanımlamada bulunmuştur. Stember ise disiplinlerarası yaklaşımı, disiplinlerde yapılan az veya fazla bütünleştirme hatta birtakım değişimler gerektiren girişimler olarak tanımlamıştır (aktaran Turna ve Bolat, 2015, s. 36).

Disiplinlerarası sanatın izlerine besteci Richard Wagner'de rastlanılabilir. "Wagner kendi döneminin yaygın müzikal estetiğini ve opera konvansiyonlarını reddetmiş ve "bütünsel sanat eseri" (Gesamtkunstwerk) kavramı üzerinden kendi "müzikal drama" anlayışını geliştirmiştir" (Uslu, 2017, s.14). Bu kavram sanat eserinin çoklu yapısından bahsetmektedir. Diğer sanat dallarıyla iç içe geçmeyi görünür kılmaktadır.

Postmodern sanatın ya da modern avangardın, geleneksel sanat anlayışı ile giriştiği hesaplaşmada melezleşme bahsinin gündeme gelmesi kuramcıları sıkça meşgul etti. "Disiplinlerarası Sanat'ın gelişimi, modern sanat akımları üzerinden olmuştur" (Yılmaz, 2015, s. 997). Dada ve kübizmin yenilikçi uygulamalarının, bu alandaki etkisinden söz edilebilir. Özellikle kolaj tekniği kullanımı itibarıyla disiplinlerarası sanat için önemli bir örnek teşkil etmektedir (Yılmaz, 2015). "Dada sanatı harmanlamış ve II. Dünya Savaşı sonrasında Pop Sanatı ve Kavramsal Sanat ise disiplinlerarasılığa ivme kazandırarak, teknolojinin açıkça sanatta kullanılmasının önünü açmıştır" (Yılmaz, 2015, s. 1001).

Zaten, disiplinlerarası sanatın temel biçimleri teknolojik bir ortamla bağlantılıdır. Dijital görüntü, ses, baskı teknikleri, fotoğraf manipülasyonu (photoshop), video montajı, video efektleri yapmak; ses manipülasyonları, dijital miksaj teknikleri, web tasarımı için üretim teknikleri, program dilleri yararlanılan başlıca tekniklerdir. Enstalasyon (yerleştirme), film, video ve animasyon, internet ve ağ sanatı, sanal gerçeklik (virtual reality) ve genişletilmiş gerçeklik (augmented reality) sergileme teknikleridir (Yılmaz, 2015, s. 1001).



Görsel 3.4: Viola Bill, (1976), *He weeps for you*

Görüldüğü gibi teknolojinin disiplinlerarası kullanıma uygunluğu, videonun kolay kullanımı ile birleşince melezleşmiş sanat eserlerinden bahsetmek de mümkün hale gelir. Video sanatının erken dönemlerinden itibaren melezleşmiş kullanımlarla karşılaşılabilir. Tabii ki hâlen hızla gelişmekte olan teknoloji sayesinde aygıtın bilgisayar merkezli dijitalleşmiş farklı kullanımlarına da rastlanılmaktadır. Videonun, enstalasyon, heykel, performans ve tiyatro gibi bir çok disiplin ile bir arada kullanımı söz konusudur. Enstalasyon ve videonun birlikteliği için Bill Viola *He Weeps For You* (1976), dış mekan video enstalasyonu için Tony Oursler *The Influence Machine* (2000), videonun tiyatrodaki yer aldığı Studio Azzurro ve Giorgio Barberio Corsetti işbirliğiyle yapılan *La Camera Astratta* (1987), video heykel için Nam June Paik *Family Of Robot: Baby* (1986) ve performans sanatının video ile birleştirildiği Nam June Paik ve Charlotte Moorman tarafından gerçekleştirilen *Tv Bra for Living Sculpture* (1975) örnek olarak gösterilebilir. Hatta bunların yanı sıra daha birçok disiplin ile birlikteliğinden de söz edilebilir.



Görsel 3.5: Oursler Tony, (2000), *The Influence Machine*

Disiplinlerarası sanat söz konusu olduğunda, bir süje olarak esere nasıl yaklaşılabileceği ile ilgili şu tespit bizlere durumu açıklamaktadır: "Güncel sanat pratiklerini anlayabilmek için tek bir duyuya bağlı kalmak, tek bir disiplinle yaklaşmak ya da konvansiyonel metotlarla onu çözümlemeye çalışmak mümkün olmadığı için, bu tür yöntemler kişiyi daima yanlış sonuçlara götürecektir" (Kaya, 2017, s. 178).

Tunalı'nın (2014) resim, heykel, mimari ve müzik gibi sanat disiplinleri üzerinden değindiği *objektivationun*¹ sahip olduğu reel ve irreel varlık alanlarının saptanması, melezleşmiş video eserleri söz konusu olunca başka türlü bir bakışa ihtiyaç duymaktadır. En basitinden Paik'ın bir video heykelindeki reel varlık alanı monitörlerdir. "Elektronik görüntü ile oluşan imge hapsedilmiştir; çerçevelenmiştir" (Zeliha Burtek, kişisel görüşme, 31 Nisan 2018). Bu reel alan, malzemenin monitör oluşu sebebiyle sınırlıdır. Çamur ve alçı gibi kolay şekil verilememektedir. O zaman sınırlı bir realitede gözüken irrealite gündeme gelmektedir.

¹"(...) sanat eseri bir objektivation'dur. Objektivation'da, idealitenin, ya da irrealitenin realitedeki görünüşü söz konusudur." (Tunalı, 2014, s. 67)



Görsel 3.6: Nam June Paik (1988), *Merce/Digital*

3.2. İnteraktif Video

20. yüzyılın başlarından önce pasifize edilen izleyici, sanat eseriyle belirli bir mesafeden ilişki kurmak durumundaydı. Bu ilişki, yapıtın özdeksel tamamlanmışlığı ve belirli bir mekan içindeki sunumu ile birleşince izleyici ya da seyirci nezdinde belirli bir yücelik kazanıyordu.

Kant, yaratıcı özne tarafından *estetik ideanın* malzeme aracılığıyla dış dünyada vücutlaştırılmasını savunur ve bunu *darstellung* kavramı üzerinden ifade etmektedir (Altuğ, 2007). Tümel düzeyine çıkan kavram, *idea* haline gelmektedir.

Taylan Altuğ (2007), *Kant Estetiği* adlı yapıtında, görü karşılığı olan sanatsal yapıtın dile getirilemeyeşinden bahsederken *tin*'in duyusal içerik verdiği yetilerden olan *estetik idealar*'ın indeterminate (sınırsız) oluşunun altını çizmektedir.

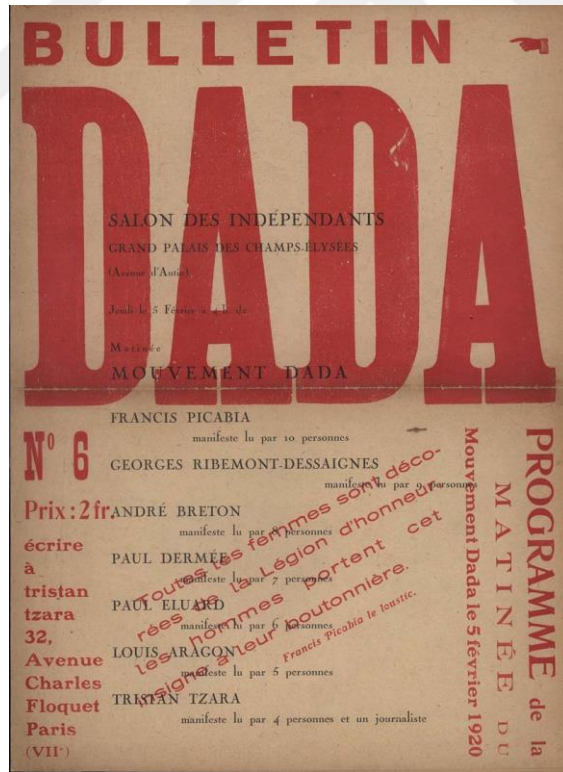
Seyirci, estetik idealarla yaratıcı özne arasında kurulan bu ilişkiye, süreç tamamlandıktan sonra tanıklık etmektedir. Bu tanıklık ise süjede, estetik obje yoluyla ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle, seyircinin bahsettiğimiz koşullar altında alımladığı

sanat eserine karşı tutumu pasif hale gelmektedir. Tabii ki bu pasif tavır, estetik hazza engel değildir. Ancak bir mesafe söz konusudur.

Bu mesafeye ve sanatsal kutsallık olarak ifade edebileceğimiz yapıya itirazlar 1900'lü yılların başlarında gelmiştir.

Dada hareketinin sanatçı ve sanat eserinin yüceliğine karşı duran tavrı ve sanat yapısının oluşumunda izleyiciye söz söyleme hakkı vermesinden beslenen 1960'lı yılların sanat üretme pratiği ile sanatçı - sanat yapısı – izleyici arasındaki ilişkinin niteliği değişir. Artık sanat yalnızca sanatçı ve onun ürettiği nesneden oluşmamakta, bu süreçte izleyicide dahil edilmektedir. Hatta bazı durumlarda izleyicinin fiziksel müdahalesi olmadan sanat yapısı anlamına ulaşamaz (Çeber, 2017, s. 87).

O zaman Dada ve 1960'lı yıllardaki sanat üretimleri ile birlikte, izleyicinin aktif bir hale getirilmesi gündeme gelmiştir dersek yanılmayız. Bu interaktiflik olgusu, birçok alana sıçrayıp bulaşıcı bir etki yaratmıştır. Zaten bu noktada avangart olanın doğası gereği, yıkımın ardından yeni bir tanımlamada bulunuyor olmasından da bahsetmek gerekir.



Görsel 3.7: Picabia F., Ribemont-Dessaignes G., Breton A., Dermée P., Eluard P., Aragon L. & Tzara T. (1920) *Programme de la Matinée du Mouvement Dada (Dada Hareketinin Matine Programı)*, Paris.

Peter Bürger'in (2003) Avangard Kuramı adlı yapıtında ele aldığı gibi yeniliğin tanımı, saray ozanlarının şarkılarındaki belirli kalıplar içerisindeki değişiklik üzerinden yapılamaz. Modernizmin "yeni" olarak anılmasının, gelenekten kopuş ile gerçekleştiğini söyler (Bürger, 2003). O halde "yeni" bir kopma halidir. Bu tespiti interaktifleşen sanatın, izleyiciyi ortak yaratıcı haline getirmesi bağlamında ele alırsak, burada da bir kopuş ile karşılaşmak mümkün hale gelir. Tabii Bürger'in neo-avangart olarak gördüğü hareketlere olan mesafeli tavrını da belirtmek gerekir.

İnteraktif kavramını "yeni" olarak değerlendirdikten sonra videonun bu platformdaki analizine ihtiyaç duyulmaktadır. Ulus Baker (2015) meseleye biraz daha farklı bir bağlamda yaklaşır.

Yenilik ya da icat nedir diye sorduğumuzda aslında çok karmaşık süreçlerden bahsederiz. Karl Popper "icadın mantığının olmadığını" söylediğinde sorunu görece bir kolaylığa kavuşturuyordu, ama nihai olarak "yeni ne demektir?" sorunu çözülüyordu. Bu soruyu en radikal bir şekilde ortaya atanlar gerçekten de sosyal tarih çerçevesinde Gabriel Tarde, felsefe düzeyinde ise öğrencisi Henri Bergson oldular. Tarde'a göre "yeni" iki taklitler serisinin şu ya da bu anda buluşmalarıydı (Baker, 2015, s. 17).

Bu yorum bizlere videonun, bir sanat malzemesi olarak kullanımından önce, bir araç olarak keşfini hatırlatmaktadır. Bu keşif ise, diğer tüm keşifler gibi elde olan bilgilerin yan yanılığında ortaya çıkmaktadır. Örneğin televizyonun tarihine bakacak olursak: 19. yüzyılda Andrew May'in elektrik akımına dönüştürülen ışık dalgaları ile ilgili keşfi, sonraları Paul Nipkow'un buluşu geliştirerek bir icat ortaya koymasıyla sonuçlanmıştır. 20. yüzyılda ise Logie Baird, Paul Nipkow'un ürettiği bilgiyi kullanarak "yeni" bir araç ortaya koymuştur. Logie Baird, ilk deneme yayınını gerçekleştirmiştir. Yeni olarak nitelenen "şey", üretilen bilgilerin buluşmasıyla ortaya çıkmaktadır.

İnteraktiflik ve video ilişkisine daha da derinlemesine girmeden önce interaktifliği sosyolojik bir analize tabi tutulabilir.

Avrupa perspektifinden bakıldığında, çağdaş sanattaki bu sosyal dönemeç toplumsal değişimi hedefleyen siyasal direniş ve hareketlere denk düşen iki tarihsel an ile ilişkili bir bağlamda ele alınabilir: 1917 civarında Avrupa'daki tarihsel avangard ve 1968'e yol açmış "neo" avangard denen hareketler. 1990'lı yıllarda katılımcı sanatın belirgin bir şekilde yeniden yükselişi beni, 1989'da komünizmin çöküşünü üçüncü bir dönüşüm noktası olarak

konumlandırmaya yöneltti. Bu üç tarih, kolektivist bir toplum hayalinin zafer anlatısını, son kahramanca savunmasını ve çöküşünü gösteren bir üçgen oluşturur (Bishop, 2018, s. 11).

