

MÜZİK VİDEOLARDA ANLATIM DİLİ
Sanatta Yeterlik Tezi

FETHİ KABA

Eskişehir
Eylül 1996

T.C. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Okt. Fethi Kaba

MÜZİK VİDEOLARDA ANLATIM DİLİ

Sanatta Yeterlik Tezi /

Danışman

Doç. Hikmet SOFUOĞLU

Eskişehir

Eylül 1996

ÖZET

19. yüzyıl sanatın anlamını değiştiren önemli teknolojik gelişmelerin yaşandığı bir dönemdir. Sanatın anlamının değişmesini sağlayan gelişmelerin ilk önemli başlangıcı olarak fotoğrafın keşi de bu dönemde gerçekleşmiştir. Fotoğraf, yeniden üretim aracı olarak, sanat yapıtının biricikliğini ve aura'sını sorgulayan, gerçeğin yeniden üretimini "olduğu gibi" ortaya koyan bir teknoloji olarak ortaya çıkmıştır. Ancak, fotoğrafın sanat aracı olarak kullanımını birçok sanatçı tarafından benimsenmemiş ve bu yeni teknoloji başlangıçta bir sanat aracı olarak kabul edilmemiştir. Sanatçılar, bu araca tepki olarak, gerçeği sorgulamaya yönelik bir dizi yeni sanat formları üreterek modern estetik dönemini başlatmışlardır. Kısaca, bu dönemde, sanatçıların fotoğrafik gerçekliğe tepki olarak kendi soyut gerçeklerini yaratma çabalarına girdiklerini söyleyebiliriz. Fotoğrafın uzantısı olarak görülen sinema da, benzer bir durumda kalarak belli bir dönem sanatsal bir form olarak kabul edilmemiştir. Sanatçıların yeni teknolojilere uzak kalarak yapmaya çalıştıkları yeni deneyler, her ne kadar yenilikçi gibi görünseler de, sonuçta sanat yapıtının aura'sı ve biricikliği üzerine odaklandığı söylenebilir. Modernizm'in bu arayışları ve sürekli yeni kalma uğraşısı kendini de yok ederek postmodernizme dönüşmesinde en büyük etkenlerin başında gelir. Bu dönüşüm, teknolojiyi kullanarak, gerek estetik gerekse anti-estetik çalışmalar yapan Dada, Gerçeküstücülük ve Pop Sanatı ile gerçekleştiğini söyleyebiliriz.

Postmodernizm kitle iletişim araçlarının başatlığında sanat, aura, biriciklik, yücelik kavramlarını sorgulayarak sanatın anlamını

belirginsezleştirir. Postmodernizm ile birlikte bilgi, kültür ve sanat iletişim ağı içerisinde anlamını kaybederek, elektronik görüntü baskınlığında toplum geneline yayılan bir olgu olarak ortaya çıkmıştır. Bu kitle iletişim çağında, sanatın yüceleştirilerek, mitleştirilmesi ütopyik bir olgu olarak kalırken, birçok sanat formu belli bir pazar ortamında varoluşunu sürdürmek zorunda kalmıştır. Bu sanat formlarından biri de en yaygın izleyici kitlesine ulaşabilen müzik videolardır. Müzik videolar müzik, sinema, animasyon gibi birçok sanat dalını kendinde toplayan medyasal bir form olarak ortaya çıkar. Müzik videoların etkinliği, televizyon ve onun yararlandığı teknolojilerin gelişimi ile birlikte artmıştır. 1960'lardan 1970'lere kadar televizyon 16 mm film teknolojisini kullanmış ve bu dönemde müzik videolar konser eylemlerinin görüntülenmesi ile sınırlı kalmıştır. 1970'lerden sonra video ve uzantısı teknolojilerin gelişimi, değişen kültürel yapı, sanat ortamı müzik videoların gelişimini hızlandırmıştır. 1980'li yıllara kadar da müzik videolar genelde haber-magazin merkezli televizyon istasyonlarında müzik programları içinde yer almıştır. 1981'de 24 saat kesintisiz müzik video yayını yapan MTV (music television) nin yayına başlaması, müzik videoların etkilerini daha net görmemizi sağlamıştır.

MTV'nin yayına başlamasından sonraki başarısı ile müzik videoların yapımı bir sektör haline gelmiş, birçok video sanatçısı kendileri ile ilgili bu alan içinde çalışma olanağı bulmuştur. Müzik videoların bir sektör olarak varlığı, o'nun sonuçta satılacak bir mal, bir reklam olduğu gerçeğidir. Müzik videolar satılmak istenen müzik parçasının promasyonu olarak yorumlanabilir. Bu yüzden, bir reklam filmi gibi üretilerek, yayınlanmaktadır. Anlatım biçimleri ele alındığında, müzik videolarda genelde beş tür anlatım biçimi gözlenmektedir. Bu türler her çeşit kültüre ve yaşam biçimine ulaşabilmek için ve daha geniş kitleler tarafından

izlenebilmeyi hedeflediklerinden, psikolojik verilerden hareket ettikleri söylenebilir. Çoğunlukla, Lacan'ın Oedipal dönemi ayna evresi'ndeki anne arzusu üzerine konumlanarak, anne bir kayıp nesne, arzulanan nesne olarak müzik video içine yerleştirilir. Örneğin, MTV'nin genelde 24 saat üç-dört dakikalık reklamlar ve V.J. yorumları ile kesilen "text"leri izleyiciyi merkez dışı bırakırken, anne arzusunu geri getiren yakın çekimlerle de izleyici merkezde tutulur ve bir sonraki videoda aynı etkiyi yakalama arzusu verilerek televizyon karşısında daha uzun süreli kalması sağlanır.

MTV ile birlikte gelişen müzik video yapımı, sürekli yeni teknolojileri yanına alarak yeni bir anlatım biçimi oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bilgisayar bu bakımdan müzik video üreten sanatçılar için çok geniş imgeler dünyası yaratmıştır. Sürekli arayış içinde olan ve güncel olma endişesini duyan sanatçılar, bilgisayardan yararlanarak önemli yapımları gerçekleştirebilmiştir.

ABSTRACT

19th century is the era in which vital technological improvements in arts took place. In addition, the discovery of photography was the starting point of the improvements that changed the meaning of art. Photography as a reproduction, questioned the uniqueness and aura of work of art which revealed the reproduction of reality "as it is". However, the use of photography was not taken into consideration by many artists and at the beginning it was not accepted as an art medium. Instead of using this medium and innovation for art purposes, by questioning the reality, artists have started the modern aesthetic period that would be based on "abstract-expressionism" which led the new art forms to occur. As a reaction to photography, by preceding the "abstract" concept to the reality of photography, it can be said that they made attempts to create their own realities. By remaining in a similar state, cinema which is an extension of photography, was not accepted as an artistic form in art for a certain period. The new experiments that the artists have attempted to make while isolating themselves from new technologies, no matter how innovative the changes may seem, they were focused on the aura and the uniqueness of the concept of art. Therefore, by denying the former, each new expression lost its meaning. As a result, these seekings in modernism and attempts to remain updated annihilated itself and turned into postmodernism. This transformation, by using technology, has come into existence with aesthetics and anti - aesthetics work carried out by Dada, in Surrealism and Pop Art.

Postmodernism in the leadership of mass-media tools searches for new meanings besides the concepts of art, aura uniqueness and greatness. Art becomes vague in this period. Mostly, it turns into a questioning product which is bought and sold. It spreads into society mainly through electronical vision by losing its characteristic of being led by a single center within knowledge, culture and communication network.

In this communication era, it has been a quite utopic concept to praise art and to make art a legend. Therefore, art has had to keep its existence in a certain market environment. Many fields related to art have been able to carry their existence in this discipline. One of these fields is music videos that appeal to the most common audience and gather many art forms. Music videos come out as a media form that harmonize many branches of art such as music, cinema, animation. The effectiveness of music videos goes parallel with the improvement of both television and the technologies it utilizes. Television used 16mm. film technology between 1960s and 1970s, and within this period, music videos were only restricted to the visualization of concerts. After 1970s, development of video and the related technologies, changing cultural structure and art environment accelerated the development of music videos. Until 1980s, music videos mostly took place in music programs of news and magazine centered television stations. In 1981, broadcasting of MTV (music television), which broadcasts music videos, gave people a clear vision of seeing the effects of music videos.

Production of music videos became a sector after MTV started to broadcasts and became successful. Many video artists can find an opportunity to work in this field, in which they are interested. Existence of music videos as a sector depends on the fact that it is a thing to sell and an advertisement.

Music videos are promotions of the song to be sold. For this reason, they are produced with an understanding of commercial films.

In MTV and other music videos, generally five types of expression are dominant. These types of expression considers psychological data as a starting point because they aim to be watched by mass audience to reach every culture and life style. Mostly, Oedipal period of Lacan is focused on maternal instinct in mirror period. They place mother as a lost concept and desirable concept in music videos. While MTV "texts", which are continually interrupted by 3-4 minute commercials and V.J. comments in a normal daily basis, distract the audience, they hold the attention through close shots that recall maternal instincts, and the audience is kept in front of television by creating a desire to seize the same effect in the next video.

It could be stated that video music production, which has developed with MTV, forms a new kind of expression by resorting to new technologies. In this respect, computers have created a vast world of images for the artists who produce music videos. Artists, who are always in search for new horizons and feel worried about catching up with innovations, have created significant productions with the help of computers.

Şekiller Listesi

Tablo 1:	Müzik Video Türleri.....	39
Tablo 2:	Çelik'in "Hercai" videosu.....	41
Tablo 3:	TLC'nin " waterfalls" videosu.....	45
Tablo 4:	Nirvana'nın "Lithium" videosu.....	49

İÇİNDEKİLER

Özet.....	iv
Abstract.....	vii
Şekiller Listesi.....	x
İçindekiler.....	xi

BÖLÜM

I. GİRİŞ

Sorun.....	1
Amaç.....	16
Önem.....	17
Sayıtlar.....	17
Sınırlılıklar.....	18
Yöntem.....	18
Tanımlar.....	18

II. MÜZİK VİDEOLARIN ORTAYA ÇIKIŞI.....	21
---	----

III. POSTMODERNİZM VE MÜZİK VİDEOLAR.....	28
---	----

IV. MÜZİK VİDEOLARIN TÜRLERİ.....	36
Romantik Müzik Videolar.....	39
Toplumsal Bilinçli Müzik Videolar.....	43
Nihilist Müzik Videolar.....	47
Klasik Müzik Videolar.....	50
Postmodern Müzik Videolar.....	52

V. ÖZET YARGI VE ÖNERİLER

Özet.....	54
Yargı.....	57
Öneriler.....	58
Kaynakça.....	61

BÖLÜM I

GİRİŞ

Sorun

Sanat kavramı, çağdan çağa bilim ve teknolojideki gelişmelerle birlikte farklı biçimlerde yorumlanmıştır. Buna bağlı olarak sanatsal etkinlik de, düşüncelerin, amaçların, duyguların, olayların beceri, teknik ve düşgücü kullanılarak ifade edilmesi ya da iletilmesi olarak ortaya çıkmıştır. Sanat, Platon'da bir "mimesis"(taklit), Aristoteles'te ise "tekhne"(zanaat) ile ilişkilendirerek teknik bilgi-beceri olarak tanımlanır. Ortaçağ ve Rönesans dönemlerinde sanat, bilgi ile ilişkisini sürdürür. Leonardo da Vinci, Dürer gibi sanatçılar, sanatı evrene ilişkin bir bilgi türü olarak yorumlayarak, bu yönde sanat yapıtı üretmişlerdir. 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarındaki büyük boyutlu, toplumsal yaşamı tümüyle etkileyen bilimsel ve teknolojik gelişmeler, özellikle fotoğraf, sinema gibi yeniden üretim teknolojilerinin ortaya çıkması, sanatı ve sanatın anlamının farklı biçimlerde yorumlanmasına neden olmuştur.