Claire Bishop (2018) aslında belirlediği üçüncü nokta ile komünizmin ortadan kalkışından sonra toplumun bu sürece başlarda pozitif yaklaştığını, ancak sonraları bu olumluluğun, izlenen politikalar sebebiyle hayal kırıklığına dönüştüğünü ve bu durumun sanat piyasasında interaktiflikle de yakından ilgili olan; özellikle 1990'lardan sonra sol çevreler tarafından sıkça telaffuz edilen "proje" kavramını gündeme getirdiğini söylemektedir. Bu zaten ihtiyacı olan bir yaraya merhem teklif etmek gibi algılanabilir. Sonuçta siyasal değişimlerin toplumsal sancıları, doğal karşılanmaktadır.

Bishop (2018) çalışmasında yer yer interaktifliği olumsuzlayarak iktidarın nasıl kültürel bir politika olarak bunu desteklediğinin de altını çizmektedir. Ayrıca katılımcı sanat hakkında yaptığı tanım dikkat çekicidir.

Basitçe söylersek: Sanatçı farklı nesneler üreten bir birey olarak değil, "durumlar"ın (situations) ortağı ve üreticisi olarak görülmeye; bitmiş, taşınabilir, metaya dönüştürülebilir bir ürün olarak sanat yapıtı başı sonu belirsiz, devam eden ve uzun vadeli bir "proje" olarak yeniden tanımlanmaya başlamış; daha önceleri "izleyici" sayılanlar da şimdi ortak üretici ya da "katılımcı" olarak yeniden konumlandırılmıştır (Bishop, 2018, ss. 10-11).

Sanatçı, izleyici ve sanat eseri üçgeninde, değişen alımlama süreci ile ilgili karşımıza çıkan yeni bir okuma Umberto Eco'da (2016) bulunabilir. Bu, aynı zamanda bir analizdir. 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra bilinçli olarak ortaya koyulan "Açık Yapıt" ile ilgili poetika, Eco'ya göre eserin sahip olduğu anlam üzerinden başka okumaların söz konusu olabileceği; aynı zamanda eser sahibi olmayan sanatçılar tarafından farklı yorumlanabileceği ve belli bir belirsizliğin hakimiyeti ile ilgilidir (Eco, 2016). Böyle bir yaklaşım, ortaya koyulan sanat eserlerinin niteliği açısından oldukça çarpıcıdır. Yapıtların sahip olduğu anlamsal çokluğun, izleyici tarafından gözlemlenebilirliği ön plandadır. Meseleyi bahsettiğimiz olgudan biraz daha farklı olarak interaktiflik bağlamında düşünersek, sanatçı ve izleyici arasındaki ortaklığa tanıklık edebiliriz.

Bruno Munari de etkileri gerçekten çok şaşırtıcı yeni bir hareketli resim türü icat etmiştir; basit bir sihirbaz feneri yardımıyla değişken unsurlar (farklı biçimlerde incecik renksiz kâğıt parçalarını üst üste koyarak ya da kırıştırarak

elde ettiği bir tür soyut kompozisyon) yansıtarak ve ışığı bir polaroid mercekten geçirerek perdede çok güzel bir kromatik kompozisyon elde eder; daha sonra merceği yavaşça döndürdüğünde, yansıtılmış figür gökkuşağının tüm renklerine bürünmeye başlar ve farklı malzemelerin kromatik tepkisi ve oluştukları farklı katmanlar sayesinde biçimin değişken yapısını da etkileyen bir başkalaşım yaratılmış olur. İzleyici merceği istediği gibi ayarlayarak, en azından renk yelpazesinin ve önceden yerleştirilmiş malzemelerin izin verdiği olasılık alanı çerçevesinde, estetik nesnenin yaratılmasına gerçekten ortak olur (Eco, 2016, ss. 79-80).

İzleyici, ortak bir yaratıcı haline gelirken bir takım süreçlerden geçmektedir. Bu süreçlerin sahip oldukları nitel değeri ise kolayca Guy Debord'un (2016) gösteri dünyası ile ilişkilendirmek mümkündür. Ne de olsa her tarafta kol gezen bir meta ağının varlığı, Marksist bir okuma ile kaçınılmazdır. Bu olumsuzlayıcı bakış, interaktif sanatın birleştirici özelliğine yöneltilir.

Gösteri kendini hem bizzat toplum olarak hem toplumun bir parçası olarak hem de bir birleştirme aracı olarak sunar. Gösteri, toplumun bir parçası olarak, özellikle, bütün bakış ve bilinçleri bir araya getiren bir sektördür. Bu sektör ayrı olduğundan, aldatılmış bakışın ve yanlış bilincin yeridir; gerçekleştirdiği birleşme genelleştirilmiş ayrılığın resmi dilinden başka bir şey değildir (Debord, 2016, s. 34).

Zaten yabancılaşmış olan bireyin, hayat içerisindeki gösterinin bir parçası olmasının yanında, interaktifleşen sanatla adeta bir gösteriye daha dahil olduğu söylenebilir. Bu yorum tabii ki tüm etkileşimli sanatlar için geçerli değildir. Ancak içerisinde gösteri niteliği taşıyan birçok çalışma bu bağlamda değerlendirilebilir.

Özellikle 1990'lı yıllardan sonrası için bir tartışma ortamı oluşturan Nicolas Bourriaud'nun (2005) dönüşen güncel sanat pratikleri ile ilgili ilişkiselliğın ön planda tutulduğunu belirtmesi her ne kadar tartışmalı olsa da ortaya bir farkın gerçekliğini çıkarıyordu.

İlişkisel estetik ile üretilen sanat çalışmasının geleneksel sanat eserinden farklı olduğunu söyler. Bu farklılık, geleneksel sanatta sanatçının eserinin onun imzasıyla bitmiş olması; eserin ilk sözünün de son sözünün de sanatçıya ait olmasıyken, ilişkisel estetikte sanat çalışmasının kolektif olarak üretilen/üretilebilen ve etkileşime açık bir sanat ortaya koymasıdır. İlişkisel sanatta, geleneksel sanatta olduğu gibi bir yapıdan, bitmiş bir işten, üstün bir sanatsal yetenekten söz etmek mümkün değildir. İlişkisel sanatın üretilmesi de tüketilmesi de kolektif olabilir (Abıyeva, 2015, s. 1).

Tabii bu bahsedilenler genel hatlarıyla sanattaki interaktiflik ile ilgilidir. İnteraktif sanatı, toptan bir eleştiriye tabi tutmak yerine her bir sanat çalışmasını, sahip olduğu hakikat bakımından değerlendirmek gerekir. Burada öz ve anlam önemlidir. Derin ve anlamın çoğaldığı etkileşimli sanat uygulamalarına da rastlanılmaktadır. Eğer bu bütüncül bakışı daha da özelleştirirsek, kapalı devre video sunumlarına seyircinin de dahil edildiği gözlemlenir. Bruce Nauman *Live - Taped Video Corridor* (1970) bunlardan bir tanesidir.

Nauman'ın çeşitli performans koridorlarından ve kapalı devre video çalışmalarından biri olan *Live-Taped Video Corridor*, uzam ve zaman içinde algıyla ilgili gözetim sorunları ve paradoksal durumları işleyen bir eserdir. 10 metre uzunluğu ve 50 santim genişliğindeki bir koridorun sonunda, biri diğerinin üstüne iki monitör yerleştirilmiştir. Alttaki monitör, boş koridorun önceden kaydedilmiş kasetini gösterirken, üstteki monitör, onların karşısında koridorun girişinin üstüne yerleştirilmiş bir video kamerayla canlı çekilen görüntüleri gösterir. Katılımcılar monitörlere yaklaştıkça, kameradan uzaklaştıkları için kendi görüntülerinin küçüldüğünü fark edeceklerdir. Burada söz konusu olan, 1970'de izleyicilerin fazla aşına olmadığı bir alet olan televizyonda kendini görme deneyimi değildi yalnızca; bunun yanı sıra, teknolojik ortam katılımcıları, sezgisel deneyimlerinden hareketle kendi bedenleri ve çevreleriyle ilişkiler kurmaya zorlanıyordu. Bu çalışma, izleyicinin kendi fiziksel varlığının ileri derecede bilincinde olması ile kendi bilincinin, başkaları tarafından görülen bir sanat eserinin parçası olarak değerlendirilmesi arasındaki gerilimi ortaya koymuştur (Shanken, 2012, s. 105).



Görsel 3.8: Bruce Nauman (1970), *Live-Taped Video Corridor*, 144 x 384 x 20 inç

Bu durum açık bir şekilde yeni bir uzamın inşasıdır. Alternatif bir zamanın, araç yoluyla ortaya çıkışıdır. Hatta "video görüntüsü uzam ve zamanı parçalayarak yeni ve farklı bir uzam ve zaman yaratır. Derrida'nın yapıçözümü kuramıyla örtüşen bu özellik, videoyu iletileri bozan ve yeniden kuran bir araç olarak tanımlamamızı sağlar" (Altunay, 2006, s. 234). Tespit, kendi içerisinde ciddi bir tutarlılık taşımaktadır. Derrida'nın (2017) kuramını biraz daha açmak gerekirse: Ses-merkezciliğin anlam ve dolayısıyla hakikat ile olan yakın ilişkisi göz önüne getirildiğinde, yıllar boyu süre gelen tek tip bir kabulün hakimiyetine ve bununla birlikte oluşan anlamın gösteren ve gösterilen bahsindeki sıkışmışlığına bir itirazdır. Bu yaklaşım, entelijansiya arasında her ne kadar tartışmalı olsa da videonun gerçekliğe uzamsal ve zamansal yönden uyguladığı yapıçözümü ile

ilişkilendirilebilir. Sonuçta "Video kamera sadece gerçeği kayıt etmez, gerçeği yeniden yaratır" (Kılıç, 1995, s.11).

İzleyicinin katılımcı haline getirildiği Les Levine *Contact: A Cybernetic Sculpture* (1969), Peter Campus *Dor* (1975), Frank Gillette ve İra Schneider *Wipe Cycle* (1968), Peter Campus *Interface* (1972), Peter Weibel *Observation of the observation: Uncertainty* (1973), Dan Graham *Present Continuous Past(s)* (1974), Bill Seaman *Passage Sets: One Pulls Pivots at the Tip of the Tongue* (1994 - 1995), Paul Sermon *Telematic Dreaming* (1992) gibi sanat çalışmaları, video sanatındaki örneklerden bazılarıdır.



Görsel 3.9: Sermon Paul, (1992), *Telematic Dreaming*

Bölüm 4

Postmodern Dönemin Video Sanatı Algısına Etkileri

4.1. Postmodernizm

Olgunun varlığına diyalektik bir yöntemle yaklaşılsa, modernite ve modernizm gibi kavramların çalışmayan, sorunlu taraflarını ele alan, onlar üzerine düşünen ve yeniden biçimlendirme çabasına giren bir süreç ile karşı karşıya kalınabilir. “Postmodernizmin ne olduğunu kavrayabilmenin en emin yolu, onu her şeyden önce, tarihsel yönden düşünmeyi unutmuş bir çağda yaşanan zaman üzerinde tarihselci bir bağlamda düşünmeye yönelik bir girişim şeklinde ele almaktadır” (Jameson, 1994, s. 9).

Böyle bir girişimin terminolojisine baktığımızda, çok sayıda kavram ve farklı ele alış biçimiyle karşılaşmak olasıdır. Sürecin ekonomi, politika, din vesaire gibi birçok alanda boy göstermesi ve üzerinde tam olarak fikir birliğine varılamamış olması analizcilerin işini zorlaştırmaktadır.

Postmodernizmle ilgili belki de en büyük problem, sözcüğün kendisidir. *Post* öneki, “sonra” anlamına gelir ve *modern* sözcüğü “geçerli” veya “güncel” anlamında düşünülebilir. O halde “modern sonrası” nasıl mümkün olabilir? Bu tür paradoksal bir kavramı nasıl ele alabiliriz? Bunun için sözcüğün tarihçesine bakma yoluna gidebiliriz.

Postmodernizmin yükselişinin yaşandığını ve geçtiğini ileri sürmek mümkünse de, bu şaşırtıcı bir biçimde uzun süre geçerliliğini korumuştur. Terim, çok sayıda izole edilmiş erken enkarnasyona sahiptir ve bunlar, postmodernizmin “tarih öncesi” olarak düşünülebilir. Bunların bazılarını incelemeye geçmeden önce, bu tür “tarih öncesi” örnekleri tanımlayıcı olarak görmememiz gerektiğini hatırlamak önemlidir. Bunu yapmak, bizi zaman zaman çıkmaz sokaklara yöeltebilir, çünkü postmodernizmin *geçmişte* taşıdığı bir anlam *bugün* taşımakta olduğu bir anlamla her zaman kolayca uyuşmaz. Bunu ortaya koyduktan sonra, aşağıda sıralanan altı örneği incelemek faydalıdır, çünkü bunlar günümüzün postmodernizm varyasyonlarıyla ilginç şekillerde örtüşmektedir. Göreceğimiz gibi, bunlar daha güncel, daha gelişmiş postmodernizmlere ilişkin terimleri ve tartışmaları belli ölçüde genişletebilir. Tarihçilerin bu terimin ilk kullanımını belirlemeye yönelik çabaları, şimdiye dek sonuç vermemiştir ama terimin ilk uygulamaları şunları içerir:

1870'ler: İngiliz ressam John Watkins Chapman (1853-1903) bu terimi, Claude Monet veya Auguste Renoir gibi Fransız İzlenimcilerinin eserlerinden daha ileri gördüğü eserleri tarif etmek için kullanmıştır. İzlenimciler, modern zamanların en güncel ifadesi olarak görülmüştür; bir başka deyişle modern sanatın en modernisi olarak nitelendirilmiştir. Chapman'ın kullanımıyla, postmodernizm İzlenimcilerin resimde doğanın akışkan görünümünü yakalamaya yönelik çabalarını geride bırakan yeni (Post-İzlenimci) resmi anlatır.