Sanat yapıtının, tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilme amaçlarının önceleri estetik bir kaygı taşımaktan uzak kaldığı söylenebilir. Örneğin, ilk yeniden üretim tekniklerinden olan ve çok sonraları sanatçılar tarafından tekrar yorumlanarak sanatsal amaçlarla kullanılan tahta baskının, dini kitapları çoğaltarak, dinsel bilgiyi geniş kitlelere ulaştırma amacını taşıdığı söylenebilir. Yazının, matbaa'nın keşfi ile çoğaltılabilmesi ise bilgi alanında çok daha büyük değişikliklere neden olmuştur. Tahta baskı tekniğinden sonra 19. yüzyılda Litografi'nin gelişimi, resmin taş üzerine çizimini olanaklı kılarak sanat yapıtının geniş kitlelere ulaşmasını sağlamıştır. Bu

açıdan bakıldığında Litografi'nin sanat yapıtının günlük yaşama girmesine ve böylece kitap resimlemelerinin yazı ile birlikte kullanılarak sanatın kitlesel yayılımına neden olduğu söylenebilir.

Sanat yapıtının tekniğin olanaklarıyla yeniden üretimin bu tür gelişiminin ardından gelen fotoğraf, gerçeği olduğu gibi alarak insan eli'nin üstlendiği bu sorumluluğu göz'e ve makina'ya yükleyerek yeni bir gerçekçilik anlayışının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Fotoğrafın yeni gerçekçilik yaklaşımının getirmiş olduğu "gerçeğin bir kanıtlanması ve doğrulaması varsayımı", onu aile ve kamu kurumlarının hizmetine sokmuştur. Böylece fotoğrallar yoluyla gerçekliği onaylamak, toplumsal bir zorunluluk haline gelmiştir. Fotoğraf, ilk yıllarında portre üzerine yoğunlaşarak, el becerisine dayanan portre ressamlığının baskınlığına son vermiştir. 1849'da yalnızca Paris'te 100.000'den fazla fotoğraf yoluyla portre basılmıştır. Bu belgesel nitelikli çoğaltımlar ile başlayan fotoğraf serüveni bir süre sonra sanat alanına katılabilmıştır. Ancak fotoğrafın bu gelişimi o'nun gerçekte bir sanat olup olmadığı konusundaki tartışmaları gündeme getirmiştir. Kimi eleştirmen fotoğrafın bir sanat olamayacağını savunurken, kimi eleştirmen fotoğrafın sanat'a yeni boyutlar kazandırdığını savunmuştur. Fotoğrafın Muybridge tarafından hareket analizi için kullanımının ardından, 1895'te Lumiere kardeşler tarafından bulunan sinematografi de fotoğrafın karşılaştığı geleneksel estetik anlayışının saldırılarına uğradı. Fotoğraf ve resim arasındaki sanatsal değerlerle ilgili tartışmalar, bu dönemden itibaren sinemayı da içine alarak tekrar tekrar gündeme gelmiştir.

Sanatın teknik yolla yeniden üretilebilirliği hakkında W. Benjamin; "Sanat eserinin tekniğin yardımıyla çoğaltılabilirliği, kitlenin sanatla olan ilişkisini değiştirdiğini"¹ öne sürerek, sanat yapıtının biricikliğini

¹ Walter Benjamin, *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, (İkinci basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995), s. 62.

sorgular. Her ne kadar teknik yolla yeniden üretim sanat yapıtı'nın şimdi ve buradalığı'nı sağlayamadıysa da, özellikle sinemanın bulunuşu sanatı kitle iletişim aracı olarak ortaya koymuş, böylece de sanat tek boyutluluğundan çıkarak değişik medya ortamlarında izleyiciye ulaşmıştır. Sanat ve sanat yapıtının şimdi ve buradalığı'nın yeniden üretim teknikleri ile tartışılır duruma gelme sürecinde diğer sanat formlarından farklı olarak ortaya çıkan ve hepsinin birleşimi sayılabilecek sinema ve film teknolojisi çevremizdeki gerçek dünyanın optik-mekanik bir yolla yeniden üretilebilmesini olanaklı kılarken, bu, sanatçılar için de yeni bir anlatım biçimi oluşturmuştur. Severin Mars sinema sanatı konusunda görüşlerini şu şekilde açıklar;

"Hangi sanat, bundan hem daha görsel, hem de daha gerçekçi bir düşe kavuşabilmiştir! Bu açıdan bakıldığında sinema, ötekilerle karşılaştırılması olanaksız bir anlatım aracıdır; bu aracın atmosferinde ancak en soylu düşüncelerin sahibi olan kişiler, yaşamlarının en yetkin ve en gizemli anlarıyla yer alabilirler"².

1895'den itibaren George Melies tiyatroya yakın bir anlatımla deneme filmlerini yaparken, filmin diğer sanat formları gibi sanatçıya bir araç olması gereğini vurgulamıştır. Filmin modern bir sanat aracı olma süreci konusunda ise F. Jameson şöyle der:

"Yaklaşık yetmiş yıldır en zeki kahinler sürekli olarak bizleri, yirminci yüzyılın başat sanat formunun yazın-ya da hatta resim, ya da tiyatro, ya da senfoni-değil, çağdaş dönemin bir icadı, yeni ve benzersiz biçimde tarihsel; yani, kesin biçimde medyasal ilk sanat formu olan film olacağı konusunda uyarmışlardır."³

² Aynı, s. 55.

³ Fredric Jameson, *Postmodernizm*, Çev. Nuri Plümer, (Birinci basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994), s. 108.

F. Jameson, böylece filmin yazın sanatı üzerindeki önceliğini vurgulayarak, filmin yeni bir sanat alanı olarak çıkmasının nedenlerini ortaya koymuştur. Film'in sanat olarak kabul edilebilmesi üzerine oluşturulan kuramsal çözümlerlerin tartışmaları sürerken, film'in gerçekliğin en iyi betimlemesini yapabilmesi izleyici ile film arasındaki gerçekliğe yaklaşma istemini karşılayabilmiştir. Bu türden karşılıklı örtüşme, filmi ve dolayısıyla da sinema'yı kitle iletişimi için en önemli araç durumuna getirdiği söylenebilir. Paris'te ilk sinema gösteriminin yapıldığı gün, izleyiciler günlük hayattan alınan; bir trenin Lyon Gar'ına girişini, yemek yiyen bir bebek ve fabrikadan çıkan işçileri perdede büyük bir hayranlıkla izlemişlerdir. Bu gösterimin ardından sinema Melies ile sanatsal denemelere yönelirken, diğer yandan eğlence endüstrisinin, propaganda alanının en önemli ileti aktarımcısı olmuştur. Melies'in 1902'de çektiği Aya Seyahat ticari anlamda ilk gösteri filmi olarak kabul edilir.

Sinema'nın kitlelerce izlenebilir duruma gelmesinin ardından, ailelerin oturma odasındaki radyo'nun hakimiyeti üzerinde görüntü üstünlüğünü kullanarak yükselen televizyon teknolojisiyle, filmin dev perdesi küçük bir kutu içine sığdırılmıştır. 1602'de fosforun bulunuşu ve 1897'de kathot-ışın tüpünün gerçekleştirilmesi sürecinde televizyon teknik olarak sürekli bir gelişim göstermiştir. Elektronik görüntünün eş zamanlı sunumuyla da, ki ilk uygulama 1936 Berlin Olimpiyatları'nın gösterimidir, televizyon sürekli olarak gelişimini sürdürmüştür. Televizyon, sinema gibi ilk başlarda, "bütün aileler için çok yararlı bir sihir"⁴ biçiminde sunulmuştur. Başlangıçta toplum genelinde televizyon, bireyler için boş zamanlarını değerlendirebilecekleri bir araç durumundayken, bireylerin diğer aktivitelerden kısıtları zamanı bu araca yöneltmesiyle televizyon'un etki alanı hızla yayılmıştır. Tiyatro'ya, sinema'ya gitmek, spor yapmak, okumak v.b. eylemler televizyon'un etki

⁴ Nicholas Zurbrugg, "Intertextual time wall", Screen, 32:1, (Spring 1991), s. 16.

alanına girmiştir. İlk dönemlerde televizyon'un bu hakimiyeti zararsız, sevimli gözükürken, toplum üzerindeki etkisi giderek artmış ve bu noktada eleştirel bir yaklaşımla televizyon sorgulanmaya başlamıştır. Televizyonun yaratmış olduğu böyle bir dönemde sanatçılar televizyon'un ana yapısı olan elektronik görüntüyü kullanarak ticari televizyona tepki olarak yeni bir sanat formunun ilk çalışmalarına başlamışlardır.

1960'lı yıllarda televizyon ekranındaki görüntüyü bir mıknaatıs yardımıyla bozan ve kayıt edilmiş bir video bantının hızını elle kontrol ederek ilk denemelere başlayan Nam June Paik gibi öncülerle birlikte yeni bir sanat ortamı olarak ortaya konan video, anıdalık, elektronik oynamalar gibi avantajlarıyla birlikte sanat ve sanat yapıtı üzerindeki yeni tartışmalara neden olmuştur. Paik 1963 yılında onüç tane kullanılmış televizyon seti alarak, belli bir düzen içinde kullanmış ve "video sculptures" olarak adlandırdığı bir çeşit happenings yapmıştır. Video'nun çevreyi kayıt ettiği kadar o'nu yaratıyor olması Paik'in çalışmalarının özünü oluşturmuştur. Müzisyen Charlotte Moorman ile gerçekleştirdiği çalışmalar ise, ilk müzik video'lara örnek olarak kabul edilebilir. Bu çalışmaların ilklerinde Moorman'ın çello ile ortaya koyduğu melodiler, monitörde soyut video görüntüleri üzerine aktarılır. Daha sonraları Moorman ve çellosu çalışmanın içinde görüntüsel olarak yer almaya başlamıştır.

Video'nun ilk kullanımları ve bir sanat aracı konumuna gelmesi, kuşkusuz ki diğer sanat dallarında olduğu gibi özgün sanat eseri ortaya koyma düşüncesinden kaynaklanmamıştır. Sanatçılar, izleyicilerin kitle iletişim aracı olarak görülen televizyon karşısındaki konumlandırılmalarına karşı bir eleştiri ve sorgulama biçimi olarak video'yu kullanmışlardır. Ticari televizyon teknolojisini kullanarak, televizyonun kendi ilkelerini redederler. Önceleri video sanatı, sözcük olarak videografik çalışmaları kapsarken, bugün sanatsal yapımların kavramı içinde kitle iletişim aracının tüm kullanımını içeren bir sözcük

olarak tanımlanmaktadır. Frank Popper "Art of The Electronic Age" adlı yapıtında video sanatı uygulamalarını altı farklı bölüme ayırır:

"...1- Görsel tasvir yaratmak için teknolojik değerlerin kullanımı 2- kavramsal sanat hareketleri ya da olaylarının kaydedilmesinin önemli alanı, genellikle sanatçıların kendi vücutları üzerinde yoğunlaşmıştır 3- "gerilla video" 4- video kameralarının, monitörlerin, heykeller, ortamlar ve düzenlemeler içerisindeki kombinasyonları 5- video kullanımını içeren canlı gösterimler ve iletişim çabaları 6- son olarak, daha çok video ile bilgisayarı içeren ileri teknolojik araştırmaların kombinasyonu." ⁵

Birinci tür, görsel imgeler yaratmak için video teknolojisinin kullanımı, sanatçı'nın video'yu kayıt aletinden çok bir sanat aracı olarak görmesinden oluşan çalışmaları içerir. Bu türden çalışmalar yapan video sanatçısı için video kamerasının elektronik yapısını değiştirerek ya da elektronik görüntü üzerinde oynayarak oluşan görüntüler, ifade açısından tuval üzerine vurulan fırça darbelerinden farksızdır. İkinci türde yer alan çalışmalar, genelde kavramsal sanat içerisinde sanatçının kendi bedeni üzerine yoğunlaşır. Bruce Nauman ve Peter Campus gibi sanatçılar bu alanda çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Örneğin Campus, video kamerasını tavana bağlayarak kendi asılmış bedeninin hareketlerini bir idamın sunumu gibi kayıttetmiştir. Üçüncü tür "gerilla video" olarak adlandırılır ki bu günlük yaşam içinde oluşan genelde politik sokak eylemlerinin taşınabilir kamera ile kayıttedilmesini içerir. Video'nun heykeller, çevre düzenlemeleri ile sunumu video sanatının bir diğer türünü oluşturur. Paik'in "video sculptures" olarak adlandırdığı ilk çalışmaları bu alan içinde yer alır. Marshall McLuhan, "video heykellerinin video görüntüsünün

⁵ Frank Popper, 'Video Art' Art of The Electronic Age, (London: Thames and Hudson Ltd., 1993), s. 55.

duyumsal niteliğinden ve bunun dokunma duyusuna ait özelliğinden”⁶ kaynaklandığını belirtir. Sanatçı, video düzenlemelerinde ve monitördeki imgelerde izleyicinin var olduğu ortamdan çıkarak farklı bakış noktalarına ve görüntüler arası karşılaştırmalara yönelmesini önerir. Paik’in 1973’ün bir bölümünde 33 tane kurulu monitörden oluşturduğu “TV Garden” isimli çalışmasında izleyici doğal olanla gerçeğin çakışmasını yaşamıştır. Video sanatının bir diğer türü tiyatral anlatımların kayıtedilmesini içerir. Bu tür çalışmalarda video bir iletişim aracı görevini üstlenir. Bilgisayarın gelişimi ile beraber video-bilgisayar ortaklığına dayanan çalışmalar, video sanatının bir diğer türünü oluşturmuştur. 1970’lerde Steine Vasulka ve Woody Vasulka’nın bilgisayarın matematik işlemlerini kullanarak video görüntüleri üzerinde oynamalarla elde ettikleri imgeler bu türün ilk örneklerini oluşturur. 1979’da Ed Emshwiller bilgisayar kullanarak “sunstone” adlı ilk bilgisayar animasyonunu gerçekleştirir. Bu çalışmalarla günümüze kadar gelen süreçte bilgisayar, video sanatına teknolojik gelişmelerle beraber farklı özellikler kazandırmıştır. Bilgisayarın video sanatı içindeki bu başat konumu o’nun farklı bir anlatım dilini de oluşturabilmesinden kaynaklanır.

Teknolojik gelişmelerle beraber oluşan bu tarihsel gelişim, video’nun sanat olarak kabul edilebilirliğini net olarak ortaya koyamamıştır. Bu süreçte, video için çeşitli kurumlar -ki video hakkında bir kuramın olabilirliği bile tartışılıyorken- ortaya atılmış, ancak sanat kavramını temelden sarsan diğer yeniden üretim araçları gibi video da uzun süre saldırılara hedef olmuştur. Video’nun sanat aracı olarak kullanımına kadar oluşan öncü sanat formlarının ötesinde video giderek değişen ve gelişen bir medya formunda sürekli kendini aşarak ilerlemiştir.

Bu döneme kadar sanat formları ve kuramları sanatı ve sanat yapıtını “mit” olarak ele alırken, bu, burjuvazi toplumun halk üzerinde kültürel ve

⁶ Aynı, s. 59.

sosyal baskıcı etkilerini de birlikte gündeme getirmiştir. Sanat yapıtı halk'a ulaşamıyor, müze ve galerilerde yüceltilip kutsanıyordu. 1900'lerde toplumsal üstyapısal sistemde (din, sanat, politika v.b.) yapılan denemelerle modern dönemin oluşumu başlarken, sanat hala kendi formu içinde kendini aşmaya çalışmakla meşgul olmuştur. Modernist resim'in ilk örneği sayılan Picasso'un Avingonlu Kadınlar'ı (1907) yeni bir deformasyon modelini önerdiği söylenebilir. Bu döneme kadar gerçekliğin resmini yapabilmek, olduğu gibi çizebilmek övgüsü hakimken, fotoğrafın gerçeklik yetkesini resimin elinden alması ve artık makinanın gerçekliği insan gözününün ötesinde yeniden üretebilmesi, resimdeki gerçeklik övgüsünü modası geçmiş bir şey olarak gündeme getirmiştir. Böylece Avignonlu Kadınlar'la başlayan Kübizm diğer bazı sanatçılar tarafından da benimsenerek gelişimini sürdürmüştür. Kübizm, basit geometrik biçim ve düzenlemeler, çoğul ve eşzamanlı görüş açıları, içiçe kenetlenmiş hareketler ve uzamla figürün sentezi ile insanın gerçekliğin dışında olmadığını söylemini savunmuştur. Kant'ın ilk adımlarını attığı modern estetiğin geliştirilmiş bu durumu, sanatın bütünüyle "arı" ve yararlı olduğu düşüncesini korumuştur. Dada, Gerçeküstücülük ve Popart ise modernizmin reddettiği araçları kullanarak modern sanat akımlarının anti-estetik yanını oluşturmuşlardır. Bu dönem modern sonrası duruma bir geçiş ve sonrasını hazırlayış dönemi olarak kabul edilebilir. Dada ve Gerçeküstücülüğün söylemi, günlük yaşam sürecine karışarak sanatı ve sanat yapıtını sorgulamak olmuştur. Ancak, Ekspresyonizm, Dada ve Gerçeküstücülüğün genel kuralları yıkmaya çabaları, sanatın yanında gelenekçi toplumsal gerçekliğe de karşı bir tutum oluşturmuştur. Bütün bu denemeler, sanat dünyasının bütün kurallarını yıkmak yerine, bu çabaların sanat dünyası "satma" geleneğinin içinde yok olması ile sonuçlanmıştır. Kısacası, sanat-karşıtlığı sanat haline gelivermiştir.

Duchamp, sanat alanı dışında bir endüstriyel nesnenin kullanım ve anlamından ayrıldığı zaman o'nun "sanat" olarak sunulabilirliğini gösterdi. 1917'de R. Mutt adı ile imzaladığı Pisuar, o'nun bu anlamdaki en ünlü çalışmasıdır. Duchamp bu çalışması için şu açıklamayı yapar; "Eğer üzeri imzalanmışsa ve bir müze duvarına tutturulduğu için içine işeyemiyorsanız, o sanat olmak zorundadır... Başka ne olabilir ki?"⁷

Aslında Duchamp'ın yaptığı eserler estetik karşıtı bir hareket rağmen, o'nun takipçileri eserlerini estetik açıdan değerlendirmişlerdir. Aynı şekilde 1960'larda Kavramsal Sanat sanat'ın kendisini rededer. Kendi dışkısını konserve kutusuna koyup "% 100 Saf Sanatçı Boku" etiketini yapıştırarak satan Piero Marzoni bu hareketin simgesi olmuştur. Gerek Dada gerekse Kavramsal Sanat'ın sanatı redetme çabaları sonuçta kendi içinde kendini eriterek ilginç bir ironiye dönüşmüştür. Sanat karşıtlığının en aşırı uçları bile sanatın bir "mal" gibi satılması sistemini değiştirememiştir. "Büyük fırsatlar peşindeki sanat ticareti, serbest piyasa ekonomisinin klasik bir örneğidir. Öyle ki, günümüzde bu ekonominin bu kadar saf bir biçimini başka bir yerde bulmak güçtür. Şaşırtıcı olan, onun bugüne kadar varlığını başarıyla sürdürebilmiş olmasıdır"⁸. Gerçektende bu dönemde oluşan sanatsal denemeler sanat nesnesinin ve sanatın aura'sını ve özerkliğini kısmende olsa yok etmeyi başarmıştır, ancak bu başarının ardından da sergileme ve satılma gerçeğinden kaçamayarak kendi aura'sını oluşturmuştur: Richard Appignanesi'nin dediği gibi "En aşırı anti-sanat bile kuramsal meşrulaştırma iktidarları tarafından "sanat" olarak yeniden üretilmekten kurtulamadı"⁹.

Bu geçiş sürecinde, 1957 ve 1964 yılları arasında Soyut Dışavurumculuk'a tepki olarak kitle iletişim araçlarına yönelen sanatçılar,

⁷ Richard Appignanesi - Chris Garratt, *Yeni Başlayanlar İçin Postmodernizm*, Çev. Doğan Şahiner, (Birinci basım. İstanbul: AD Yayıncılık, 1996), s. 35.

⁸ Aynı, s. 51

⁹ Aynı, s. 53

günlük görüntüleri kullanarak toplumun yapısını yansıtmaya çalışmışlardır. Pop Art olarak adlandırılan bu dönemin en önemli isimleri Andy Warhol, James Rosenquist, John Wesselman gibi genelde reklamlarla ilgilenen ve hayatlarını reklamlarla kazanan sanatçılardır. Postmodern dönem'e geçiş süreci olarak kabul edilen bu dönem, sanatın anlamını günlük yaşamın içine taşımış ve sanatçılar da kopyanın kopyasını, sanatın savunusu olarak kabul ederek pop hareketi ortaya koymuşlardır. Bu hareketin en önemli ismi olarak kabul edilen Warhol, bir fotoğraf imgesini tuvale gerip arkadan boyanan ipek bir perdeye yansıtmış ve Pop Art'ın söylemini içeren mekanik yeniden üretimin kendisini sanata dönüştürmüştür. Warhol'un bu çalışmaları o'nun ünü ile ilişkilendirilerek değerlendirilmiştir. "Warhol'un yeniden üretimleri sanatı ya da sanatçıyı üretmekle değil, 'En Son Meta'yı yani 'Şöhreti' üretmekle ilgili olmuştur. Aura, hiçbir şeyi değiştirmeden her şeyi dönüştüren Midas dokunuşuna, yani 'ÜNLÜ' sözcüğüne indirgendi".¹⁰ Warhol, gelecekte herkesin çok kısa bir sürüde ünlü olabileceğini ileri sürerek yaptıklarının özgün değil, yeniden üretim olduğunu savunması pop hareketin en belirgin söylemini oluşturmuştur. Warhol; "Bu yolla yapmış olduğum tüm resimleri bir başkası da rahatlıkla yapabilir, bu yüzden ipek baskıyı kullanıyorum"¹¹ açıklamasını yaparak özgün yapının önemli olmadığını vurgular.

Sonuç olarak, Duchamp gibi sanat dünyasının istenmeyen kişisi ilan edilen Warhol gibi sanatçılar, sanatı tekrar tekrar sorgulayarak sanatın anlamını altüst etmişlerdir. 20. yy modernizmi; sanatsal alanda yapılan Dada, Sürrealizm gibi gelişmeler açısından doruk noktasına ulaşarak bunların çözümlenmesini yapmıştır. Ancak gene de bu çabalar ilerici ve öncü kavramını güçlendirerek modernizm söylemi içinde kalmıştır.

¹⁰ Aynı, s.40.

¹¹ Hikmet Sofuoğlu, Postmodern Eğretileme Aracı Olarak Bilgisayar, (Eskişehir: Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, 1993), s. 67.