1917: Alman yazar Rudolph Pannwitz (1886-1969) modern Avrupa uygarlığının kökleşmiş değerlerini parçalayan nihilistik, amoral "postmodern insanlardan" söz etmiştir.

1947: İngiliz tarihçi Arnold Toynbee'nin A Study of History (1946) adlı altı ciltlik eserine ilişkin özetinde, D.C. Somervell yazarın tarihteki odağının "post-Modern" olarak nitelendirilebileceğini ileri sürmüştür. Daha sonra Toynbee bu nitelermeyi kabul etmiş ve eserinin ilerleyen ciltlerinde "post-Modern çağ" kavramını ortaya atmıştır. Bu çağ, Karanlık Çağ, Orta Çağ (1075-1475) ve Modern Çağı (1475-1875) takip eden dönemdir. Toynbee, "Modern" kavramını sosyal istikrar ve ilerleme dönemi olarak kabul etmiştir. Ancak yaklaşık 1875 yılından sonra, Batı uygarlığı sanayileşen kentlerin gelişmesiyle birlikte toplumsal çalkantı, anksiyete ve devrimlerden mustarip olmuştur.

1957: Amerikalı kültür tarihçisi Bernard Rosenberg (1923-1996) toplumdaki yeni yaşam koşullarını postmodern olarak adlandırmıştır. Önemli toplumsal ve kültürel değişikliklerin gerçekleştiğini savunmuştur. Bu değişiklikler, teknolojik hâkimiyetin yükselişini ve evrensel "aynılığı" temel alan bir kitle kültürünün gelişimini içerir. Rosenberg, Toynbee ve diğerlerinin çalışmaları, "postmodernizm" teriminin ilk kullanımlarının bugünkü kullanım şekliyle her zaman uyumlayabileceğinin iyi bir örneğidir. Bu çalışmalarda, toplumun değerleri ve koşullarındaki değişiklikler, endüstrinin genişlemesiyle açıklanmıştır. Bu genişlemeyi açıklamak için "postmodern" terimini tercih etmeleri, hem özelleştirilmiş hem de potansiyel olarak kafa karıştırıcı bir kullanımdır. Özel bir kullanımdır, çünkü çağdaş dünyanın "Modern" çağın belirli politik, ekonomik ve felsefi boyutlarından farkına dikkat çekmeyi amaçlar. Potansiyel olarak kafa karıştırıcıdır, çünkü bir çağdan diğerine geçiş periyodu (kabaca 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başı) daha genel olarak modernite dönemi olarak bilinir. Modernitenin özelliklerini birazdan daha ayrıntılı olarak inceleyeceğiz.

1964: Edebiyat eleştirmeni Leslie Fiedler (1917-2003) kendini beğenmiş modern sanat ve edebiyatın elitist değerlerini reddeden bir "post-" kültür tanımlamıştır.

1968: Amerikalı sanat eleştirmeni Leo Steinberg (1920-) çağdaş görsel sanatta (örneğin Robert Rauschenberg'in erken dönem Pop art'ında) doğanın temsili yerine insan yapımı imajların "düz" temsiline ilgi duyulması yönünde bir değişikliği tespit etmiştir. Bu eğilimi "postmodern" olarak nitelendirmiştir, çünkü modern sanatın daha eski türleri (İzlenimcilikten

başlayarak) görsel veya duygusal gerçeği yakalamayı amaçlarken, Pop art yapaylıkla ilgilenmiştir (Ward, 2014, ss. 5-6-7-8).

Postmodernizm sözcüğünün tarihçesiyle ilgili bahsedilen bu bilgilerin yanı sıra, 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra postmodern dönemin etkin olduğunu ileri süren görüşler mevcuttur.

“Olgunun varlığının, köktenci bir kopuş ya da “coupure” ile ilgili varsayımlara dayalı olarak genellikle 1950’lerin sonu, ya da 1960’ların başlarında ortaya çıktığı kabul ediliyor” (Jameson, 1994, s. 29).

Modernitenin merkeziyetçi yapısının yerine parçalı bir anlayışın egemenliği gündeme gelmiştir. İlerleme, yenilik ve rasyonel görüş gözden düşmüş; bunun yerine yeniliğin imkansızlığı, pesimizm ve ilerlemeci bir tavırla yapılan eylemlerin eleştirileri gündeme gelmiştir. Çünkü bilimsel buluşlarla keşfedilen silahlar, toplu ölümlere sebebiyet vermiştir. Yenilik ise, öncülük bağlamında düşünüldüğünde avangart sözcüğünü akıllara getirmektedir. Postmodern dönemde ise, Zygmunt Bauman’a (2013) göre avangarttan söz etmek pek anlamlı değildir.

Avangarddan söz edilebilen bir dünyada “ileri” ve “geri” [kavramlarının] aynı zamanda hem uzamsal hem de zamansal boyutu vardır. İşte bundan dolayı, postmodern dünyada avangarddan söz etmek pek anlamlı değildir. Evet doğru, postmodern dünyada olmayan tek şey hareketsizliktir; bu dünyada her şey hareket halindedir. Fakat bu hareketler rastgele ve dağınıktır; kesin (hele de kümülatif) istikametlerden yoksundur. Bunların “ileri” ya da “geri” doğasını yargılamak zor, belki de imkânsızdır (Bauman, 2013, s. 141).

Felsefe dünyasında da bir takım değişikliklerden söz etmek mümkündür. Foucault, Baudrillard, Deleuze ve Derrida gibi düşünürler, o ana dek kabul görmüş olan “hakikat” kavramını alt üst edilmiştir.

Postmodernizm, neredeyse her alanda varlığını hissettirmektedir. Postmodernin modern ile giriştiği hesaplaşma, bazen onun ürettiği fikirleri başka bir yere taşıyarak bazen de eleştirel bir sorgulamaya tabi tutarak gerçekleşmektedir.

Postmodernin moderne yönelttiği eleştirilerden önce, Max Horkheimer ve Theodor Adorno tarafından kurulan Frankfurt Okulu’nun modernite ve modern toplum bağlamında yönelttikleri kapitalist toplum eleştirileri, postmodern tezlere kaynaklık edecek tohumlar atmıştır (Şahiner, 2016). Proleterya diktatörlüğünün Stalinizme

dönüşmesi ve kapitalizmin içinde barındırdığı bir takım sorunlar, düşünürleri bir araya ve mevcut durumun eleştirisine sürüklemiştir. “Adorno ile birlikte Habermas, belli başlı ileri modernizmlerin her ikisi tarafından da özünde olumsuzlayıcı, eleştirel ve ütopyacı olarak görülen gücünün kurtarılmasını ve anılarının belleklerde yeniden canlandırılmasını amaçlamaktadır” (Jameson, 1994, s.95).

Dönemin bir başka düşünürü olan Herbert Marcuse ise moderniteyi, aklı dogmalardan kurtarıırken aklın kendisini dogmaya dönüştürmesi ile ilgili eleştirmiş; kapitalizmi ise bireyleri birbirine benzetmesi ve bireyi tek boyutlu kılması yüzünden sorgulamıştır (Şahiner, 2016).

Frankfurt Okulu’nun yöntemsel tavır olarak en tipik özelliği, sürekli ortaya koyduğu disiplinlerüstü yaklaşımdır. Özellikle, Horkheimer, Adorno ve Marcuse gibi üyeler, yaşamları boyunca, çok farklı alanlarda düşünce üretmişler, üstelik bunlar arasında belirgin bir bütünlüğü sürekli korumuşlardır. Daha genel anlamda, Frankfurt Okulu’nun bazı üyeleri belli alanlarda yoğunlaşmış olsalar bile, Okul’un genel düşünce çizgisinde bu bütünlük sürekli korunagelmıştır. “Eleştirel kuram” denen adlandırma da zaten yoğun olarak bu bütünlük imgesini ifade eder. Eleştirel kuram, bir anlamda, yararlanılabilecek tüm disiplinlerden yararlanarak genel bir toplumsal felsefe, kuram oluşturma çabasıdır. Aslında Frankfurt Okulu’nun bu disiplinlerüstü tavrı ve çok yönlülüğü, kendi içinde modern toplumun dayattığı toplumsal iş bölümüne ve dar uzmanlaşmaya da ciddi bir eleştiri içermektedir (Dellaloğlu, 2014, ss. 22-23).

Görüldüğü gibi modernite ve modern topluma dair eleştiriler, Frankfurt Okulu’nda bir çözüm arayışı dahilinde yer almaktaydı. İdeolojilerin yarattığı hayal kırıklıkları sonucunda geleceğe olumlu bir bakış neredeyse imkansızdı. Tüm bu inançsızlık devam ederken süreç, gelişmelere bağlı olarak hızla ilerledi. Ortaya yeni bir toplum yapısı çıktı. Endüstri sonrası ortaya çıkan bu yeni yapı ise, postmodern süreç ile ilişkilendirildi (Jameson, 1994).

4.2. Post-Endüstriyel Toplum

Postmodern bağlamda değerlendirilen post-endüstriyel toplumu anlamak için pre-endüstriyel ve endüstriyel döneme ilişkin özelliklerin belirlenmesi gerekmektedir.

Endüstri öncesi toplumlarda tarım, madencilik ve balıkçılık gibi uğraşlardan bahsedilebilir. Doğa ile direkt bir temas söz konusudur. Toprağın işlenmesine dayalı bir ekonomi anlayışı görülmektedir. Yüksek karlı üretimler söz konusu değildir.

Endüstri toplumundaki burjuva egemen anlayış burada feodal yapı ile karşılığını bulmaktadır. Güç, toprak sahiplerinin elindedir. İşçinin sahip olduğu özgürlük yok denilecek kadar azdır. Köy yaşamı, kent yaşamına göre daha yaygındır. “Tarımda makineleşmeye geçilmemiş olması, ulaşımda insan ya da hayvan gücünün kullanılması ve elverişsiz gıda saklama ve depolama yöntemleri, kentsel nüfusun gereksinimlerini karşılayacak gıda stoğunun büyümesini sınırlamıştı” (Sjoberg, 2002, s. 38).

Bilim, sosyal koşullar nedeniyle gelişime çok açık değildi. Üretimde makineleşme olmadığından, ilkel ve doğa ile barışık yöntemler uygulanmaktaydı. Fiziksel güç kullanımı yaygındı. Hammadde kullanımı söz konusuydu. Çiftçilik revaçtaydı. Çalışma koşullarında sanayi toplumuna göre ciddi farklılıklar vardı.

Çalışma, modern çağda endüstrileşme sürecine paralel olarak, toplumsal yaşamda merkezi bir önem kazanmıştır. Pre-endüstriyel toplumların “*doğal insan*”ı için, çalışma geçim için yapılan bir süreçtir ve asla “*toplumsal bütünlük*” unsuru olmamış ve “*özel alan*”a hapsedilmiştir. Çalışmanın “*kamusal alan*”da gerçekleştirilmesi, modern çağın bir ürünüdür. Yine pre-endüstriyel toplumlarda insanlar şimdikinden daha az çalışmaktadırlar. Çalışma, büyük ölçüde atadan kalma *doğal yaşama ritmine bağlı sezgisel bir hünerdir* (Bozkurt, 2014, s. 53).

Endüstriyelleşme ile beraber işçi-işveren dinamiklerindeki değişim ve makineleşme etkisi üretimde açıkça görülür olmuştur. Kapitalizm ile birlikte özgürlüğü tadan birey, aynı zamanda da Marksist bir pencereden bakıldığında, büyük bir sömürünün parçası haline gelmiştir. İşçi sınıfının ürettiği ürüne karşı yaşadığı yabancılaşma, bir kapitalizm eleştirisi olarak kullanılmıştır.

Marks’ın eserlerini kaleme aldığı sırada, modern endüstri yeni işgücü kaynakları, yeni hammaddeler, yeni teknolojiler ve sosyal hayata yayılmanın yeni yollarını bulmak için sürekli bir arayış içindeydi. Marks buna eleştirel olarak yaklaşmıştır, ama insanların hayatlarındaki maddi konforların artabilme potansiyelini de barındırdığını kabul etmiştir. Modernite her yönüyle kötü değildir: İnsanların yaşam standartlarını yükseltmek için büyük bir kapasiteye sahiptir. Ama Marks, modernitenin yeniliklerinin, kapitalist ekonomik sistem tarafından yönetildiğini de tespit etmiştir ve bunu derinlemesine eleştirmiştir (Ward, 2014, s. 121).

“Toynbee, Rostow gibi bazı tarihçiler endüstri devriminin başlangıç tarihi olarak 18. yüzyılı almaktadırlar” (Bozkurt, 2014, s. 5). Bilimsel düşünceye verilen değer kabaca bu tarihten sonra ortaya çıkmaktadır.

Fabrikaların kurulması, enerjinin kullanımı, atılım, büyük karlar peşinde koşma gibi özellikler bu yapının gelişmesiyle birlikte tarih sahnesinde kendine yer bulmaktadır. Mavi yakalı işçilerin düzenli çalışma saatleri ile üretime verdikleri destek, hep bir ilerleme fikri üzerine kuruludur. İnsan aklına verilen değer üst düzeydedir. Aydınlanma ile beraber kol kola seyreden bir süreçtir. “Bilimsel pozitif düşüncenin gelişimine paralel olarak gelişen ve o dönemde sadece Avrupa ülkelerinde görülen endüstri toplumu, insanlık için örnek bir toplumdur” (Bozkurt, 2014, s. 11). Endüstri ve modernizm kavramları ise birbirine oldukça yakındır.