1960'ların başlarında Paik'in öncülüğünü yaptığı kabul edilen, video'nun sanat amaçlı kullanımı da bu çabaların içinde gelişerek ve aynı son ile buluşur. F. Jameson'a göre; "

"... şurası açıkça bellidir ki, kökenlerini ister Paik'in 1960'lı yıllarda yapmış olduğu deneylere, ister bu sanatın bir akım biçimini aldığı 1970'li yılların ortalarına bağlayalım, deneyselci video, tarihsel bir dönem olarak kesin bir biçimde postmodernizm ile birlikte sona erer".¹²

Video, ilk dönemlerde imgeleri, düzenlemeleri ile mevcut bulunan kültürel beklentileri aşmıştır. Modernizm, değişken teknik standartlarla elde edilen imgelere karşı olan arzularını gerçekleştirirken, diğer yandan postmodern söylemin yayılcı anlayışı ile oluşan "multi-media"nın giderek artmasını sağlamıştır. Çoğunlukla video'nun sanatsal örnekleri modernizm içinden gelir ve postmodern durum içinde konumlanır. Dolayısıyla postmodern söylemi destekleyen yapılar, video'nun gerçekleştirdiği çalışmalar içinden ortaya koyulmaktadır. Walter Benjamin'in de değindiği gibi, video modernizm'in son umutlarından biri olmuştur. Video'nun modernizmin arzularını gerçekleştirmek için kullanımı, bir sonraki dönemde postmodern söylem içinde konumlanmıştır. Artık sanat, modern'den daha modern'e avant-garde'dan daha avant-garde gitmiştir. Artık sanat potmodern durum içinde sorgulanır olmuştur. Video'nun modern avant-garde çalışmaları sanat-makina ilişkisini güçlendirmiş, ancak postmodern söylemin eleştirilerinden kurtulamamıştır. Bu eleştirel yaklaşımlar çok acımasız ve olumsuz gibi görünse de, video'nun sürekli ve özellikle de bilgisayarın gelişiminden sonraki dönemde- gelişimi postmodern söylemin en güçlü silahlarından biri olmuştur. Video modern dönemin söyleminden geçip genel yapısını

¹²Jameson, *Ön. Ver.*, s. 114.

yeniden düzenleyerek manyetik öz'den sayısal Öz'e atlayarak postmodern söylemde yerini almıştır. Bilgisayarın gelişimi bu anlamda çok önemli bir rol oynamıştır. Video'nun teknik yapısını oluşturan manyetik'in yerini sayılar almıştır. 20. yy'ın önemli düşünürlerinden Lyotard Postmodern sanat hakkında şöyle der:

“Bir yapıt eğer ilkin postmodernse modern olabilir. Böyle anlaşılan postmodernizm, amacında modernizm değildir, oluşumunda modernizmdir ve bu oluşum sürekli dir”.¹³

20. yy'ın bir diğer önemli ismi Baudrillard ise postmodern çağın “yaşamın TV'de ölümü”ne tanıklık ettiğini savunur. Video'nun tarihsel bir dönem olarak son'u, modern dönem sanatçıların video'yu bir kurtarıcı gibi almalarıyla başlar. Ancak, bu çabalar da postmodern ile birlikte eriyip gider. Katherine Dieckmann video'yu “modernizmden postmodernizme bir köprü olarak geçici bir araç (medium)” olarak görür. Video'nun şansı, bilgisayar teknolojisinin gelişimi ile varlığını sürdürebilmesi olmuştur. Video manyetik ortamdan, sayısal görselleştirme ortamında yer bulabilmiştir. Bu özellik video'yu sürekli gelişim içinde kalmasını sağlamıştır.

Bilgisayar, tıpkı kamera ve video gibi sanat'a aracı olmak için tasarlanmış ve üretilmiş değildir. Tarihin ilk bilgisayarı ENIAC (Electronic Numerical Integrator Analyzer and Computer) İkinci Dünya Savaşı döneminde Amerika Birleşik Devletleri'nde düşman şifrelerini çözmek ve balistik hesaplamalardaki problemleri aza indirmek amaçlı geliştirilmiştir. 30 metre uzunluğunda, 3 metre boyundaki bu dev bilgisayar sayesinde 5 bin toplama, 357 çarpma ve 38 bölme işlemi yapabilmek mümkündü. Bu matematiksel işlem fabrikası, hızla gelişimini sürdürerek, günümüz

¹³ Jean-François Lyotard, *Postmodern Durum*, Çev. Ahmet Çiğdem, (Birinci basım. İstanbul: Ara Yayıncılık, 1990), s. 95.

teknoloji, sanat, bilim dünyasındaki yerini bulmuştur. Bu dönemde sanatçılar da bu popüler araçtan yararlanma ve yeni deneysel çalışmalara yönelme eğilimine girmişlerdir. Diğer alanlarda olduğu gibi bu alanda da bilgisayar, eski sanat formlarının yanında yeni sanat formlarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bilgisayarın en büyük özelliği görüntüyü sayısal olarak üretebilmesidir. Bu da sanatçı için çok farklı olanaklar ve olasılıklar anlamına gelmektedir. A. M. Noll, bilgisayarın yaratıcı süreçteki rolünü şöyle açıklar;

“...bilgisayarın yüksek hızı, hatasızlığı ve program dizinlerini değiştirebilme özelliği olduğu için bizim için bilinmeyen ve beklenmeyen sonuçları üretebilmektedir. Bu anlamda bilgisayar, sanatçının yaratıcı araştırmalarında aktif bir yer alır. sanatçıya kabul ya da red edebileceği sentezler sunar. En azından yaratıcılığın dış öğelerinden biri olur”.¹⁴

Bilgisayar, programlanabilme özelliği ile sanatçının istekleri doğrultusunda imgeler oluştururken, hazır yazılmış programlar ile de sürekli değişen, raslantısal olarak ortaya çıkan imgeler de sanatçının kendisi olabilmektedir. Ayrıca bilgisayar, modern dönemin yüce, arı, kutsal sanatı yerine sanatın anlamını parçalayarak o’nu sanatçının tekelinden çıkarabilmekte ve alıcıyı pasif durumdan aktif duruma geçirebilmektedir. “Böylece bilgisayar, sanat nesnesi üretmek yerine dinamik sanat öznesi üretmeye olanak sağlayan etkileşim yaratan bir araç olabilmektedir”¹⁵.

Bilgisayarın sanat ortamına girişi, sanatçı bilim adamı ortak çalışmalarıyla gerçekleşmiştir. Pop hareketle birlikte 1966 yılında sanatçı Robert Rauschenberg ve bilim adamı Billy Klüver arasındaki ilişki, onların 40 mühendis ve 10 sanatçıyı bir araya getirerek tiyatro, müzik ve yeni sanat

¹⁴ Sofuoğlu, Ön. Ver., s. 95.

¹⁵ Ayn, s.113.

formları üretmelerini sağlamıştır. E.A.T. (Sanat ve Teknolojide Deneyimler) isimli bir organizasyon oluşturarak sanat ve teknoloji ilişkili sanat gösterileri yapmışlardır. Bu ve bunun gibi organizasyonlar (Center of Advanced Visual Studies at MIT, Computers Art Society, A&T v.b.) sanat ve teknolojinin birleşimini sorgulayarak yeni çalışmalar yönelmektedirler.

Bilgisayar teknolojik yapısı nedeniyle en çok video ile ilişkilendirilir. Bunun en büyük nedeni, her ikisinin de sunumunda elektronik görüntü ile alıcıya ulaşabilmesi gösterilir. Gerek bilgisayarın, gerekse video'nun kesiştiği en önemli alanlardan biri de kuşkusuz ki animasyon olmuştur. Animasyon hem video hem de bilgisayar için, kendilerini en uç noktaya ulaştıracak bir anlatım biçimini önerebilmektedir. F. Jameson'ın görüşü ise şöyledir;

“Bir medium olarak video'nun daha büyük bir önem taşıdığı hipotezi, analogilerinin belki de ticari televizyon ya da kurmaca yapıt ya da hatta belgesel film arasındaki karşılıklı göndermelerden ziyade başka yerlerde aranmasının daha iyi olacağı düşüncesini öneriyor. Bu yeni form için öncü sayılacak özelliklerin en anlamlı biçimde animasyon ya da çizgi filmde bulunduğu olasılığı üzerinde durmamız gerekecektir”.¹⁶

Postmodern olarak belirlenen günümüzde, bütün bu gelişmelerle yaygınlaşan kitle iletişim araçları ve özellikle de televizyon postmodern söylemin en ünlü simgesidir. Dünya pazarının rekabet ortamında ise malını satmak isteyenler için kusursuz bir araçtır. Bu reklam ve rekabet ortamında, müzik videolar televizyon'un varabileceği en üst konumun göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Özellikle 1980'li yıllarda oluşan pop müzik, kültürel beklentilerin ötesinde söylemini oluşturup hızla yaygınlaşmıştır. Müzik videoların toplumsal kültür üzerindeki başat konumu pop müziğin

¹⁶ Jameson, Ön. Ver., s. 118

biçimini belirlerken, izleyicilerin de kültürel disiplinlerini değiştirmeyi başarmıştır. 1990'larda onlarca genç sokaklarda Micheal Jackson gibi yürümeye, giyinmeye başlamıştır.

Teknolojik gelişmelerle beraber gelişen video sanatının da varabileceği en son noktalardan biri olarak kabul edilen müzik videolar birçok video sanatçısı için de önemli bir çalışma alanı oluşturur. Roy Armes'in belirttiği gibi;

"Video ve popüler müzik arasındaki büyümekte olan bağlantı, her ne kadar kitle iletişim araçlarının karışımını kullanan ve reklamcılığın, öncü uygulamaların, ayrıca modanın ürünlerini açıkça ticari ilişkiler çerçevesinde birleştiren bu alan şu hali ile biraz bulanık da olsa, gelişime açık bir sahadır".¹⁷

Roy Armes'in bu iddası, günümüzdeki duruma bakarsak, kuşkusuz ki fazla gecikmeden gerçekleşen bir gelişme olmuştur. Video sanatçıları sürekli gelişen ve önemli bir pazar haline gelen müzik video piyasasında kendilerine yer bulmak için çalışmalar yapmışlardır. Video sanatçıları modernist bir çabayla korumaya çalıştıkları video sanatı kavramını kitle iletişim ortamının pazar ortamında yitirmişlerdir. Frank Popper bu çabayı şöyle açıklar;

"...video yaratıcılığı, karmaşık yapısının sayesinde bir meslek ve bir sanat haline gelmiştir, fakat hala tam anlamı ile ifade edilmemiş ve müzelerle televizyon arasında yeterince yol alamamıştır. Bu olgu, (resim, moda, fotoğraf, edebiyat, tiyatro, dans gibi) diğer sanat dalları ile tekrarlanmış bir çapraz iletişimin bir sonucudur. Video yapımcıları bu mesleğin ayrıntı ve formatlarını kabul ettirebilmek için çok değişik uğraşları mesleki olarak ele

¹⁷ Roy Armes, *Video Görüntüsünün Estetiği*, Çev. Gökhan Özaysın, (ed.), Levend Kılıç, Video Sanatı, (Birinci basım. İstanbul: Hil Yayın, 1995), s.57.

almaya yönelmişlerdir. Bu yönelme, yeni grafik teknikleri ile güçlendirilmiş mizampajları olan yeni belgesellerin, video kataloglarının ve müzik videolarının sayısını arttırmıştır".¹⁸

Ancak, gelişen bu pazar içinde müzik yapıtının kendisi bir "mal" olduğu için, o'nu satmak amaçlı gerçekleştirilen müzik video da sonuçta bir "mal"dır. Bu pazar ekonomisindeki gerçeklik, sanatçı için her ne kadar olumsuzmuş gibiyse de sonuçta bu ortam içinde çalışmalarını sürdürmek zorunda kalmaktadırlar. Dolayısıyla da müzik video'ların sanatçıların artistik kişiliklerinin göstergesi olma savı az da olsa inanırılığını kaybetmektedir.

Sonuçta, sanat Platon'dan günümüze anlamı çok farklılaşarak gelmiştir. Yaşadığımız bu dönem içinde ise teknolojik gelişmeler ve oluşan kültürel yapı sanatı kendi içinde eritmiştir. Bugün oluşan sanat yorumu geçmişten çok farklı olarak gelişmekte ve ekonomik pazar ortamı içinde değerlendirilmektedir. Video sanatının bir uzantısı olarak ele alabileceğimiz müzik videolar da bu ortamda önemli bir kültür aktarımcısı ve popüler kültürün oluşumunda etken bir alan oluşturmaktadır. Bu durumda müzik videoların sanat ve toplum üzerindeki etkileri ve bilgisayar animasyon'un bu ortam içindeki yeri hakkındaki bulanıklaşma bu araştırmanın sorununu oluşturmaktadır.

Amaç:

Bu araştırmanın amacı, sanat kavramını ele alarak o'nu günümüz yaşamı içinde müzik video'larda sorgulamak ve animasyon'un bu alandaki etkinliğini saptamaktır. Bu anlamda sanatın günümüze kadar olan süreçteki yeri incelenirken özellikle televizyon ve bilgisayarın müzik

¹⁸ Popper, Ön. Ver., s. 76.

videolarının gelişimindeki rolünün belirlenmesine önem verilmiştir. Ayrıca video'nun sanat alanındaki yerinin tartışılmasından çok, video, televizyon ve bilgisayarın müzik videolarının gelişmesi, yaygınlaşması ve etkileri hakkındaki sorulara yanıtlar aranmıştır.

Bu amaçla da şu sorular sorulmuştur:

- 1- Müzik videolar ile sanat ve teknoloji arasındaki ilişki nedir?
- 2- Müzik videoların üretim nedeni nedir?
- 3- Müzik videoların türleri nelerdir?
- 4- Bilgisayar'ın müzik videolar üzerindeki etkisi nedir?
- 5- Türkiye'deki müzik videoların sanat kavramı içindeki yeri nedir?

Önem:

Bu araştırma;

1- Gelişimini son yıllarda hızlandıran müzik videolar hakkında yeni araştırmaların yapılmasına yardımcı olacaktır.

2- Yeni bir olgu olarak gelişen müzik videoların yapısı, etkisi ve yeri hakkında araştırmalar dünyada ve ülkemizde çok azdır. Bu araştırma, bu alanda araştırma yapmak isteyenler ve bu konuda bilgilenmek isteyenler için az da olsa bir boşluğu dolduracaktır.

Sayıtlar:

Özellikle televizyon'un ve video'un sanat ve kültürün gelişimine önemli etkileri olmuştur. Bu araştırmada, video sanatının uzantısı sayılan müzik videoların kültür üzerine etkileri ve anlatım dili ile bilgisayar

animasyon'un etken olarak yeni bir anlatım biçimi oluşturduğu varsayımından hareket edilmiştir.

Sınırlılıklar:

Bu araştırma sadece müzik videolarla kitle iletişim araçlarının ilişkisi ve bilgisayar animasyon ile ilgili kaynaklarla sınırlıdır. Kitle iletişim aracı olan video'nun bu alan içindeki yeri "ne kadar sanat?" tartışmasına girilmeden belirlenmiştir.

Yöntem:

Bu araştırma kaynak taraması ile oluşturulmuştur. Bu amaçla önce araştırma hakkında mevcut bulunan kaynaklar araştırılmış ve uygun olanlarından yararlanılmıştır.

Tanımlar:

Araştırmada, araştırmanın genel yapısı ile ilgili bazı terimlerin okuyucu tarafından anlamının bilinmesi araştırmanın varmak istediği noktayı daha net belirleyeceğinden açıklama gereği duyulmuştur.

Animasyon:

Nijat Özön'ün Sinema ve Terimleri Sözlüğü'nde animasyon; "tek tek resimleri yada devinimsiz nesnelere gösterim sırasında devinim duygusu verebilecek biçimde düzenlemek ve filme aktarma işi".¹⁹olarak tanımlanır.

¹⁹ Nijat Özön, Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü, (Ankara: T.D.K. Yay. No: 462, 1981), s. 49.

Ancak, günümüz teknolojisi ve bilgisayarın gelişimi öz'ünde bu tanımlamayı bulanıklaştırmasa da anlamını ve fiziksel yapısını değiştirmiştir. Bugün biz teknolojik gelişmelerle beraber animasyon'un anlamını çok daha geniş alanlar içinde konumlandırmaktayız.

Müzik video:

Müzik parçalarının görsel sunumu olarak belirleyebileceğimiz müzik videolar, daha net biçimde müzik parçasının satış amaçlı reklamıdır şeklinde de tanımlayabiliriz. Yaygınlaşan kitle iletişim araçlarıyla beraber bu alanda özel bir sektör oluşmuş ve sadece müzik video yayını yapan özel televizyon kanalları kurulmuştur. Dünya'da bu alanın en önemli kanalı 24 saat sürekli yayın yapan MTV ve Türkiye'de ise KRAL TV ve NUMBER 1'dir.

Text:

Postmodernist dönemde her ürün "text" olarak kabul edildiğinden, müzik videolar ve filmler de text (metin) olarak kabul edilir. "Jacques Derrida 'metin' sözcüğünü semiyolojideki 'genişletilmiş söylem' anlamında kullanıyor -yani dili de içeren ama onunla sınırlı olmayan bütün yorumlama etkinlikleri anlamında...".²⁰

²⁰ Appignanesi - Garratt, *Ön. Ver.*, s. 79.

Postmodernizm:

Postmodernizm, 20. yy'ın son çeyreğinde oluşan modernizm sonrası durumu açıklar. Postmodern sanatın hedefi ise, "yaşamı onaylamaktır; gerçekleşmesi beklenen bir kaderi tasvir etmek değil".²¹

Modernizm:

Modernizm deneyselci ve yenilikçi bir sanat olarak 19. yy'ın sonlarında ortaya çıkmış ve 20. yy'ın ortalarına kadar devam etmiştir. Modernizm'in gelişimi başlıca üç aşamada olmuştur:²²

- 1- Gerçekliğin temsilinin krizi..... Cézanne
Kübizm
Dadaizm
Gerçeküstücülük
- 2- Sunulamayanın sunulması (soyutlama)..... Yücecilik
De Stijl, vd.
Konstrüktivizm
Soyut Dışavurumculuk
Minimalizm
- 3- Son olarak sunuşun reddi
(Estetik sürecin terk edilmesi)..... Kavramsalcılık

²¹ John W. Muphy, *Postmodern Toplumsal Analiz ve Postmodern Eleştiri*, Çev. Hüsamettin Arslan, (İstanbul: Eti Kitapları, 1995), s.52.

²² Appignanesi - Garratt, *Ön. Ver.*, s. 45.

BÖLÜM II

MÜZİK VİDEOLARIN ORTAYA ÇIKIŞI

Müzik videolar, oluşum ve gelişimini sanat-teknoloji birlikteliği ile gerçekleştirir. Sanat ve teknolojinin bu birlikteliği, günümüze kadar yeni sanat formları ve kuramları ortaya çıkararak devam eder. Eski çağlarda, Aristoteles'in sanatı zanaat ile ilişkilendirerek ortaya koyduğu sanat-teknoloji birlikteliği, çağlar boyunca bir ayırımı ortaya koymadığı gibi, teknik nesnelere ile sanat nesnelere arasında bir kopukluğu da önermez. Sanat'ın teknik bilgi ile olan bu ilişkisi, Rönesans'ta Leonardo da Vinci'nin sanatı "evrene ilişkin bir bilgi türü" olarak betimlemesiyle de devam eder.

19. yy sanatın teknoloji ile ilişkisinin en net yaşandığı dönemi tanımlar. Bu dönemde gelişen teknolojik buluşlar ve yenilikler günümüz elektronik çağının gelişimindeki rolleri üstlenir.

"Teknik yeniliklerin sunumunun eski zamanlardan bu yana varolmasına rağmen, Endüstri Devrimi ile bu devrim etkilerinin Orta Avrupa'da Yeni Sanat (Art Nouveau), Genç Stil (Jugendstil) ve bunlardan önce İngiltere'de Sanat ve Meslek Hareketi (Arts and Crafts Movement) olarak bilinen, ilerleyen fikir hareketlerinin günlük yaşamımıza girmesiyle, teknik ve teknolojinin sanat üzerindeki etkisinin 19. yüzyıl sonlarında başladığı söylenebilir".²³

Bu dönem içindeki en önemli teknolojik gelişme fotoğrafın keşfidir. Fotoğraf, o döneme kadar olan sanat kavramı üzerinde değişiklikler yaparak, kendisinden sonra gelen teknolojilerin öncüsü olmuştur. Sinema,

²³ Frank Popper, 'The Roots of Electronic Art' Art of The Electronic Age, (London: Thames and Hudson Ltd., 1993), s. 10.

video, televizyon gibi teknolojik gelişmeler fotoğrafın birer uzantısıdır. Ayrıca, bu gelişmelerle oluşan sanat formları içerisinde de fotoğraf varlığını sürekli hissettirir. Fotoğraftan başlayıp, bilgisayarla devam eden bu gelişmeler günümüz sanat anlayışının oluşumuna tanıklık eder. Sanat, gelişen ve hızla yapılanan kitle iletişim araçları ile birlikte medyasal bir form olarak ortaya çıkar. Susan Sontag, fotoğrafın bu gelişim sürecindeki yerini şöyle saptar;

“Fotoğrafın sanatlar için yeni hedefler müjdelemesi (ve yaratması) gerçeği onun bir sanat olup olmadığı sorununun yerini almıştır. O, zamanımızda hem modernist yüksek sanatların, hem de ticari sanatların izlediği tanımlayıcı yönün, yani sanatların meta-sanatlara ya da medyaya dönüştürülmesinin prototipidir”.²⁴

Gerçekten de fotoğraf, sanat nesnesinin biriciklik ve eşsiz olarak görülen aura’sını ortadan kaldırarak, bir sanat olmaktan çok medyasal bir form olarak film, video gibi kendisiyle temelde özdeş formlarla birlikte günümüz medya ortamı içinde yerini almıştır. Fotoğrafın hemen ardından keşfedilen sinema da kitle iletişim aracı olarak bu pazar içinde yeni bir medyasal form olarak merkezlenmiştir. Sinemanın merkezi konumunun iki dönem içinde gerçekleştiği söylenebilir. Birinci dönem, sinemanın yeni bir form olarak ortaya çıktığı ve izleyici kitleleriyle ilk buluşması olan “sessiz” dönemdir. İkinci dönem ise, görüntünün üzerine sesin eklenmesiyle birlikte oluşan ve medya’nın içinde ticari başatlığının ortaya çıktığı gelişim dönemidir. Bu gelişim döneminde sinema korku, drama, macera, komedi v.b. türler yanında müzikal’ler ile de büyük izleyici kitlelerine ulaşır. Sesli dönemin ilk yıllarında müzikal’ler özellikle Amerika’da gerçekleştirilen filmlerin önemli bir bölümünü oluşturur.

²⁴ Susan Sontag, *Fotoğraf üzerine*, Çev: Reha Akçakaya, (İstanbul: Altıkırkbeş, 1993), s.157.

müzikal film, önceden kayıt edilen müzik parçası üzerine görüntünün sonradan eşlenmesi ile gerçekleştiriliyordu. İlk yıllarda, müzikal filmlerin içinde başat konumda olan müzik'tir. Sinemanın buradaki görevi ise bu müzik parçasını görselleştirmektir. Ancak, ünlü kareograf Busby Berkeley'in (1895-1977) Warner Bros şirketi ile gerçekleştirdiği filmler ile beraber müzikal'ler kendi formunu bulur. Berkeley'in yaptığı kareograflar içinde, kamera hareketleri, kurgu, yakın ve uzak çekim, dansların ayrıntı çekimleri müzik'in ritm'i ile birleşir. 1930'larla birlikte başlayan bu dönem, 1940'lı yıllarda diğer şirketlerin müzikal'lere yönelmesiyle bu alandaki en iyi örneklerini verir. Vincent Minnelli, Stanley Doren, Gene Kelly ve Charles Walters gibi yönetmenler bu alanda önemli filmlere imzalarını atarlar. Berkeley'in ilk çalışmalarının ardından, müzikal'ler bir senaryoya dayalı olarak yapılırlar. müzikal'ler, müzik yanında daha ön plana çıkan "star" merkezli yapımlar olmaya başlar. Bu dönemi Türkiye'de Zeki Müren'li, Emel Sayın'lı, daha sonraları Orhan Gencabay'lı, Ferdi Tayfur'lu "star" merkezli yapımlarla yaşamıştır.

Müzikal'ler teknik olarak, önceden kayıt edilen müziğin üzerine ya tiyatral bir gösteri ya da müziğin ana temasının da içinde yer aldığı bir konu üzerinde geliştirilen filmin çekimi ile gerçekleştirilir. Film teknolojisinden de yararlanarak, kesme, erime, geçme v.b. tekniklerle müziğin ritmine göre filmin genel yapısı oluşturulur. Teknolojik gelişmelerin görsel sunumlardaki kullanımının az olduğu dönemde gerçekleştirilen bu filmler, televizyonun yaygınlaşmasına kadar izleyicisi ile sinema salonlarında buluşmayı sürdürmüşlerdir. Bu türden filmlerin başlangıçtaki amacı, genelde bir müzik starının yeni çıkarttığı LP (Long Play) veya 45'lik plaklarının öykülü anlatımlarıydı. Çoğu zaman müzik parçasının ana teması ve hatta ismi filmin konusunu oluşturmaktaydı. 1950'lerle beraber televizyon'un gelişimi ve hızla yaygınlaşması müzikal'leri sanatsal

anlamda olmasada ticari anlamda olumlu etkiler. Çünkü asıl amaç müzik parçasının kendisidir. Gerçekleştirilen filmler bu dönem sonrası her ne kadar sinemada gösterim amaçlı olsa da sonunda asıl büyük izleyici kitlesiyle televizyon ekranında karşılaşır.