Sanayi toplumunun olumlu yanlarının yanı sıra her zaman yüksek kâr beklentisiyle hareket eden şirketlerin, çocukları bile işçi olarak kullanması olumsuz bir yanı olarak gösterilebilir. Düşük maaş ile çalıştırılan işçilerle sömürülen emek, belirli bir sınıfa yüksek kazanç sağlaması bakımından kurban edilmektedir. Endüstri toplumunda, ekonomiyle ilişkili olarak ortaya çıkan toplumsal sınıflardan bahsedilebilir. Özellikle burjuva kesiminin güç kazandığı bir sistem olarak hafızalara kazınmıştır.

Tablo 4.1: Endüstri Sonrası Toplum

Boyutlar	Endüstri öncesi	Endüstri	Endüstri Sonrası
Üretim şekli	Doğal maddelerin işlenmesi	Fabrika	İşleme ve yen. iş. hizmetler
Ekonomik sektör	Birinci Tarım Madencilik Balıkçılık	İkinci Mal üretimi Dayanıklılık Dayanıksız	Üçüncü Transport Yararlılık
	Petrol & gaz	Ağır sanayi	Dördüncü Ticaret
Dönüştürülen Kaynak	Doğal güç, rüzgar, su kaba insan ve hayvan	Yaratılan, enerji, elektrik, yağ, gaz, kömür	Enformasyon, Kompüter, veri sistemler
Stratejik kaynak	Hammade	Mali kapital	Bilgi
Teknoloji	El sanatları	Makine teknolojisi	Entelektüel teknoloji
Temel nitelik	Artizan, çiftçi, el işçisi	Mühendis, yarı vasıflı	Bilim adamı & profesyonel meslekler
Metodoloji	Sağ duyu, sınama yanılma	Ampirizm &Deneyim	Soyut teori modelleri &simülasyonlar & sistem analizleri
Zaman perspektifi	Geçmişe yönelik	Şuandaki tecrübelerle yönelik	Geleceğe yönelik
Dizayn	Doğaya karşı oyun	Fabrikalaşmış doğaya karşı oyun	Kişiler arasında oyun
Eksen ilke	Gelenekçilik	Ekonomik büyüme	Teorik bilginin kodifikasyonu

Kaynak: aktaran Bozkurt, 2014, s.46

Endüstri sonrası dönem ise, yeni bir toplumsal dinamiğin habercisidir. Bu dönem ile ilgili çeşitli isimler öne sürülebilir.

Bu yeni toplumu Amittai Etzioni “*modernlik-sonrası çağ*” (post-modern era), George Lichtheim “*burjuva-sonrası toplum*” (post-bourgeois society), Herman Kahn “*ekonomi-sonrası toplum*” (post-economic society), Murray Bookchin “*kıtlık-sonrası toplum*” (post-scarcity society), Kenneth Boulding “*uygarlık-sonrası toplum*” (post-civilized society), Daniel Bell “*post-endüstriyel toplum*” (post-industrial society), Peter F. Drucker “*bilgi toplumu*” (knowledge society), Paul Holmes “*kişisel hizmet toplumu*” (the personal service society), Ralf Dahrendorf “*hizmet-sınıflı toplum*” (the service class society) veya “*kapitalizm-sonrası toplum*” (post-capitalist society), Zbigniew Brzezinski “*teknokratik çağ*” (the technetronic era) (aktaran Bozkurt, 2014, s. 20).

Teknolojik gelişmelere bağlı olarak bilgiye verilen değer artmıştır. Kurumsal şirketlerde çalışan işçi profilleri değişmektedir. Hızla profesyonelleşen iş dünyasında, bilgisayar kullanımı fazlalaşmıştır. Endüstri dönemindeki üretim anlayışı, hizmete doğru kaymıştır. “D Bell, post-endüstriyel toplumunun ilk özelliğini malların üretiminden hizmetlere yönelişi olarak belirtir” (Bozkurt, 2014, s. 23).

Bilgiye sahip olmak, güçlü olmak ile eş değerdedir. Bu durum hem devletler hem de bireyler için geçerlidir. İnternet sayesinde kolay ulaşılan bilgi, eski dönemlerdeki gibi sınırlı sayıda insanın kontrolünde değildir. Birçok bilginin toplandığı internet, yanlış bilgiye de açık olması sebebiyle olumsuz sonuçlar da doğurabilmektedir. Bilen kişinin, bilgi ile kurduğu ilişki dışarıdanlaşmıştır. “O zaman, bilginin “bilen” karşısında büyük ölçüde dışarıklık bir konuma taşınması beklenebilir; hem de o derecede ki, bilen de bilme sürecinin içinde onun nesnesi olarak yer alıyor” (Lyotard, 2014, s. 14).

Bilgi bolluğuna karşı yapılması gereken seçici ve şüpheli olmaktır. Özellikle küreselleşmenin de etkisiyle dijital platformlarda sıklıkla yer alan bilgi, kimi zaman bir video kimi zaman yazı kimi zaman da bir fotoğraf şeklinde yer alabilmektedir. Neyin hakiki olduğunun cevabı ise artık o kadar kolay verilememektedir.

Örneğin bir UFO (Unidentified Flying Objects) görüntüsünün olduğu bir videoyu ele alalım. Görüntü kameranın teknik özelliklerine bağlı olarak ya da doğadaki ışığın etkisiyle, manipüle edilmeye oldukça açıktır. İnsan gözünden farklı olan video kamera, nesneye istediği etkiyi verebilmektedir. Görüntünün çekildikten sonra internet ortamındaki dolaşımı oldukça hızlı gerçekleşmektedir. Milyonlar tarafından videonun ürettiği bilgiye, çok kısa bir sürede ulaşmak mümkündür. Milyonların bildiğini iddia ettiği bilgi ve bilme süreci ise böylelikle tartışmalı hale gelmektedir.

Düşünürler tarafından post-endüstriyel toplum öncesi yaşananlar ile post-endüstriyel toplumun getirileri arasındaki farklar genellikle kabul edilmektedir. Buradaki asıl nokta, yeni toplum yapısıyla beraber şekillenen geleceğe yöneltilen olumlu ya da olumsuz bakışlardır.

Yine hem ilk dönem endüstri toplumu teorisyenlerinde hem de bazı post-endüstriyel dönüşüm teorisyenlerinde geleceğe yönelik bir *iyimserlik* söz konusu.

Öte yandan da oldukça köklü bir kopukluk gözleniyor. Şöyle ekonomik yapıda endüstri öncesi toplumun tarımsal faaliyetleri, madencilik, kereste, petrol, gaz ve endüstri toplumunun mal üretiminin, ağır sanayinin, egemen olduğu fabrika düzeninin yerini, enformasyon toplumunda bilgisayar, sistem analizleri, araştırma geliştirme gibi profesyonel hizmetler ile eğitim, sağlık gibi sosyal hizmetler almaya başlamıştır.

Bunun yanı sıra tarım toplumunda hammadde ve sanayi toplumunda finansal kapital olan stratejik kaynak, daha önce de vurgulandığı şekilde enformasyon toplumunda bilgi olmuştur. Yine ilk iki toplumun el sanatları ve makine teknolojisinin yerini entelektüel teknoloji almaya başlamıştır (Bozkurt, 2014, ss. 43-44).

Keskin bir ifadeyle yapılan bütüncül yaklaşımlar toplumsal dönemleri açıklamak için yeterli kalmamaktadır. İyi ve kötü skalasına sıkışmış tanımlar ise hakikati yansıtmamaktadır. Her dönemin kendi içinde barındırdığı olumlu ya da olumsuz sonuçlar gözlemlenmelidir. Kapitalizmin şekil değiştirdiği bir dünya düzeninde, endüstri devrimi sonrası başlatılan çıkış yolu arayışları, post-endüstriyel toplumda daha seyrek görülmektedir. Pesimizmin bir kısmı buradan kaynaklanmaktadır. Modernitenin ortaya koyduğu anlatılara karşı olan inançsızlık, özellikle postmodernin bir getirisiidir. “Aşırı basitleştirilmiş bir ifadeyle diyebiliriz ki, “postmodern” sayılan tutum, üst-anlatılara karşı inançsızlıktır” (Lyotard, 2014, s. 8).

Her ne kadar yeni dünya düzeni için bilginin dağılımı açısından bilgiye ulaşmanın kolay olduğunu söylesek de, iktidarların gücü ellerinde tutmak isteyeceği unutulmamalıdır. Bu yüzden dijital ortama dair bir kapitalizmden de söz etmek olanaklıdır. Tam da bu noktada Dan Schiller’in (1999) kullandığı gibi bir *dijital kapitalizm* ile baş başa kalınmaktadır.

Tablo 4.2: Endüstriyel ve Enformasyon Toplamlarının Karşılaştırılması

		Endüstriyel toplum	Enformasyon toplumu
Yenilikçi teknoloji	Öz Temel fonks Üretim gücü	Buhar makinesi Fizik. emeğin ikamesi ve amplifikasyonu Maddi üretim gücü	Bilgisayar (Bellek, hesap. Zihni emeğin ikamesi Enformas. Üretme gücü
Sosyo-ekonomik yapı	Ürünler Üretim merkezi Piyasa Lider endüstriler Endüstriyel yapı	Faydalı mallar ve hiz Modern fabrika Yeni dünya, sömürge- ler tüketici satın alma gücü İmalat endüstrisi, mak. kim.end. Birincil, ikincil ve üçüncül endüstriler	Enformas. Teknoloji, bilgi Enformasyon hizmetleri, Bilgi sınırlarında ve enformasyon alanında satış Entelektüel endüstriler Bilgi, enformasyon end. Matrix endüstriyel yapı ayrıca dördüncü end.)
	Ekonomik yapı	Mal ekonomisi (iş bölümü, üretim ve tük. ayrımı)	Sinerjik enerji (ortak üretim ve faydalanma)
	Sosyo eko. prensip	Fiyat prensibi	Amaç prensibi
	Sosyo ek özne	Teşebbüs	Gönüllü topluluklar
	Sosyo-ek sis.	Özel teş. rek. kar.	Altyapı, sinerji, top. yar. ön
	Toplum şekli	Sınıflı toplum	Fonksiyonel toplum
	Ulusal hedef	Kaba ulusal hedef	Kaba ulusal tatmin
	Hükümet şekli	Parlamentar demokrasi	Katılımcı demok.
	Sosyal değiş- mede güç mer.	İşçi hareketleri grevler	Vatandaş hareketleri
	Sosyal problem	İşsizlik, savaş, faşizm	Terör, gelecek şoku, öz. yaş
	En ileri aşama	Kitle tüketimi	Yüksek kitle bilgi üretimi
Değer-ler	Etik değerler Değer ölçütleri Zamanın ruhu	Maddi değerler, temel insan hakları, insancılık Rönesans (Bireyin özgürleşmesi)	Zaman değeri, Self disiplin, sosyal katkı Globalizm (insan ve doğa sembiyozyonu)

Kaynak: aktaran Bozkurt, 2014, s.41

4.3. Postmodern Sanat

Çalışmanın önceki kısmında modern dönemdeki yaratıcı öznenin, Kantiyen bakış ile nasıl biricik bir üretimi meydana getirdiği açıklanmıştır. Modernizm diye adlandırılan süreçte, üretilen eserlerin kutsallığı postmodern dönemde alaşağı edilmiştir. Çoğu zaman postmodern, modern ile bir hesaplaşma halindedir. Bu durum şöyle açıklanabilir: “Bu hesaplaşma, Modernizm’in evrensellik, biriciklik, orjinallik ve aidiyet meselelerini sorgularken, yerine merkezin ötelediği mikro söylemleri ve politikaları, türler arasındaki ayrımların dumura uğratıldığı plüralist bir dünya algısını ve müellefin/sanatçının ölümünü ilan eden teorik alt yapıları yerleştiriyor” (Şahiner, 2008, s. 11).

Yaratıcı öznenin yitirilmesi, bu dönemi tartışmalı kılmaktadır. Pastiche kavramı ise, postmodern dönemdeki sanat ve sanatçının ilişkisini anlamlandırmak bakımından önemlidir. “Bireysel öznenin kaybolması, bunun formel sonucu olarak kişisel üslubun giderek varlığını yitirmesi, bugün “pastiche” olarak adlandıracağımız neredeyse evrensel uygulamayı ortaya çıkartmaktadır” (Jameson, 1994, s. 45). Pastiche kavramının, parodiden ayrıldığı taraf ise aşağıdaki tanımda saklıdır:

Bu durumda parodi kendini, işlevini yitirmiş buluyor: Artık, yaşam süresini doldurmuştur ve o tuhaf, yeni oluşum, “pastiche” yavaş yavaş parodinin yerini almaktadır. Pastiche de parodi gibi kendine özgü, ya da benzersiz “nev-i şahsına münhasır” bir üslup, lengüistik bir mask, ölü bir dilde yapılan bir konuşmadır. Ancak, pastiche’de parodinin gizli amaçları yoktur, alaycı güdülerini kopartılmıştır, gülme duygusundan ve geçici bir süre için kullandığımız anormal dilin altında sağlıklı bir dilbilimsel normalliğin hala var olduğu konusunda herhangi bir kanıdan yoksun, nötr bir uygulamadır (Jameson, 1994, s. 46).