Televizyon, bu gelişme döneminde geleneksel sosyal yapının çöküş nedeni gibi saldırılara uğrasa da bir kitle iletişim aracı olarak hızla yayılır. Televizyon teknik olarak 1970'li yıllara kadar 16 mm'lik film sistemini tercih eder. Bunun nedeni, 1920'lerde başlayan bu teknolojinin 1960'larda eş zamanlı ses tekniği ile birleşimi yayıncıların olay yerinde çekim yapabilme istekleriyle örtüşebilmesi olarak yorumlanabilir. Müzik alanında bu diğer olaylar gibi konserlerinde televizyondan yayınlanabilmesini gündeme getirir. Ancak, televizyon asıl önemli atağını video teknolojisinin gelişimi ile yaşar. 1970'lere kadar televizyon gösterim sistemi bu anlamda gelişmiş bir teknoloji olarak görülmez. Video, yayın programının akışına uygunluk, stüdyo çekimlerinin kolaylıkla tekrarlanabilmesi, film kullanımındaki yüksek maliyetin aza indirgenmesi ve pazar ortamında daha uygun yapımlar yapabilmek için film'den daha avantajlı konumdadır. Bu nedenle de video film'in yerini kolayca aldığı söylenebilir. Ayrıca, video ile açılma-kararma, zincirleme-bindirme, donuk kare, renklendirme, üst üste bindirme, hızlı sarım, yavaş sarım, ekranı bölme vb. avantajlara sahip çalışmaları rahatlıkla yapabilmek mümkün olmuştur. Ancak uzun süren bir tartışma, video ile film arasındaki görüntü kalitesi ele alınarak sıkça gündeme gelmektedir. Son geliştirilen teknolojilerle ise bu sorun yavaş yavaş yok olmakta HDTV sistemi ile de neredeyse gündem dışı kalmaktadır.

Video'nun televizyon'a getirdiği avantajlar televizyonu medyasal pazar ortamında önemli bir merkezi yapıya konumlandırır. Böylece, sinema ile birlikte müzikal'ler en parlak dönemini yaşarken, televizyon'un gelişimi ile de müzik video'lar(konser çekimleri) en parlak dönemini yaşamaya başlar. Daha önce sözü edilen star merkezli müzikal'ler yerini konser

kayıtlarına, eğlence programları içindeki müzik parçalarına yerini bırakır. Televizyon'un aracılığı ile oluşan müzik ve video arasındaki bu ilişki, reklamcılığın alanında yoğrularak hızla ilerlemektedir. 'Müziğin konumları' üzerine etkileyici bir çalışma yapan Alan Durant, rock müziğinin değişmekte olan görsel-işitsel üslubu içerisinde önemli bir katalizör işlevi gören videonun üç ayrı düzeyde etkili olduğunu savunmaktadır. Birincisi üslup olarak, kaydedilmiş rock belgesel ve müzikal'lerinde olduğu gibi başlangıçta gösterinin jestlerini alan, fakat aşamalı olarak daha ince işlenmiş hareketlere ve senaryoya dönüştürülen müzik videosu türünün ortaya çıkışıdır.²⁵ Bu genelde, görselleştirilen müziğin televizyonun kültürel merkezliğine ve görsel olanın baskınlığına doğru gidişi gösterir ve elbette ki direkt olarak teknolojinin görsel sunum üzerindeki üstünlüğünün göstergesidir. Videonun teknolojik olarak yollarının birleştiği bilgisayar ile de görsel imge yaratma dağarcığı, hemen hemen sonsuzluğa ulaşır. Bunun müzik video'lara getirdiği görsel etki tartışılmazdır. Renk değişimleri, dönüşler, dönüşümler (morph), üstüste bindirmeler, üç boyutlu imgeler vb. birçok görsel efekt bu dönemden sonra müzik videolarda yoğun biçimde kullanılır. 1980'lerde özel olarak pop tanıtımları için çok geniş video efektleri olan Fairlight CVI (Bilgisayar Video Aygıtı) isimli bir araç tasarlanır. Bu cihaz, yayınlanan görüntü üzerine üretilmiş başka bir görüntüyü bindirme, hazır şablon (Key ya da mat) ve renk anahtarı (chroma key); efektlerinin çoklu alternatifi üzerine kurulan dijital sistem; görsel parametrelerin müzik/ses kaynakları tarafından başlatılması ve kontrolü; gerçek zaman çevrinmesi, optik kaydırma ve durağan görüntülerin uzatılması, mozaik/pikselleştirme; en uç noktada renklendirme; flaş ve dondurma işlevleri; çeşitli iz bırakmalar; çoklu kademe efektleri; yatay, dikey ve üstüste bindirilmiş aynalar; yumuşak çevrinmeler ve kesintisiz kaydırmalar; çift pozlama vb. gibi işlemleri

²⁵ Kılıç, Ön. Ver., s. 58.

yapabilmektedir. Ayrıca, çekim sonrası efektleri yaratan bu tür sistemlerin yayında, çekim anında kamera'nın işlevi üzerinde de avantaj sağlayacak değişimler yaşanır. Bu şu anlama gelmektedir; teknoloji ve yeni araçlar yeni bir anlatım dili ve biçimi önermektedir;

"Charles Atlas'ın 1979 yılında Merce Cunningham Dance Company ile ilgili filmi *Locale*'yi düşünün. Kamerayı kullanan Atlas, basit bir nedenle yüksek bir teknoloji olan steadicam kullandı. Kameramanın vücuduna giydiği bu araç üzerine takılan kamera, vücudun bir parçası haline geliyor ve topaç gibi kullanılabilirdi. Kameramanın vücuduyla yaptığı her türlü harekete rağmen kamera sallanmıyordu. Atlas yetenekli ellerindeki stadicam ile dansın içine girdi, bunu geleneksel büyük kamera üç ayakları ve hareketli kamera kafaları ile yapmak kesinlikle olanaksızdı".²⁶

Bugün yapılan müzik videoların stadicam'ı sıkça kullandığını görebiliriz. Bundan başka, 1990'lar bilgisayarın müzik video içindeki etkinliğini belirler. Bilgisayar'ın video efektlerine katkısından daha önemli bir gelişme bilgisayarın sayısal imgeler oluşturma yolundaki atılımların yeni görsel imgeler sunmasıdır. Bir çok ödül alan Seal'ın "Killer" veya Micheal Jackson'un "Black Or White" müzik videolarında kullanılan bilgisayar imgeleri uzun süre konuşulmuştur. Jackson'un müzik videosunda gösterime sunulan en etkileyici görüntüler, farklı ırklardan insanların hareketli olarak birbirine geçen (morph) imgeleridir. Bilgisayarın iki çalışma alanı, "Virtual Reality" ve "Motion Capture" ise müzik video içinde son yıllarda sıklıkla kullanılan tekniklerdir. Motion Capture ilk kez uzun metrajlı bir film olan "The Lawnmower Man"de kullanıldı. Motion Capture hareketi simüle eden bir bilgisayar programıdır. Bu teknikte, bilgisayar ortamında gerçekleştirilen üç boyutlu nesneye hareket "sensor"

²⁶ Aynı, s. 65.

adı verilen bağlantılarla reel aktörlerden aktarılır. Reel aktörün yaptığı her hareketi bilgisayar ortamında yaratılan karakter de aynen yapar. Bu teknik, son yıllarda müzik videolar içinde sıklıkla kullanılmaktadır. Videolarını çoğunlukla animasyon ile yapan Peter Gabriel'in "Steam" müzik videosu bu tekniğin kullanıldığı iyi örneklerden biridir. Ayrıca bu teknikle, tamamı bilgisayar ortamında yaratılan, geçmişin "star" imgelerinin müzik videolarında yapılabilecektir. Örneğin; Elwis Presley'in üç boyutlu sayısal görüntüsü bilgisayarda yaratılıp, hareketleri Elwis'i taklit eden bir aktörden alınarak görüntü ve hareket tamamen bilgisayarda oluşturulan bir düşün dünyası içinde birleştirilebilecektir. Bu gün için beklenen, yaratılacak olan imgenin "gerçek"e ne denli yakın olması konusundaki çalışmaların tamamlanmasıdır. Böyle bir ortamda, televizyon'un tüm karşı koymalar karşın kültür, sosyal doku, pazar vb. üzerindeki etkisi gittikçe artmaktadır ve dolayısıyla da televizyonun kendini en uç noktada ifade edebildiği noktalardan biri olan müzik videolar da gün geçtikçe çoğalmakta, yeni teknolojilerle görüntü ve etkinliği artmaktadır.

BÖLÜM III

POSTMODERNİZM ve MÜZİK VİDEOLAR

1970'lerin sonları kitle iletişim araçlarının en yaygın ve etkin olduğu dönemin başlangıcı olmuştur. Bu dönemde kitle iletişim araçları, temel simülasyon (gerçekle, gerçek olmayanın benzeşimi) aracı olarak ürettiği gösterge kodları karşısında izleyiciyi suskunluğa itmiştir. Böylece izleyiciler özellikle televizyon karşısında hipnoz edilmiş aktif birer tüketiciye dönüştürülmüştür. Postmodernizmin en belirgin özelliklerini yansıtan bu dönem içinde televizyon bir reklam aracı olarak gündeme gelir. Sanat alanında yaşanan değişimlerle beraber, 1960'ların sonları ve 1970'lerin ortalarına kadar, konser görüntülerini aktarma amaçlı yapılan müzik videolar da 1980'lerle beraber birer reklama dönüşerek televizyonu en etkin biçimde kullanmaya başlar.

Müzik videoların birincil amacı, müzik parçasının promosyonudur. Pazar ortamında rekabet edecek albüm piyasaya çıkmadan veya çıktıktan sonraki reklamı üstlenir. Bu nedenden dolayı, müzik videoların ortaya çıkışı ve yaygınlaşması televizyon aracılığı ile 24 saat kesintisiz müzik yayını yapabilen televizyon istasyonları sayesinde olur. 1981'e kadar müzik videolar genelde konser kayıtları, "Top Pop", "Friday Night Videos", "Hot Tracks" gibi müzik programlarının, NBC, ABC gibi televizyon istasyonlarından belli bir zaman aralığında sunumu ile sınırlıydı. Bu alanda en büyük atılımı 1981'de MTV yapar. MTV (music television) 1 Ağustos 1981'de yirmi milyon dolarlık bütçe ile Warner Amex Stalellite Entertainment Company (WASEC)'e bağlı olarak reklam destekli 24 saat kesintisiz müzik video yayınına başlar. MTV'nin başarısı, o dönemin

toplumsal yapısı ve popüler kültürün gelişimi ele alındığında raslantısal olmadığı söylenebilir. 1984'de reklam geliri haftada bir milyon doların üzerine, izleyicisi ise 18-20 milyona ulaşır. Bu dönemde, enformasyon çağı, pazar ekonomisi, yeni sanat formları, soğuk savaşlar, Madonna, bilgisayar vb. etkenlerle kuşatılmış bir ortamda MTV postmodern söylemin bir savunucusu olarak gösterilir. Gerçekten de MTV'nin genel yapısı ve yayınlanan müzik videolar postmodernist olarak kabul edilebilir. Ann Kaplan MTV'nin postmodernist yapısı hakkında şöyle der;

"MTV'nin postmodernist bir form olarak damgalanmasını sağlayan şey, hem estetik formlar hem de eleştirel sınıflar açısından kutsal olan sınırlar ve kutuplaşmaların bulanıklığıdır".²⁷

MTV'de yayınlanan ve diğer müzik videoların genelde en belirgin özelliği, popüler kültürün geleneksel anlatımlarını reddetmesidir. Müzik videolar genel bir karakterle beraber, neden-sonuç, zaman-mekan, devamlılık, Hollywood tarzı çekim-karşı çekim, 180 derece, 30 derece açı, göz hizası vb. kuralları ironileştirerek reddederler. Bu türden yaklaşımlar ve Hollywood'dan etkilenmeler, müzik videoların ilk örneklerinde sıklıkla görülür. En etkin örneklerden biri Micheal Jackson'un "Thriller"ıdır. Bu müzik video Hollywood tarzı korku türünü işleyerek ve az da olsa bu türe alaycı bir yaklaşımla hazırlanmıştır. Aynı şekilde "Billie Jean" videosu casus filmlerine öykünür. Bu tarz ile ilgili Türkiye'den de örneklemeler gösterebiliriz; Muazzez Ersoy'un "Sevemedim Karagözlüm" videosu Yeşilçam Türk Filmleri'nden öykünerek ve o tür filmlere nostaljik bir kendine dönüşlülükle hazırlanmıştır. Bütün kuralları reddeden bir diğer türdeki nihilist videolarda ise genelde masum, kurallı, aşk dolu film parçaları müzik videonun içine kısa parçalar halinde yerleştirilir. Böylece

²⁷ E. Ann Kaplan, *Rocking Around The Clock*, (New York: Routledge, 1989), s. 41.

asi, kuralsız, kimi zaman eşcinsel müzik parçası ve görüntüsüyle bu masum parçalar birleştirilerek zıtlıkları gösterilir. Çok kullanılan bir diğer anlatım tarzı, müzik videonun kendine dönüşüdür. Bu türden müzik videolarda izleyici videonun gerçekleştirildiği ortama götürülür ya da öyle hissettirilir. Böylece “gerçeklik” izleyiciyi uyararak belirsizleştirir. Micheal Jackson’un “Black or White” videosunun son sahnesinde yönetmen bizi çalışmanın yapıldığı ortama sokar. Son sahneden kamera yavaşça açılarak yönetmeni, ışıkları, kameraları ve oyuncularını iş bitimi sonunda görür. Buna benzer yakın zamanda yapılan Ercan Saatçi’nin “Tam Ondört Saat Oldu” videosunun son sahnesinde, bıçaklanan ve kanlar içindeki kadın oyuncu gülerken kalkarken, kamera yavaşça geriye doğru açılır ve yönetmen Abdullah Oğuz çerçeveye girerek oyuncuları kutlar. Bu türden çalışmalar, izleyiciyi gerçek ile müzik video arasındaki sınırın bulanıklığında bırakır.