Görsel 4.1: Peter Paul Rubens (1618)
Leucippus'un Kızlarının Kaçırılışı, T.Ü.Y.
210,5cm x 224cm, Alte Pinakothek,
Munich, Almanya



Görsel 4.2: Geoffrey Laurence 2004,
(Sanal, "2012") *Çabuk Tutun*, T.Ü.Y.
182cm x 198cm

Baudrillard ise, bu bakışa benzer bir ifade ortaya atmaktadır: “O’na göre postmodernite, ne iyimser, ne de kötümserdir, sadece yıkıntılardan artakalanlarla oynanan bir oyundur” (aktaran Öztürk, 2015, s. 35). Sanatçılar, eserlerini yaratırlarken geçmiş, onlar için bir malzeme haline gelmektedir. Yaratım sürecindeki bu radikal değişim postmodern dönemde etkilidir. “Jameson’a göre pastiş, nostaljik olarak geçmiş tarzlara gönderme yapar, ama herhangi bir tarih anlayışı ve ileriye bakma arzusu göstermez” (Ward, 2014, s. 35).

Sanat çevrelerinde 1970’li yılların son yarısında yaygınlık kazanmaya başlayan “Postmodernizm” teriminin kapsamı ve sınırları, bugün bile tam anlamıyla netleşmiş görünmüyor. “Postmodernizm nedir?” adlı kitabında Charles Jencks, “modernizmin hem devamıdır, hem aşılmasıdır” diyerek iki olgu arasında hem bir devamlılığa hem bir kopuşa işaret ederken, David Harvey “yapısalcılık sonrasıyla, post-endüstriyalizmle ve bütün bir yeni fikirler cephaneliğiyle” bağlantılı gördüğü postmodernizmin son yıllarda tartışmaların ölçütlerini belirleyen, ‘söylem’ tarzını tanımlayan, kültürel, politik ve düşünsel eleştirinin parametrelerini şekillendiren yeni duygu ve düşüncelerin bileşimi olduğunu savunmuştur. İletişim teknolojisindeki yeni gelişmelerin ve bir ‘medya toplumu’ haline gelmenin, Soğuk Savaş sonrasında ABD’nin egemenliğinde şekillenmekte olan yeni dünya düzeninin ve ekonomik/kültürel küreselleşmenin etkilerinden soyutlanamaz bu yeni duygu ve düşüncelerin sanata olan yansımalarını belli bir üslupta, tek bir sanatsal harekette aramaksa, olanaksız gibidir. Steven Connor, böyle bir çabayı ‘teorik intihar’la eş tutarak, “Postmodernizme varmak üzere bir kalkış

noktası bulma çabasıyla elli yılda üç kıtada yapılan resim ve heykellerin olağanüstü çeşitliliğinden böyle tek bir üslup normu çıkarmaya çalışmanın” zorluğundan söz eder. Bir dizi ekonomik, toplumsal ve kültürel dönüşümün kesişim noktasında ortaya çıkan postmodernizm, 1979 tarihinde Jean-François Lyotard’ın “Postmodern Durum” adlı incelemesinde öne sürdüğü gibi, modern çağın meşrulaştırıcı ‘büyük anlatılarının’ ve insanlığın bilim aracılığıyla ilerlediği yolundaki modernist inancın sonudur. Bu açıdan bakıldığında sanatsal modernizmin de sonuna işaret eden postmodernizm, Charles Harrison’ın vurguladığı gibi, özünde “modernizm”in nasıl tanımlandığıyla da son derecede ilişkilidir.

Steven Connor’un, muhalif ve eleştirel-çoğulcu olarak tanımladığı Rosalind Krauss (1941-), Douglas Crimp (1944-), Craig Owens (1950-90) ve Hal Foster gibi postmodern kuramcıların anlayışına göre postmodern sanat, “iktidarın kurumlarda ve katı geleneklerde cisimleşmesi sorununu ele alır; sanat yapıtının biçim ve üslup bakımından bütünlüğü talebine ve birey-sanatçı kültüne karşı çıkar; avangardın güç kaybederek kurumların ve piyasanın eline düşmesini basitçe kabullenmek yerine avangardı ve modernist sanatı eleştiriye tabi tutarak, muhalif sanat pratiğinin biçim ve modellerini yeniden düşünmeye” çalışır. Bu çerçevede, “tek değerliliğin karşısına çok-değerliliği, saflığın karşısına katışıklığı, ‘yapıt’ın tekliğinin karşısına metinlerarasılığı” koyar. Modernizmin sanatçı özneye ve bireysel üslupçuluğa atfettiği öneme karşılık postmodernizm ‘orjinallik’ ve ‘özgünlük’ gibi belli başlı modernist ilkelere karşı çıkan yaklaşımları bünyesinde toplar. Sonuç olarak postmodern olarak nitelendirilen süreçte görülen sanatsal yaklaşımlar bütünü, belli bir mecraya bağlı olmaksızın, resim, heykel, entalasyon, fotoğraf gibi farklı ifade biçimleriyle yeni bir kavramsal sanat anlayışı yaratmış, tek bir sanat dalının-örneğin resmin-diğerlerine egemenliğine son vererek, disiplinler arası ve çoğulcu bir anlayış getirmiştir (Antmen, 2016, ss. 275-277).

Burada bahsedilmesi gereken şey, postmodern sanatın, çizgisel bir değişikliğe yol açmamasıdır. Sanat, sanatçı ve izleyici üçgeninde farklı postmodern etkilerden söz edilebilir. İzleyici ile sanatçının bir arada ürettiği eserler, disiplinlerarası bir anlayışla ortaya koyulan yapıtlar, metanın sanata dahil edilmesi gibi farklılıklar bunlardan yalnızca bazılarıdır. Tabi ki modernizmin yüksek kültür anlayışına karşılık, postmodernizm böyle bir yaklaşımla sanatı algılamaya çalışmaz. Aksine kitle kültürünü sanatlaştırır. Bu durum, bir yandan sanatı kiteselleştirirken bir yandan da derinlikten yoksun olan imgelere yol açmaktadır. Tıpkı Andy Warhol’un *Campbell’s Çorba Konserveleri* (1962) adlı çalışmasında olduğu gibi. Aksine, sanatın yüzeysellikten uzak, biricik bir yapıya sahip oluşu ise yüksek kültürle ilişkilendirilebilir.



Görsel 4.3: Andy Warhol, (1962), *Campbell's Çorba Konserveleri*, MoMa, Newyork, ABD

Pop sanatı, arazi sanatı, erken dönem video sanatı, enstalasyon, performans sanatı gibi daha adını saymadığımız birçok sanatın geleneksel sanatlar ile ayrıştığı noktaları kendi içlerinde belirlemek mümkündür. Bazen günlük hayattan bir nesnenin sanat olarak sunulduğuna bazen de geleneksel sanat mekanı anlayışı ile çelişen sanat pratiklerinin gerçekleştiğine tanıklık edilebilir. Çoğu zaman sokak ile sanatın birlikteliği bu çalışmalara damgasını vurmaktadır.

Pahalı işleriyle tanınan popüler İngiliz sanatçı Damien Hirst'ün salı günü bir Mayfair galerisinin vitrinine yerleştirdiği enstalasyon çalışması, aynı gece, eseri çöp sandığını söyleyen bir temizlik görevlisi tarafından kaldırılıp çöpe atıldı.

Yarı dolu kahve fincanları, sigara izmaritleriyle dolu kül tablaları, boş bira şişeleri, üzerinde boya bulaşığı olan bir palet, şövalye, merdiven, fırçalar, şeker ambalajları, ve yere yayılmış gazetelerden oluşan eser Eyestorm Galerisi'nin sergi açılışı öncesinde düzenlediği V.I.P galasında tanıttığı sınırlı sayıda eserinin temel parçasıydı...

Bu esere imzasını atan kişi, Genç İngiliz sanatçılar diye bilinen bir grup kavramsal sanatçının en ünlü üyesi 35 yaşındaki Hirst'dü; galerinin özel projeler başkanı Heidi Reitmaier, bu eserin satış değerini “altılı hanelerle” ya da “yüz binlerce dolarla” ifade etti ve şöyle dedi: “Bu orijinal bir Damien Hirst.”

... 54 yaşındaki temizlik görevlisi Emmanuel Asare, *The Evening Standard*'a yaptığı açıklamada, “Onu görür görmez bir ah çektim, çünkü her şey darmadağınktı. Bu bana pek de sanat eseriymiş gibi gelmedi. Bu yüzden de her şeyi toplayıp attım,” dedi.

... Yaşanan karışıklıktan üzüntü duymak bir yana, Hirst bu habere “aşırı derecede komik,” diye tepki verdi. Bayan Reitmaier'in söylediğine göre, “... Hirst, sanatsal çalışmalarında sanatın günlük yaşamla ilişkisi üzerinde durduğu için olaya herkesten çok güldü.” (aktaran Kuspit, 2014, ss. 13-14).

Postmodernin; modern sanata getirdiği eleştiriler arasında modern sanatın mesafeli olması, sınırsız olamayışı ve sunuluş biçimi vardır. Bu özellikler, özellikle 1960'lardan sonraki sanat hareketlerinde gözlemlenebilir.

1960'lı yıllarda üretilen enstalasyonların sanatla hayat arasındaki sınırları yok etme çabası, çer çöp gibi gündelik malzemeleri 'elit' mekânlarına sokmak girişimi ve zaten alışlagelmiş sanatsal pratiklerden tümüyle farklı ifade biçimlerine yönelmiş olmanın cesur deneyselliği, hem sanatçılar hem izleyiciler açısından yeterince muhalif bir duruş olarak algılanmıştır.

Bu açıdan bakıldığında 1960 sonrasında galeri mekânının dönüşümü, Brian O'Doherty'nin “Beyaz Küp” te söz ettiği oluşumlardan ve mekân düzenlemelerinden başlayarak genel olarak enstalasyonlara ve diğer alternatif türlerin çıkışına paralel olarak okuyabileceğimiz bir gelişim sürecidir. Mekâna açılmak ve izleyici katılımı aramaksa, elbette ki yalnızca sanatın sanatsal olarak dayandığı sınırları genişletmekle ilgili değildir; sanatı ‘tarihselleştirici’ etmenler olarak müzesiyle, galerisiyle, piyasasıyla egemen kurulu düzenin kurumsallığına karşı, dönemin alternatif politik düşüncelerinden beslenen devrimci bir tavrın da ifadesidir. Enstalasyon, performans, kavramsal sanat, arazi sanatı, süreç sanatı gibi genellikle gelip geçici özellikte olan, kolay kolay metalaştırılamayan, tekil nesnenin etkisi yerine izleyicinin yapıyla yalnızca zihinsel değil, fiziksel etkileşiminin değer taşıdığı türlerin hepsinin 1960'lı yıllarda ortaya çıkması, rastlantı değildir. Alternatif pratiklerin ifade edileceği mekân olarak sanatın ‘dokunulmazlık’ kurallarıyla çevrelenmiş geleneksel bağlamı yeterli olmadığı gibi, bu dönemde zaten pek çok sanatçı için galerinin veya müzenin kapısından girmek ya da girmemek sorunsalı, adeta ideolojik bir varoluş sorunsalına dönüşmüştür (O'Doherty, 2016, ss. 15-16).



Görsel 4.4: Smithson Robert (1970), *Spiral Jetty*.

Eklektisizm, postmodern uygulamalarda sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Geçmişe ait olan özelliklerin, seçilerek tekrardan kullanılması ve bu yöntemle oluşturulan sanat eserlerinin çoklu bir yapıya sahip olması söz konusudur. “Eklektisizm, kartları yeniden karıştırmak ve dağıtmak anlamına gelir” (Ward, 2014, s. 42). Burada hem modern hem de postmodern dönem için geçerli olan yaratma eylemini karşılaştırmak, farkı anlamak açısından önemlidir. Modern sanat, yaratıcı öznenin görece kolay anlamlandırılmayacak şekilde bir başına ortaya koyduğu eserlerle ilgilidir. Sanatçı, sahip olduğu bu yaratı becerisi sayesinde toplumdan ayrışır. Yapıtlar, biricik ve orjinaldir. Postmodern dönem ise, eklektik olarak oluşturulmuş eserleri içinde barındırır. Herkes sanatçı olabilir. Ayrıca seri üretim, bir sanat olarak postmodernizmde yer alabilir.



Görsel 4.5: Gehry Frank, (1984), *Norton House*, Venice Plajı, Los Angeles

Mimaride karşımıza çıkan eklektik uygulamalar, bünyesinde geçmişten seçilen parçaları barındırmaktadır. Moderni soğuk ve sıkıcı olmakla eleştirirken postmodern mimaride eklektik pratikler sıklıkla kullanılmaktadır. “Yeni”, modern sanat için bir slogan niteliğindeyken postmodern sanatta oldukça tartışmalı bir hale gelmektedir.

Postmodernist yaklaşımlar şu şekilde özetlenebilir:

Kavramsal sanat: Kavramsal sanat, bir çok form halinde karşımıza çıkar, ama genellikle eleştirmen Lucy Lippard’ın ifadeleriyle “fıkrın önem taşıdığı, malzemenin ikincil, önemsiz, gelip geçici, ucuz, gösterişsiz olduğu ve/veya maddesel olmaktan çıktığı” çalışmaları içerir. Görünüşe göre “estetik zevki” terk eden 1970’lerin kavramsal sanat eserlerinin birçoğu, dil ve “sanat” kavramının kendisiyle ilgilenmiştir. Bu yönleriyle, tamamen görsel bir deneyim sunan sanat fikrinden net bir kopuşu ifade eder. Önemli isimler: Sol LeWitt, Joseph Kosuth, John Baldessari. Etkilenen isimler: Barbara Kruger, Martin Creed, Simon Starling.

Neo-geo: Minimalist bir soyut estetiği, popüler kültüre ve metalara yapılan referanslarla birleştirir. Önemli isimler: Peter Halley, Jeff Koons, Ross Bleckner. Etkilenen isimler: Damien Hirst, Ian Davenport.

Kendileme ve Simülasyon: Baudrillard ve diğerlerinin teorilerinden etkilenecek, başka sanatçıların eserlerinin yeniden üretilmesi veya kopyalanmasını içerir. Önemli isimler: Richard Prince, Sherrie Levine. Etkilenen isimler: Glenn Brown, Goshka Macuga. Bir çok çağdaş sanatçı, başka sanatçıların çalışmalarını “yeniden sahneler” ve çoğu zaman bu eserleri başka ortamlara çevirir.

Trans-avangard: İronik olarak (?) geleneksel malzemeleri, acayip konuları ve dekoratif unsurları kucaklayan bir İtalyan harekettir. Önemli isimler: Francesco Clemente, Sandro Chia. Bunun, mimarideki neo-klasik “uyanışçılığın” resimdeki karşılığı olduğu söylenebilir.

Neo-Dışavurumculuk: Almanya’dan kaba, görünüşe göre hızlıca yapılmış figüratif resimlerdir. Alman tarihine ve kültürüne referanslarla doludur. Çoğu kez kasıtlı olarak “primitif” görünür. Önemli isimler: George Baselitz, Marcus Lupertz. Etkilenen isimler: Martin Maloney, Marlene Dumas.

Eklektisizm: Birçok sanatçı, “yüksek” ve “alçak” kültürden alınmış imajlarla çalışmıştır ve bunları çeşitli tarzlarda birleştirmiş veya yan yana getirmiştir. Önemli isimler: David Salle, Sigmar Polke. Etkilenen isimler: Fiona Rae, Chris Offili.

Zanaat ve Ustalığın geri dönüşü: Buradaki temel isim, İngiliz seramik sanatçısı Grayson Perry’dir; kendi alanında çağdaş sanat dünyasına “geçmeye” çalışan birkaç isimden biridir. *Donald Kuspit, Redeeming Art: Critical Reveries* (2000) adlı kitabında, zanaatın “çağdaş sanatta gittikçe daha önemli bir konu haline geldiğini” ileri sürmüştür. Çünkü bu diğer bütün sembolik değerler gittiğinde sanat için kalan birkaç değerden biridir. Postmodernizmde, hiç kimse sanata inanmadığı için zanaat ustalıkları bu boşluğu doldurmuştur. Sanatta ustalığın (veya ustalıktan yoksunluğun) rolü üzerine yürütülen bir tartışma için John Roberts’in *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art after the Readymade* (2008) adlı kitabına başvurabilirsiniz.

İlişkisel sanat: Kavramsal sanatın ileri karakolu olan ilişkisel sanat, ilk olarak Fransız eleştirmen Nicolas Bourriaud tarafından 1998’de tanımlanmıştır. Bourriaud ilişkisel estetiği “teorik ve pratik hareket noktasını, bağımsız ve özel bir sahadan değil de genel insan ilişkilerinden ve sosyal bağlamlarından alan bir dizi sanatsal pratik” olarak tanımlamıştır. İlişkisel sanat, modernist kendi kendine yeterli obje fikrinden ayrılarak, sanatçının kültürel aktivist veya “müdahil” olarak olaylara ve kurumlara dahil olmasını gerektirir ve sanat ile gündelik hayatı yeniden bir araya getirmeye yönelik avangard fikri devam ettirir: “Sanat eserlerinin rolü artık hayali ve ütopyacı gerçeklikler oluşturmak değil, bizzat yaşam biçimleri ve eylem modelleri olmaktır.” Bu bakımdan, Dada ve Sürrealizm’in yanı sıra 1960’ların neo-avangardların Fluxus etkinliklerini, Durumculuğu ve “oluşları” devam ettirir. Bourriaud, bu

çalışmayı açıklamak için interaktiflik ve “kullanıcı dostu olma” ifadelerini kullanır ve ilişkisel sanatın, internet tarafından açılan yeni hayali uzamlar ile bağlar kurduğunu ileri sürer. Önemli isimler: Rirkrit Tiravanija, Carsten Höller, Maurizio Cattelan, Felix Gonzales-Torres, Jeremy Dellar (Ward, 2014, ss. 63-64-65-66).



Görsel 4.6: Tiravanija Rirkrit, (1990), *Pad Thai*

Modern sanattaki nesnenin post-nesne haline gelmesi, sanat piyasasındaki değişiklikler, postmodern sanatçı bağlamında postmodern sanat pratiklerinin yaygınlaşması, sanat mekânının dönüşümü, teknolojik gelişmelere bağlı olarak ortaya çıkan buluşların sanatsal kullanımları, postmodernizmin modernizm sonrası sanatı farklılaştırdığı alanlardan bazılarıdır. Bu sürecin modern sanat dünyasına getirdiği eleştirilerden bahsedilebilir. Ancak sorgulama ve tartışma bir kenara bırakılmamalıdır. Toptan bir postmodern kabul, anlamın ortadan kalkması bakımından oldukça risklidir. Derinliğin kaybolması, sıradanlık ve sanatın içinde barındırdığı hakikatin parçalanması sonucu ortaya çıkan imgelerin etkisi, günümüz sanatı için hâlen üstüne düşünülmesi gereken bir konudur.

4.4. Video Sanatında Postmodern Açılımlar

Hareketli görüntünün geçmişten günümüze geçirdiği değişim, üretim olanaklarını ve alımlama biçimlerini etkilemiştir. Sinema tarihinin sıkça başvurduğu ilk yıllardaki hareketli görüntü üretme tekniği, daha sonraları farklılaşarak biçim değiştirmiştir.

Videonun, sanatçılar tarafından teknolojik gelişmelere bağlı olarak değişen farklı kullanımları, 1960’lardan itibaren günümüze kadar gelmektedir. Aracın görüntüyü anında üretebiliyor olması, içeriği kaydetmesi ve yeniden oynatması gibi özellikler bilgi ile ilişkilendirilebilir. Daha önce de ele aldığımız gibi, bilginin üretimindeki ve dağılımındaki değişim, video üzerinden de okunabilmektedir. Bazı tekniklerle görüntünün manipüle edildiği, böylelikle görüntünün ya da başka bir deyişle merkezi bir üretim ürünü olan bilginin, sorgulandığı videolara rastlamak mümkündür. Görüntü ya da bilgi, sanatçılar tarafından yeniden işlenmektedir. Üretim biçimindeki bu farklılık, deneysellik ile eş zamanlı yürümektedir. Var olan hazır görüntüler, kimi zaman bir pastiche kimi zamanda eklektik bir yöntem ile ele alınmaktadır. Tabi ki bu durum çeşitli yollar ile sanatçıya yaratma imkânı sunan video aracına, toptancı bir tavırla mal edilemez.

Aslında pastiche kavramının, tamamıyla ayrıksı bir şekilde ortaya çıktığı söylenemez. Modern dönemde de benzer uygulamalara rastlanılmaktadır. “Pastiş sadece günümüz postmodern zamanlarının sahip olduğu nitelikte bir sanatsal edim olmamıştır. Modern zamanların çağdaş sanat akımlarına bakıldığında pekala çoğul nesnelerin bir arada kullanıldığı sanat eserlerine rastlamak mümkündür” (Şahin, 2015, s. 112). Zaten buradan yola çıkılarak modern dönemdeki kolaj ile postmodern dönemdeki pastiche arasında bir yakınlık olduğu söylenilebilir.

Buna karşın pastiche, modern avangart ile uyuşmamaktadır.

Modernizm ve estetik anlayışı olarak baktığımızda pastişe tam olarak zıt olan bir kavramın ortaya çıktığından söz edebiliriz. Modern zamanların sanatını tanımlayan Avant-Garde kavramı pastiş olanla tam olarak zıt bir özellik göstermektedir. Avant-garde sürekli olarak yeniyi inşa eden bir kavram olduğu bilinmektedir. Daha önce hiç yapılmamış, “sunulmayanının sunulması” şeklinde ifade edilen nosyon modern zamanların estetik önermesidir. Oysa ki pastiş geçmişle günümüz sanatının bağlarını kuran, eski anlayış ve fikirlerin yeniye uyarlanmasıdır diyebiliriz. Şu durumda pastiş

kavramının eklektik bir yapı içerisinde kullanılması günümüz sanat ve eserlerinin önemli yapı taşlarından birisini oluşturmaktadır (Şahin, 2015, s. 114).

Nam June Paik'ın çalışması *Global Groove* (1973), televizyondaki görüntülerin seçilerek birbirleriyle montajlanması sonrası oluşturulmuştur. Bahsedilen eklektik özellik buradan kaynaklanmaktadır. Birçok görüntü, sanatçının kişisel tercihi doğrultusunda seçilerek manipüle edilmiştir. Videodaki görüntüler kasıtlı olarak bozulmuştur. Televizyon estetiğinden video estetiğine olan geçişte görüntünün bozulması, yeni bir estetik anlayışın tartışılır hale gelmesine sebep olmuştur. Televizyonun izleyiciye sunduğu derinlikten yoksun görüntülerin, ister eleştirel olsun ister olmasın sanat ortamına sokulması, postmodern dönemdeki yüksek ve alçak kültür ayrımlarının bulanıklaşmasına bir örnek teşkil etmektedir. Ayrıca sanat piyasası içinde avangart giderek kurumsallaşır. “Yüksek-alçak kültür ayrımının sözde çöküşünün merkezi bir yönü, avangard objelerin ve pratiklerin kurumsallaşması ve popülerleşmesidir” (Ward, 2014, s. 53). Galerilerin bu tarz videolara yer vermesiyle videonun sanat ortamındaki popülerliği düşünüldüğünde kurumsallaşma ile kastedilen anlaşılmaktadır. Erken dönem video sanatında uygulanan ve öncü olarak değerlendireceğimiz bir takım tekniklerin ise, sonradan birçok video klipte kullanılması ve popüler hale gelmesi saptamayı açıklayıcı kılmaktadır.



Görsel 4.7: Nam June Paik (1973), *Global Groove* (video)

Yüksek kültür ve alçak kültür tartışmalarının göbeğinde, modern sanatın saflığa olan tutkusu da yatmaktadır. Clement Greenberg'in görüşü postmodern ile ciddi bir zıtlık teşkil etmektedir (Ward, 2014). Greenberg'e göre, "Resimde ve diğer sanat formlarında özerklik ve saflık amacı, gerçek sanatın kendini yozlaşmış alçak kültüre karşı bir tür öz savunmasıdır" (aktaran Ward, 2014, ss. 70-71).

Nam June Paik ve Wolf Vostell gibi videocular ise, böyle bir yüksek kültür anlayışını benimsememektedir.



Görsel 4.8: Wolf Vostell (1968), *Electronic Dé-coll/age Happening Room*

Televizyondaki görüntülerin yayın akışı dâhilinde durmaksızın gösterilmesi Jameson (1994) tarafından eleştirilmiştir.

Zira, bir toplam akış durumunda, gözümüzün önünde tüm bir gün kesintisiz olarak akıp duran ekranın içeriği (ya da tam da “kesintisiz” dememek gerekiyor, zira kesintiler, yani-reklam kuşağı adı verilen-aralar var, ancak bunlar gerçekte, tuvalete gitmemiz, ya da bir sandviç atıştırmanın için bizlere tanınan fırsatlardır) görünürde, bir zamanlar “eleştirel uzaklık” adını verdiğimiz olgunun bütünüyle ortadan kalkmasına yol açıyor (Jameson, 1994, s. 111).

Bu yöndeki televizyon eleştirileri çoğu düşünür tarafından yapılmıştır. “Jameson ise şöyle bir düşünce taşıyor: Postmodern ortamda, televizyon mantığı gibi sokağı da saran “benzemez görüntü akışları”, artık video sanatı ile hiçbir fark oluşturmuyor ve aynı mantık ile hareket etmenin hiçbir sanatsal işlevi bulunmuyor” (Zeytinoglu, 2014, parag. 6). Daha önce de bahsettiğimiz gibi, video sanatçıların televizyöel görüntüleri kullanması ve dönüştürmesi Jameson (1994) tarafından mesafe ile karşılanmaktadır. “Bunlar, Jameson tarafından asıl kökenlerinden soyutlanmış ve

kitle kültürü tarafından yaratılan önemsiz, ticarileşmiş alanda anlamsız yeni kombinasyonlarda kullanılan işaretler olarak görülür” (Ward, 2014, s. 101).

Meseleye özne tartışması bağlamında yaklaştığımızda, aygıt ile karşı karşıya kalan seyirciden söz etmek gerekir. Bu seyircinin özelliği, videonun süresine karşı takındığı tavır ile ilgilidir. “Jameson’ın kaygısı, video yapının “tek yönlü aktif” ya da interaktif olması değildir; onun için önemli olan şey, video ile yüz yüze kalmış ya da onunla interaktif bir bağ kurmuş olan öznenin “postmodern hali”dir” (Zeytinoğlu, 2014, parag. 8). “Video zamanının çaresiz izleyicileri de böylece hareketsiz duruma getirilmiş ve bir süre için, mediumun teknolojisinin bir bölümünü oluşturan daha eski fotografik öznelar gibi mekanik yönden bütünleşerek nötralize edilmişlerdir” (Jameson, 1994, s. 114). Zaten Jameson (1994), postmodern izleyicinin video sanatıyla ilgili olarak da düşünebileceğimiz çoklu ekran izleme haline de göndermede bulunur. Paik’ın yapmış olduğu düzenlemelerde postmodern bir bağ bulur.