Hollywood tarzı filmler, izleyiciyi çekim kurallarına bağlayarak görüntü yaratma duygularını ve kendilerini starla özdeşleştirme arzularını güçlendirir. Bunun tersine avant-garde metinler (text), bu kuralları eleştirmek için ortaya çıkar. Ancak her iki çağdaş film kuramı temelinde baskın estetik söylemi devam ettirir. MTV ve müzik videolar ise bu iki ayırımın dışında farklı bir söylemle ortaya çıkmıştır. MTV, modern metnin klasik, gerçek/anlatımcı, tarihi yapısı ile avant-garde metnin gerçekçi olmayan/anlatımcı olmayan ve tarihten çok söylemi içeren yapılarını reddederek birbirine kaynaştırır. Bu ayrımsallaşmayı belirsizleştirir. Bununla beraber, MTV’nin ve diğer müzik istasyonlarının en önemli özelliği 3-4 dakikalık metinlerle müzik formatında 24 saat kesintisiz yayın yapmalarıdır. Metinler yayın süresince V.J.’lerin yorumları, reklamlar, “Burger King Top 20” gibi kesmelerle sunulur ki bu izleyiciyi, klasik film sürecindeki merkezi konumlandırılma yapısından uzaklaştırır.

Bir çok kuramcı farklı görüşler ortaya atsa da, genelde postmodernizm, bir önceki modernist modelleri de kapsayarak, modernist dönem sonrası olarak tanımlanır. Ancak, modernist modelin parodileştirmesine karşın öykünmeyi yeğler. Dolayısıyla müzik videolar da bu anlamda, yüksek sanat ve ticari formlar arasındaki bağlantıyı çizererek postmodern bir forma dönüşürler. Özellikle MTV’de (bu örneklemelerin MTV’den alınma nedenleri, MTV’nin müzik video alanındaki etkinliğinden kaynaklanır) müzik videolar, Eksprosyonizm, Sürrealizm, Dadaizm’den görüntüler ile gangster, korku, ajan v.b. film türleriyle karıştırılarak farkları belirsizleştirilir. Böylece video sanatçıları yüksek sanat ve popüler kültür arasındaki sınırları kaldırarak müzik videoları postmodern söylem içinde konumlandırır.

Müzik videoların postmodernist olarak değerlendirilmesinin bir diğer nedeni, sinema izleyicisini farklı bir biçimde konumlandırmasından kaynaklanır. Sinema izlenimi, karartılmış bir salonda gerçekten olduklarından daha büyük figürlerin aydınlatılmış perdede sunumu ile gerçekleşir. Bu ortam, film kuramcıları tarafından “Oedipal” işlemlere dönüşün cesaretlendirilmesi şeklinde yorumlanır. Film kuramcılarının üzerinde durduğu, Lacan’ın düşsel ile simgesel arasındaki yaptığı ayrımın kadının yokluk veya eksiklik durumuna düşürülmesidir. Bundan dolayı ana yapı, Lacan’ın “ayna evresi”nden yola çıkılarak değerlendirilir. Ayna evresini Lacan şu şekilde açıklar;

“çocuğun aynada kendi imgesini ilk kez açıkça ‘tanıdığı’, böylece iç devrim ile önünde uçuşan yansımalar arasındaki bağlantıyı somut bir biçimde kurduğu altı ila on sekiz ay arasına yerleştirir”.²⁸

²⁸ Saffet Murat Tura, *Freud’dan Lacan’a Psikanaliz*, (İkinci basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996), s. 222.

İlk aşamada (çocuk ayna karşısında annenin kucağındadır) çocuk, annesinin kendisinden farklı bir nesne olduğunu anlamaya başlar. Böylece çocuk ayna evresinde ideal egonun yapılanması ile kendi bakışını başkasınıniki olarak sembolize eder ve yaşamı boyunca sürecek anne arzusunun ortaya koyar. "Çocuk annesi için her şey olmayı arzular, onun yaşamını koşullandırmayı, hatta onun eksikliğinin tamamlayıcısı olmayı, yani fallus olmayı arzular".²⁹ Lacan'a göre, annenin öteki olarak sembolize edilmesi "insanlaşma" için zorunlu bir evrensel deneyimdir. Bu sembolleştirme evresinde çocuk kişiselleşme sürecine de girer. Bu yüzden ayna evresi çocuğu birey ("o" erkek, "o" kız, "o" cansız vb. gibi öznelerin farkına varır) olarak yerini alacağı bir sonraki "semboller evreni"ne girişe hazırlar. Lacan bu semboller evrenini dil ve görüntüler, jestler, sesler vb. gibi bildirici sistemler olarak tanımlar. Bu bildirici sistemler başat bildirici "erkek" etrafında düzenlendiği için Lacan, "kadın"ın eksiklik ya da yokluk yerini kapladığını söyler;

"Oidipus fenomeni boyunca çocuk, babaya ilişkin gerçekliği simgeleştirerek, yani babaya ilişkin metafora ulaşarak temeli Babanın-Adı olan Yasaya ulaşır ve simgesel kayıt düzenine yerleşir. (Babanın-Adı: Yasağın işlevini yerine getiren, özneyi kostre etme gücünde olan şeyin isimlendirilmesi)".³⁰

Çocuk (kız ve erkek) semboller evrenine girdikten sonra, kendisini baskın düzen karşısında farklı konumlarda bulur. "Bir başka deyişle arzusunun toplum tarafından kabul edilebilir biçimler vererek normalize olur".³¹ Roland Barthes işte bu ayna evresi ve film arasındaki bağlantıyı kurar;

²⁹ Aynı, s. 159.

³⁰ Aynı, s. 163.

³¹ Aynı, s. 165.

“İmge yararlanabilmem için hemen önümde duruyor: birleştirilmeye hazır (imleyici ile imgeselin mükemmel birleşimi), kıyaslanabilen, global, fikirlerle dolu; o mükemmel tuzak. O’nun üzerine tıpkı hayvanın “canlı kalmak” için avlandığı gibi atıyorum. Elbette, imge egoya ve düşsele tutturulmuş bir yanlış kavramayı (kendim olduğumu düşündüğüm konuda) sağlıyor. Filmde... burnu, dağılmış filmin asıl noktasına, ekranın aynasında, kendimi narsist bir şekilde tanımladığım imgeyi diğeriyle örtüştürmek için yapıştırıyorum”.³²

Barthles, sinema izleyicisinin ayna evresi’nde oluşan imgeler karmaşasını yeniden yaşadığını savunur. Ancak, film için oluşturulan bu kuramsal açıklama televizyon ve o’nun aletleri ele alındığında aynı etkiyi yaratmadığı konusunda film kuramcıları fikir birliğine varmıştır. Televizyon bu anlamda filmde farklı bir etki yaratmaktadır. Dolayısıyla televizyonda varoluşunu sunan MTV ve müzik video metinleri de film izleyicisinin kendi düşselliğini yarattığı film metinleri ile aynı etkiyi sağlayamaz. Lacan’a göre değerlendirildiğinde müzik videolar, diğer birçok televizyon programları gibi, özne’yi öznellik ruhunun keşfine yerleştirerek, ideal imgeyi yanlış kavramasını sağlar. Böylece izleyici sürekli görsel tüketim yoluyla ideal imgeye ulaşmayı umar. Lacan, hepimizin gerçeklik içinde değil, gösterenlerin içinde yaşadığımızı söylerken, Jean Baudrillard da “benzeti” kavramı ile televizyon izleyicisini açıklamaya çalışır. Baudrillard’a göre; “Benzeti, temsille gerçeklik arasındaki (imlerle onların gönderme yaptığı gerçek dünyadaki şeyler arasındaki) ayrımın ortadan kalktığı yerde başlar”.³³ Baudrillard bu benzeti kavramını televizyon ile ilişkilendirir;

³² Kaplan, *Ön. Ver.*, s, 43.

³³ Appignanesi - Garratt, *Ön. Ver.*, s. 55

“televizyona ait aletlerin, onun “iletişim evreni” dediği, onların dışında gerçek hiçbir şey olmayan, içinde sahip olduğumuz herşeyin “benzetim” olduğu yeni bir bilinç aşamasını açıkça gösterdiğini iddia eder”.³⁴

Baudrillard’a göre, yaşadığımız dünyada gerçeğe uyan bir şey yoktur, gerçeği yeniden üreten modeller vardır. Kurgu ve gerçeğin temsiller düzleminde kaynaştığı bu dünyanın içinde televizyon bütünlüğü sağlıyor gibi görünmektedir. Gün geçtikçe de televizyon bu etkinliği ile kültürel bir moda olarak sinemanın izleyicisini çoktan kendine çekmeyi başarmıştır. Ayrıca, televizyon ile beraber gelişen yeni teknolojilerin müzik videolar sayesinde sunumu da bu temsiller düzenindeki “kurgu-gerçek” ayımsallığının geleneksel yanılısamalığını dışlamaktadır.

Modernizm’in yapmaya çalıştığı ayrımların tersine postmodernizm’de ve dolayısıyla da müzik videolarda yüksek ve popüler formlar birbirine karıştırılmıştır. Fredric Jameson postmodernizmi tanımlarken “Tarih duygusunun yokoluşu” olarak açıklar. Bu tanımı yaparken de Lacan ve Baudrillard’ı izleyerek şizofrenik durum ile özleştirdiği zamanın akıp gitmesi ile ilişkilendirir. Lacan’a göre; “Dil babaya yani fallusun ataerki düzenine aittir”.³⁵ Çocuk bu simgesel düzene geçmeyi reddettiğinde şizofrenik durum ile karşılaşır. Simgesel düzeni oluşturan bu türden belirticiler, müzik videoların postmodernist yapısı içinde, sözcük ve görüntülerin akışı ile izleyicinin bir anlam veremeyeceği yüksek ve popüler kültür düzeylerini farkedemeyeceği biçimde sunulur. Böylece, özellikle MTV izleyicisi, merkezden uzaklaştırılmış yapısı ile genç kültürün karşılaştığı yabancılaştırılmış dünyanın tanınmasını ifade eder. Ancak, bu merkezi uzaklaşma sağlanırken, ticari kaygılardan ötürü ve asıl amaç olan müzik yapıtının satışını üstlenen tek tek müzik videolar ise izleyici

³⁴ Kaplan, *Ön. Ver.*, s.44

³⁵ Appignanesi - Garratt, *Ön. Ver.*, s. 92

üzerinde kısa “merkezi” etkiler yaratırlar. Bu etkinin yaratılabilmesi, müzik video içinde “mal” a dönüştürülen star’ın yüzüne sık sık yakın çekimler yapılarak gerçekleştirilir. Müzik video akış sürecinde starın dudak senkronlu yüzüne dönüşler izleyicinin dikkatini müzik video üzerinde toplayabilmektedir. Müzik video içinde bu merkezi dönüşlerle, ritm/ses/nota ve starın sesiyle birlikte birbirine benzer olmayan veya anlam yüklemeleri yapmayan görüntülerde birbirine tutunmuş olur. Burada önemli olan “mal”ın satışının yapılması ve bunu en iyi sağlayacak olan sesin kendisinin yani starın kullanılmasıdır. Bu yüzden postmodernizmin özelliklerinden olan parçacılık, yineleme, anti-estetik, kolaj, pastiş(türeti), heterojenlik kısa birer reklam metni olan müzik videolarda sıkça kullanılmaktadır. Müzik videoların bu yapısı da o’nun postmodern bir form olarak karşımıza çıkışının yadsınamazlığını önermektedir.