Her şeyden önce, bakmak üzere hiçbir “temsil” yoktur. Kapı, resim, yığın, metin, bunlardan hiçbirini, kendi içlerinde bizim bölünmemiş dikkatimizin nesnesini oluşturmazlar; ancak, aynı şeyler, bir Haacke enstalasyonu için, ya da onunda ötesinde en yanlış yönlendirilmiş müze ziyaretçisinin, örneğin video görüntülerinin içeriğinde herhangi bir “sanat” arayacağı Nam June Paik’ın özünde postmodern düzenlemeleri için de söylenebilir (Jameson, 1994, s. 220).

Derrida üzerinden zaman ve uzam inşasının video tarafından nasıl gerçekleştirildiği önceki bölümde açıklanmıştı. Jameson (1994) bu meseleye çok da farklı olmayan ancak ciddi bir öznellik taşıyan bir yaklaşımda bulunarak katkı verir. “*Şizofrenik Süreç* Fransız Psikanalist Jacques Lacan’dan alınmıştır. Bu da ‘devam etmekte olan şimdi ‘ile geçmiş ve gelecek arasındaki ilişkinin kırılmasıdır. Böylece şizofrenik kişi; geçmiş duygusunu yitirir ve sürekli şimdiyle ilgilenir” (Şahiner, 2008, ss. 45-46).

Fredric Jameson’ın (1994) üzerinde özellikle durduğu bir diğerk konu ise gösterge meselesidir. Edward Rankus, John Manning, Barbara Latham yapımcılığında ortaya çıkarılan *AlienNation* (1979) adlı videoyu kitabında ayrıntılı bir şekilde inceler. Videodaki göstergeler arasındaki ilişkinin gelişigüzel oluşundan bahseder. Yüksek kültüre ait olarak bilinen bir müzik türünden kitle kültürü olarak nitelendirilebilecek bir müzik türüne geçişin altını çizer. Hızla gerçekleştirilen görsel bir akışa vurgu

yapmaktadır. Geleneksel film anlatışallığından alışık olunan imleyicilerin, bu videoda yeni bir biçimde sunulduğuna inanmaz, aksine daha önceki hallerin izleri olduğunu öne sürmektedir. Bu noktada bir brikolaj ile ilişki kurar. Göstergelerin kendi içlerinde birbirleri tarafından ele geçirildiğini söyler (Jameson, 1994).

Şimdi gösterge ve gerçeklik hepten kaybolurlar ve anlamın kendisi -imlenen- bile sorunsal bir niteliğe bürünür. Geride elimizde kalan, postmodernizm adını verdiğimiz, imleyiciler arasındaki saf ve rastgele oyundur: Burada, modernist türde anıtsal eserler üretilmez, önceden varolan metinlerin parçaları, daha eski kültürel ve toplumsal üretimin binaları, yeni ve yükseltilmiş bir “brikolaj” içinde yeniden dağılırlar; sonuç: diğer kitapları yutan üst-kitaplar, diğer metinleri parçalar halinde karşılıklı özümseyen üst-metinler- en özgün, en otantik formlarını deneysel videonun yeni sanatında bulan postmodernizmin mantığı genelde budur (Jameson, 1994, s. 138).



Görsel 4.9: Edward Rankus, John Manning, Barbara Latham (1979) *AlienNation*, 29dk.40sn. video, A.B.D

Videonun sadece kendi teknolojisini kullandığı ve üretimini bir başına gerçekleştirdiği işler olduğu gibi farklı disiplinler ile bir araya gelerek çoğulcu bir üretim sonucu ortaya çıkan sanat pratiklerine de tanıklık edinilebilir. Multidisipliner ve çoğulcu yaklaşımlar saflık karşısı olarak görülerek postmodern çerçevede değerlendirilebilir.

David Rokeby *Very Nervous System* (1986-2000) videonun çoğulcu kullanımına iyi bir örnektir. Çeşitli sistemler ile video kameralar bir arada kullanılmıştır.

Bu çalışma, kullanıcının, hareketlerini takip eden ve onları sentetik sese dönüştüren yüksek derece duyarlı ve dinamik bir arayüz kullanarak müzik yaratmasını sağlar. Çalışma bu kapsamıyla, kullanıcının teknolojiyi işler kılmak için kendisinin makine benzeri bir mantığa uyum göstermesini talep etmekten ziyade, teknolojiyi bilmenin ve dünyayla iletişim kurmanın daha sezgisel ve fiziksel yollarına uymasından yanadır. *Very Nervous System*'deki kameralar, ilk sensör-uzamlar için tipik olan küçük bir 'siyah küp'ün sınırlarında çalışmaya bağlanmak yerine, geniş bir alanı kapsarlar ve insanın teknolojiyle etkileşiminde belirli bir yolu takip etmesi gerektiği yönündeki beklentileri boşa çıkararak, hem iç hem dış mekânlarda, hem özel hem kamusal bağlamlarda yerleştirilebilirler. Rokeby'ın yazdığı gibi: "Bilgisayar salt mantıki olduğundan, etkileşimin dili sezgisel olmaya yöneliktir. Bilgisayar sizi bedeninizden kopardığından, bedeniniz güçlü biçimde bağlı kalmalıdır. Bilgisayarın yaptıkları entegre devrelerin ufak oyun alanlarında meydana geldiğinden, bilgisayarla karşılaşma insan-ölçekli fiziksel mekanda gerçekleşmelidir". *Very Nervous System*, iki taraf birbirlerinin beklentilerine uyum gösterdikçe yapılan müziği değiştirerek, kullanıcı ile bilgisayar arasında sezgisel, fiziksel bir diyalog geliştirir. Bu kontrol akışkanlığı, herkesin eylemlerinin –maksatlı olsun olmasın- çalışmayı ve ortamı etkilediği duygusunu doğuracaktır (Shanken, 2012, s. 146).

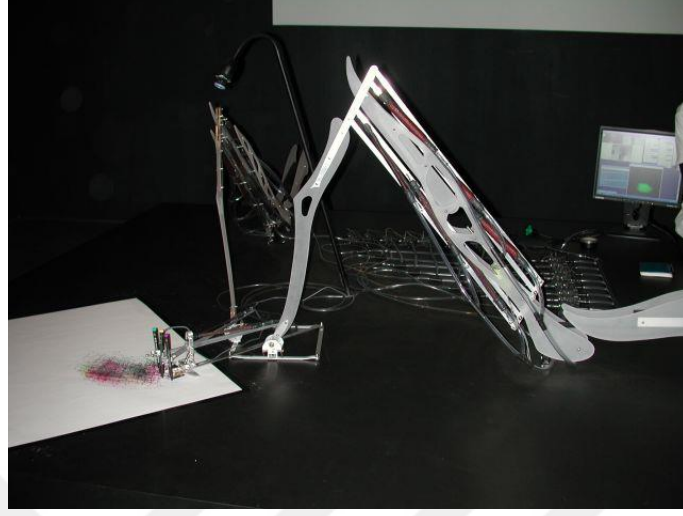


Görsel 4.10: David Rokeby (1993), *Very Nervous System*, Potsdam

Farklı disiplinler ile bir arada kullanıma bir diğer örnek ise Guy Ben-Ary, Phil Gamblen, Dr. Stuart Bunt, Ian Sweetman, Oron Catts, Steve M. Potter, Tom Demarse, ve Alexander Shkolnik ortaklığıyla yapılan *Meart* (2004) gösterilebilir. Video kameraların da kullanıldığı bu çalışmada sanat ve bilimin bir aradalığı söz konusudur.

İlk olarak 2001’de Ars Electronica’da gösterilen *Fish and Chips* projelerinin doğal sonucu olan SymbioticA, ilk defa 2004’te Cyberart Bilbao’da gösterilen MEART için ‘yarı-canlı bir sanatçı’ demiştir. Bu dağınık, biyo-robot çizim sistemi, en azından metaforik olarak, denemiş olduğu gibi gerçek zamanda galeri ziyaretçilerinin portrelerinin nasıl çizileceğini öğrenmeyi amaçlamaktadır. Bu sistemin ‘bedeni’, sanatçı Phil Gamblen’in tasarlayıp, bir sergide yerleştirilebilecek olan bir robot çizim kolu ile bir video kameradan oluşurken; uzaktaki ‘beyni’, Georgia Institute of Technology’deki Multi-Electrode Array’de (MEA+ART=MEART) geliştirilen binlerce fare beyin hücresinden müteşekkildi. Sistem ayrıca, beynin ve bedenin internet yoluyla çok uzaktaki mesafelerden iletişim kurmayı sağlayan bir ‘sinir sistemi’ne sahipti. Öznenin resmi ile portrenin o anki durumu arasındaki farklılıkla ilgili bilgiler, nöronları besliyor ve onları, farklılığı azaltıp süreçle ilgili bilgiler edinmek üzere robot çizim kolunu kontrol etmek amacıyla uyarıyordu. Potter’ın belirttiği gibi: “Umarım [sistemin] yaptığı çizimlere bakabilir ve öğrendiğinin bazı kanıtlarını görebiliriz. Sonra, hücresel düzeydeki öğrenme sürecinin anlaşılmasına katkıda bulunmak için kültürlü ağı mikroskop altında

inceleyebiliriz.” Potter ayrıca, bu tür bir disiplinlerarası çalışmanın bilimcileri “sanatın ne olduğu ve yaratıcı bir varlık ortaya çıkarmak için asgari olarak neler yapılması gerektiği üzerinde düşünmeye” başlatmaya ikna edeceği umudu içindedir (Shanken, 2012, s. 163).



Görsel 4.11: Meart (2004), *SymbioticA*

Video mekanizmasını kendi tercihleri doğrultusunda kullanan birçok sanatçı, video sanatı tarihi oluşturulurken incelenebilir. Çokluk, farklı kullanımların önünü açmaktadır. Kişisel bir tercih olarak tarihten beslenen *The Quintet of the Astonished* (2000) çalışmasıyla Bill Viola yarattığı eserin geçmişten izler taşımasına sebep olur.

Viola 2000 yılında “The Quintet of the Astonished” adlı videosunda Hieronymus Bosch’nın (1474-1516) İsa’nın ölümünden önce işkence edilmesi; başına dikenli taç giydirilmesi; Yahudi haham ve romalı askerce alaya alınması konusunu işleyen “Christ Mocket/Alaya Alınmış İsa” (1490-1500) tablosunu konu almış ve bu tablo karşısında acıma ve üzüntü duygularını mimik ve jestlerle yansıtan beş kişinin ruh halini dile getirmiştir (Demirkol, 2008, s. 182).



Görsel 4.12: Bill Viola, (2000), *The Quintet of the Unseen*

Bill Viola'nın bir diğer çalışması olan *The Greeting* (1995) ise sanatçının yaratım aşamasında tarihi nasıl kullandığını gözler önüne sermektedir. Özellikle modern yaratıcılığın karşısında postmodern bir duruş olarak gösterilebilir. “(...) 1995 yılında yaptığı “The Greeting/Tebrik” video ses yerleştirmesinde Jacopo da Pontormo’nun “Ziyaret” (1528-1529) adlı tablosundan esinlenmiştir. İsa’nın annesi Meryem’in Azize Elizabeth’i ziyaret olayını yeniden ele alan Viola, konuyu romantik bir tarzda işlemiştir” (Demirkol, 2008, s.182).



Görsel 4.13: Bill Viola (1995), *The Greeting*

Bölüm 5

Sonuç

Video sanatı ile ilgili bir araştırma yazısı yazılırken, tarihsel gelişmelerin kronolojik olarak ele alınması, bütünsel bir bakışın yansıtılabilmesi açısından önemlidir. Bu durum, videodaki sanatsal dilin ontolojisine ilişkin yazılan bir çalışma için de geçerlidir. Ancak süreçler kendi içerisinde derinlemesine incelenmelidir. Bu tez, videoya ilişkin çeşitli olguları araştırırken olgulara sebep olan süreçlere dair çıkarımlarda bulunmaktadır.

Erken dönem video sanatı ile ilgili bir video estetiğinden bahsedilecekse, bu durumun kesin olarak televizyon estetiği ile ilişkili olduğunu söylemek mümkündür.

Göstermek ve görmek arasındaki farktan yola çıkarak görme eyleminin video aygıtına ait bir özellik olduğu söylenebilir. Denetime tabi tutulmamış görüntünün, aygıtın kullanıcıya sağladığı ayrıcalık, özgürlük başlığı altında değerlendirilebilir. Bu nedenle görme eyleminin özgürlük ile olan ilişkisi, gösterme eyleminin denetim ile olan ilişkisiyle bir karşıtlık oluşturur. Bu karşıtlık, video ve televizyon ile ilgilidir.

İnteraktif sanatın izleyiciyi izleme halinden çıkarıp aktifleştirmesi, olumlu bir özellik olarak gösterilebilir. Geleneksel anlayışın aksine izleyicinin ortak bir yaratıcı konumuna getirildiği çalışmalara video sanatı alanında da sıkça rastlanılmaktadır. Bu noktada dikkat edilmesi gereken, sanatın bir gösteriye dönüştürülmesi meselesidir. Sanatın içinde barındırdığı hakikat, bu gösteriyle birlikte yok sayılmamalıdır. Hakikat korundukça etkileşimli sanatın gücü de ortaya çıkmaktadır. Aksi bir durum ise; sıradanlığın, sığlığın ve gösterişin hâkim olduğu, oyun ile sanatın iç içe geçtiği uygulamalara neden olmaktadır.

Farklı disiplinlerin bir araya gelerek sanatsal üretimler gerçekleştirmesi sanattaki yaratıcılığın sınırsızlığı ile ilgilidir. Fluxus anlayışının arkasında yatan asıl güç, disiplinlerarası sanat için de geçerli olan özgürlük kavramıdır. Bu açıdan video aygıtının sanatçılar tarafından gerçekleştirilen çok yönlü uygulamalarında Fluxus, önemli bir rol oynamaktadır. Disiplinlerarası bir anlayışla ortaya çıkan sanat

alışmalarında kapsayıcı bir anlayışın hâkimiyetinden söz edilebilir. Bu şekilde ortaya koyulmuş çalışmalara, tek bir disiplin ile yaklaşmak çoğu zaman bir tarafın algılanmamasıyla sonuçlanacaktır. Disiplinlerarası çalışmalara bütünsel bir anlayışla yaklaşmak ise olumlu bir değerdendirmeye yol açacaktır.

Video sanatının çok yönlülüğe izin veren uygulamaları göz önünde bulundurulduğunda, bu sanat disiplinini postmodernizm ile sınırlamanın olanaksız hale geleceği anlaşılmaktadır. Araç, sanatçının öznelliğine dayalı sınırsız kullanım alanına sahiptir. Gerek aygıtın sanatçıya üretimde sağladığı çokluk, gerekse postmodernizmin kaygan bir zeminde duruşu sebebiyle, video sanatına yönelik toptan bir postmodern yakıştırma tez süresince yapılmamıştır. Bu tez, sanatçılar üzerinden görülebilir olan postmodern olguları video sanatı çerçevesinde araştırıp örneklerle birlikte ortaya koymaktadır. Postmodern kavramlar, postmodern algı ile birlikte düşünöldüğünde, bazı video sanatçılarının ürettiği sanatsal pratikler üzerinden görülebilir hale gelmektedir.

Kaynakça

- Abıyeva, N. (2015). İlişkisel estetiğin Türkiye sanat ortamına girmesi. *Lebriz Sanal Dergi*. Erişim tarihi: 23.08.2018, [<http://www.lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=6&articleID=1293&bhcp=1>]
- Aksu, Y. (2011). *Video Sanatı'nın varoluş süreci ve Nam June Paik* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi: Erzurum.
- Akyol, O. (2012). *Gelişen televizyon yayın teknolojileri ve etkileşimli yayıncılık uygulamaları* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Althusser, L. (2002). İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları. (Y. Alp, M. Özışık, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Altuğ, T. (2007) *Kant Estetiği*. İstanbul: Payel.
- Altunay, A. (2006). Video sanatında yapı çözümü: araç ve mesaj olarak video. *Selçuk İletişim*, 4(2), 234-239.
- Altunay, A. (2013). *Sanatın ortamında video*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Antmen, A. (2016). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. Yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel.
- Arapoğlu, F. (2017). Video Sanatı'nın öyküsü. N. Ç. Bikiç ve F. Özgür (Ed.), *Belgesel / Kısa film / Video sanatı* (ss. 269-277). İstanbul: Doruk.
- Armes, R. (1995). Video görüntüsünün estetiği, (G. Özaysın, Çev.) L. Kılıç (Ed.), *Video Sanatı* (ss.44-63). İstanbul: Hil.
- Atal, T. M. (2008). *Günümüz sanat formu olarak video art*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi: İzmir.
- Atalan, O. (2012). Ready-made kavramı günümüz sanatına ve sanatçısına etkisi. *Yedi, DEÜ GSF Dergisi*, (7), 23-30
- Baker, U. (2015). Minör-düşünce: Zaman-imaj veya video-imaj: Godard, Bresson, Tarkovski. E. Berensel (Ed.), *Beyin ekran*. (ss.17-130). İstanbul: Birikim.
- Baudrillard, J. (2016). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (O. Adanır, Çev.) Ankara: Doğu Batı.
- Bauman, Z. (2013). *Postmodernizm ve hoşnutsuzlukları*. (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.

- Benjamin, W. (2016). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi.
- Berensel, E. (2017). Gerilla televizyonundan video-aktivizme, şahit-videosundan medya aktivizme: Video ile nasıl direnilir? E. Berensel (Ed.), *Videonun eylemi* (ss. 121-126). İstanbul: Alef.
- Bishop, C. (2018). *Yapay cehennemler katılımcı sanat ve izleyici politikası* (M. Haydaroglu, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik* (S. Özen, Çev.). Ankara: Bağlam.
- Bozkurt, V. (2014). Endüstriyel & post-endüstriyel dönüşüm bilgi, ekonomi, kültür. Bursa: Ekin.
- Brown, B. (2010). *Sinema ve videoda ışıklandırma* (S. Taylaner, Çev.) İstanbul: Hil Yayın
- Bürger, P. (2003) *Avangard Kuramı* (E. Özbek ve Ş. Öztürk, Çev.), *Avangard Kuramı* (ss. 35-231) İstanbul: İletişim.
- Coelho, P. (2011). About video and the arts interview met Woody en Steina Vasulka. Erişim tarihi: 01.09.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=ekKTfufP3Wk>
- Culler, J. (2014). The experimental television center: Advancing alternative production resources, artist collectives and electronic video-imaging systems. K. High, S. M. Hocking ve M. Jimenez (Ed.), *The emergence of video processing tools* (ss:159-165). UK: Allite.
- Çeber, T. (2017). İzleyiciyi izlemek; sanat eseri, sanatçı ve izleyici ilişkisi üzerine. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (38), 87-97.
- Debord, G. (2016). *Gösteri Toplumu*. (A. Ekmekçi ve O. Taşkent, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Dellaloğlu, B. (2014). *Frankfurt Okulu'nda sanat ve toplum*. İstanbul: Say yayınları.
- Demirkol, C. V. (2008). *Batı sanatında modernizm ve postmodernizm*. İstanbul: Evrensel.
- Depeli, G. (2017). Temsilin ötesine geçmek. E. Berensel (Ed.), *Videonun eylemi* (ss. 95-119). İstanbul: Alef Yayınevi.
- Derrida J. (2017). *Gramatoloji*. (İ. Birkan, Çev.). Ankara: BilgeSu
- Eco, U. (2016). *Açık Yapıt* (T. Esmer, Çev.) İstanbul: Can Sanat.

- Eğrikavuk, I. (2017). Kameraya oynamak video sanatında performatif anlatım. N. Ç. Bikiç ve F. Özgür (Ed.), *Belgesel / Kısa film / Video sanatı* (ss. 241-252). İstanbul: Doruk.
- Feuer, J. (1995). Canlı yayın kavramı: İdeoloji olarak ontoloji. (E. N. Orhon, Çev.) L. Kılıç (Ed.), *Video Sanatı* (ss.76-86). İstanbul: Hil Yayın.
- Fiske, J. (1995, Ocak). Postmodernizm ve televizyon. (Y. İnceoğlu, Çev.). *Marmara İletişim Dergisi*, (9), 233-249.
- Jameson, F. (1994). *Postmodernizm ya da geç kapitalizm mantığı*. (N. Plümer, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi.
- Kaya, Y. (2017 Aralık). Güncel Sanatta Yeni Bir Yaklaşım Olarak “Melezlik”. *STD*, 165-183.
- Kılıç, L. (1995). Çoğaltım aracından sanat ortamına. L. Kılıç (Ed.), *Video Sanatı* (ss.9-13). İstanbul: Hil.
- Krauss, R. (1995). Video: Narsisizmin estetiği. (U. Küçükcan, Çev.) L. Kılıç (Ed.), *Video Sanatı* (ss.119-129). İstanbul: Hil.
- Kuspit, D. (2014). *Sanatın sonu* (Y. Tezgiden, Çev.) İstanbul: Metis.
- Lazzarato, M. (2017). *Video felsefe*. (Ş. Ç. Solmaz, Çev.) İstanbul: Otonom.
- Lyotard, J. F. (2014) *Postmodern durum* (İ. Birkan, Çev.) Ankara: Bilgesu
- Marshall, S. (1995). Video: Teknoloji ve uygulama (A. Altunay, Çev.) L. Kılıç (Ed.), *Video Sanatı* (ss.33-43). İstanbul: Hil.
- Milli Eğitim Bakanlığı. (2011). Elektrik Elektronik Teknolojisi: Televizyon Sistemi, Ankara.
- O’Doherty B. (2016). *Beyaz küpün içerisinde, galeri mekanının ideolojisi* (A. Antmen, Çev.) İstanbul: Sel.
- Özgür, F. (2017). Video sanatında televizyona sızma stratejileri ve eleştirel politika. N. Ç. Bikiç ve F. Özgür (Ed.), *Belgesel / Kısa film / Video sanatı* (ss. 223-239). İstanbul: Doruk.
- Öztürk, T. A. (2015). Postmodernizmin zaman algısı: “Müzikte nostalji modası”. *Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi*, (1), 31-42.
- Parsa, S. (1994). *Televizyon Estetiği*. Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları (6), İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

- Park, L. (Mayıs/Haziran 2014). There will never be silence: Scoring John Cage's 5'33''. *Afterimage*, 41(6), 26-27.
- Paul, C. & Toolin, J. (2014). Impulses-Tools. K. High, S. M. Hocking ve M. Jimenez (Ed.), *The emergence of video processing tools* (ss:55-82). UK: Allite.
- Ross, D. (1995). Gerçek ya da sonuç: Amerikan televizyon ve video sanatı (A. Yüksel, Çev.) L. Kılıç (Ed.), *Video Sanatı* (ss.88-99). İstanbul: Hil.
- Rush, M. (2007). *Video art*. Londra: Thames&Hudson.
- Saliya, D. A. (2013) Judith Butler ve post-modern feminizm. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Uludağ Üniversitesi: Bursa.
- Schiller, D. (1999), *Digital Capitalism: Networking The Global Market System*, Cambridge: The MIT Press.
- Shanken, E. A. (2012). *Sanat ve elektronik medya*. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Akbank
- Sjoberg, G. (2002). Sanayi öncesi kenti. (A. Alkan ve B. Duru, Der. ve Çer.) 20. *Yüzyıl kenti*. Ankara: İmge.
- Şahin, H. (Mayıs/Haziran 2015). Günümüz sanatında üslup karmaşası ve pastiş. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, (15), 110-126.
- Şahiner, R. (2008). *Sanatta postmodern kırılmalar ya da modernin yapıbozumu*. İstanbul:Yeni İnsan.
- Şahiner, R. (2016). Eleştiri kuramları. Rıfat Şahiner'e ait 2016-17 Sonbahar Yarıyıl ders notları. Işık Üniversitesi, Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Bölümü.
- Şener, E. (1984). *Televizyon video*. İstanbul: İmge.
- Teymur, N. (2013) Disiplinlerin aralığında(ki) mekan. Toplum ve Bilim ve Değer Dergileri Ortak Çalışma Grubu (Ed.), *Sosyal Bilimleri Yeniden Düşünmek Sempozyum Bildirileri* (ss. 269-280). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Tunalı, İ. (2014). *Sanat ontolojisi*. İstanbul: İnkılap.
- Turna, Ö. ve Bolat, M. (2015). Eğitimde Disiplinlerarası Yaklaşımın Kullanıldığı Tezlerin Analizi. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 34(1), 35-55. doi: 10.7822/omuefd.34.1.3

Uslu, A. (2017 Haziran). Richard Wagner'in siyasal düşünceleri: Modernite eleştirisi ve ulusal sanat anlayışı. *Sosyoloji Dergisi*, 37(1), 13-44. doi: 10.16917/iusosyoloji.331330.

Üstüner, Ö. (2007). *Disiplinlerarası sanat ve sanat eğitime etkileri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi: Ankara.

Ward, G. (2014). *Postmodernizmi anlamak*. (T. Göbekçin Çev.) İstanbul: Optimist.

Yetişkin, E. (2011). Sinematografik düşünmek: Deleuze'un sinema yaklaşımına giriş. *İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi*, 0 (40), 123-141. doi

Yetişkin, E. (2017). Bir armağan sanatı olarak video: Ulus Baker'in notlarıyla video sanatı. N. Ç. Bikiç ve F. Özgür (Ed.), *Belgesel / Kısa film / Video sanatı* (ss. 197-222). İstanbul: Doruk.

Yıldırım, C. (2013). *Dijital video teknolojileri ve sinemada yeni üretim olanakları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi: İstanbul.

Yılmaz, O. (2015). Sanat akımları üzerinden gelişen disiplinlerarası sanat. *Turkish Studies*, 10 (10), 997-1012. doi: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.8623>

Zeytinoğlu, E. (Ekim 2014). *Video sanatı: Nereden nereye?* Erişim tarihi: 02.08.2018, <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/video-sanati-nereden-nereye-i-266>

Özgeçmiş

18 Nisan 1988 tarihinde İstanbul'da doğan Alicant Bayhan, Saint Michel Fransız Lisesi'ni 2008 yılında bitirdikten sonra Fransa Marc Bloch Üniversitesi'nde Gösteri Sanatları Bölümü'nde 2 sene eğitim almıştır. Eğitim hayatına Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Oyunculuk Bölümü ile devam ederek üniversiteden 2014 yılında mezun olmuştur. Mezun olduktan sonra kurucusu olduğu tiyatroda çalışmıştır. Bu süre zarfında yetişkin tiyatrosunun yanı sıra müziklerini kendi bestelediği ve yapımcılığını üstlendiği çocuk oyununu da sahnelemiştir. Mesleki hayatına oyunculuk yaparak bir süre devam ettikten sonra araştırma alanına yönelmiş ve Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Bölümü'nü okumaya hak kazanmıştır. Halen tiyatro oyunları yazmaya devam etmektedir.