BÖLÜM IV

MÜZİK VİDEOLARIN TÜRLERİ

Müzik videolar reklam amaçlı olduklarından, televizyonu en fazla kullanan bir alandır ve bu yayın sürecinde kendi ideolojisini de (ki eğer böyle bir ideoloji söz konusuysa) aktarma fırsatı bulur. İdeoloji, kültürel ve tarihsel dönemlere bağlı olduğundan, sürekli bir dönüşüm ve değişim içindedir. Bireyin “gerçek” varlığı ile düşselliği arasındaki ilişkiye dikkat çeken ideoloji’nin değişimi kitlesel bir iletişim aracı olan televizyonun etkinliği ile de farklı boyutlara taşınır. Baudrillard televizyon ekranının, üretim ve tüketimden oluşan iletişim dünyasında, geleneksel beklentilerimizi yok ederek yerine bizi saran görüntülerle kendi kontrolünü oluşturduğunu savunur. Özne böylece nesnelere farklı bir ilişime girmektedir. Televizyonun bu gücü ile olaylar sanki olmamışcasına veya olmuşcasına aktarılabilir. Örneğin; Baudrillard Körfez Savaşının (16 Ocak-28 Şubat 1991) öncesinde savaşın olmayacağını söyler ve savaş sonrası “olup biten yalnızca TV ekranında gördüğümüz bir üst-gerçek temsildi” der. Sonuçta, bütün dünya savaşı animasyonlardan oluşturulmuş simülasyonlardan izlemiştir. Baudrillard’ın televizyona bu türden yaklaşımı, müzik video yayını yapan bir televizyon istasyonu olan MTV vb.’yi de içine alarak o’nu haklı yönde savunmamızı öneriyor.

“Artık yabancılaşma piyesinin (Marx’ın dünyası) içinde yaşamıyoruz, onun yerine ‘iletişimin coşkusu’nda yaşıyoruz, ne kadar doğrudur. Eskinin ‘sıcak, cinsel açık saçıklık’ını (Freud’un dünyası) ‘bu günün soğuk ve iletişimsel, küçülmeci ve cesaretlendirici açık saçıklığı’nın izlediği ne kadar doğrudur”.³⁶

³⁶ Kaplan, Ön. Ver., s,52

MTV'nin televizyon ortamında yükselişine bakarsak, 1960'ların rock müzik ideolojisinin, kapitalizmin ve pazar gücünün giderek artan baskısının, teknolojiyle beraber buluşup 1980'lerde ortaya çıkışına tanıklık ederiz. MTV bu anlamda, 24 saat kesintisiz reklam filmi yayınlayarak 1960'ların düşlerini ve 1980-90'ların toplumsal beklentilerini sömürme amaçlıdır. Tecimsel kaygılardan ötürü kültür ve beklentiler albeniye ve pornografiye indirgenmektedir. Çünkü, müzik videoların birincil amacı, kesinlikle ve kesinlikle tüketimdir. Bu tüketim uğruna kültürel değerler ve düşünceler satış amacından çok sonra gelir. Müzik video herhangi bir kanalda gösterime girdiği zaman, izleyicilerin text'i okuma gücü (sanatsal amaç, estetik veya anti-estetik) önemli değildir. Video o kanal patronları veya çalışanları için sadece gelir getirecek bir "mal"dır.

MTV ve diğer müzik videolar özellikle genç izleyicilerin odak noktaları olarak varlıklarını sürdürebilmektedirler. Gerçeğin yerini alan beklentilerle bezenmiş müzik videolarla, gelişmekte olan genç kültürün hayallerini örtüşürerek sürekli tüketimlerini olanaklı kılmaktadırlar. Moda, yaşam tarzı, cool, punk, rock özentiler MTV ve diğer müzik videolar sayesinde düşsel imgelerle birleştirilmektedir. 1960'ların hümanist yaklaşımlarıyla oluşan rock müziğinin televizyon cihazları ile beraber bu söyleminden gittikçe uzaklaştığı iddiaları 1980'lerde artmış, ancak, MTV'nin ortaya çıkışıyla rock nostaljik yaklaşımlarla bu kanal tarafında toplanmayı kısmende olsa başarabilmiştir. 1950'lerin müziği ve görüntüsüne dönüşlerle gerçekleştirilen müzik videolar buna iyi birer örnek oluştururlar. Genelde rock müziğinin gelişimi pop kültürün çeşitliliğine göre zaman zaman farklı bölünmelerle ama sürekli gündeme gelmiştir. 1960'larda soft rock, 1970'lerde punk ve acid rock, 1980'lerde heavl metal ve new wave rock, 1990'larda rap giyimleri ve fikirleri ile genç kültürün odak noktası-yada beklentisine cevap veren bir düş- olmayı sürekli başarmıştır. Böylece bu

etkileşim süreci ile de sürekli bir pazar sirkülasyonu sağlanmıştır. “Müzik videolar Amerikan genç kültürü canlandırma gücüne sahiptir: ki bu dayanıksızlık duygularıyla satın alma sayesinde ait olma duygularını güçlendirmektedir”.³⁷ Müzik videoların bu gücü gençlerin çok miktarda tüketme arzularını sürekli canlı tutmaktadır. Saatlerce süren bu düşselliği, evlerinde televizyon karşısında özgürce yakalama umudunu yaşarlar. Bu durum elbette ki raslantısal bir olgu değildir. Tarihsel sürece baktığımızda müzik videolar türsel olarak farklı gruplara hitap ederek bu düşselliği hep yaşatmışlardır. Özellikle de MTV gibi, 24 saat tüketim duygusunu kamçılayan müzik video kanalları bu türleri yeniden üreterek onların söylemini elde eder ve popüleştirecek genel “pop” boyutunda basitleştirerek “şu an” a indirger. Bu durumda da farklılık ögesi ortadan kalkarak genel bir müzik söylemi gündemde kalır. Böylece ideoloji yerini, postmodernizmi çağrıştıran “bakış”, “tarz” ve “mal” a bırakır.

Müzik videolar, konu ve anlatım biçimi bakımından farklı türlere ayrılırlar. Ancak yine de bu tür ayrımsallaştırmaların müzik videolarla tam olarak örtüştüğü söylenemez. Bunun en büyük nedenlerinden biri de sürekli değişen ve gelişen teknolojik gelişmelerle yeni anlatım biçimlerinin ortaya çıkmasıdır. Müzik videoları genellerken MTV’nin örnek gösterilmesi o’nun 24 saatlik yayınının tüm dünya genelinde izlenebilir olmasıdır. Genel anlamda MTV’de yayınlanan müzik videoları E. Ann Kaplan beş’e ayırır:

³⁷ Pat Aufderheide, “Music Videos: The Look of The Sound”, *Journal of Communication* , 36:1, (Winter 1986), s. 57.

	Tarzlar: Avangarde strateji, kendine dönüşlülük, görüntüyle oynama				
	Romantik	Toplumsal Bilinç	Nihilist	Klasik	Postmodern
Tarz	Anlatımcı	UNSURLARI DEĞİŞKEN	Gösteri Anlatımcı karşıtı	Anlatımcı	Öykünme Doğrusal görüntü yok
Aşk - Seks	Kayıp ve birleşme Ön-Oedipal	Özerklik çabası Şüpheli aşk	Sadizm Mazoşizm Eşcinsel erotizm Çiftcinslilik (Erkek)	Erkek bakışı (Voyeuristik fetişistik)	Oedipal konumlarla oynama
Otorite	Ebeveyn (pozitif)	Ebeveyn ve halk tipleri Kültürel eleştiri	Nihilizm Anarşi Şiddet	Erkek özne Kadın nesne	Ne otorite karşıtı ne de taraftarı (belirsizlik)

Tablo 1: Müzik video türleri

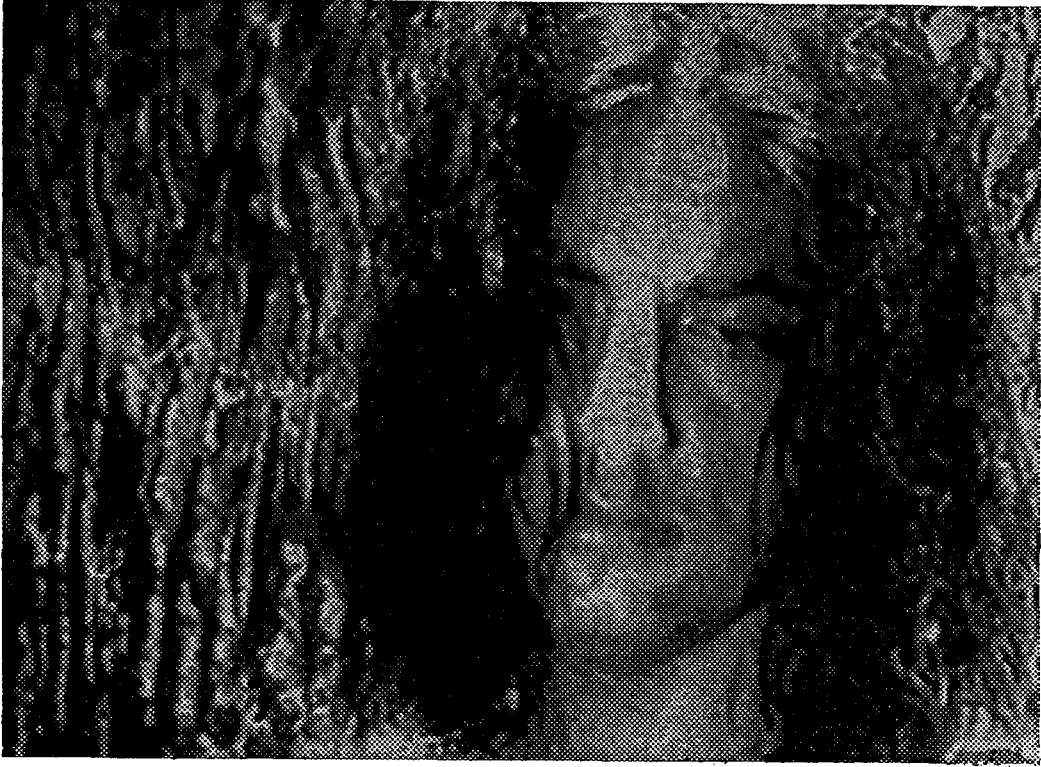
Ancak, bu türden farklılaşmalar müzik videoların sürekli gelişiminde kalıcı olamayacaktır. Bu yüzden bu beş tür müzik video örneklemelerle açıklanarak tarihsel bir çetere tutulmasını da olanaklı kılar. Örneğin; MTV'de postmodernist müzik videolar 1986'dan itibaren yayılarak baskın bir tür olmuştur.

Romantik Müzik Videolar:

Müzik videoların bir türü olan romantik video, ilk başlarda daha çok popüleleştirilerek ortaya konan 1960'ların müziği üzerine kurulmuştur. 1984 ve sonrasında ise bu tür videoların yapımında bir artış görülür. Romantik videoyu en iyi betimleyen olgular, nostaljik, dokunaklı ve keder duygusu

veren niteliklerdir. Genellikle görüntüler, aşk, sevgili ile birleşme, ayrılma, yeniden birleşme ile ilgili şarkı dizelerinin yeniden üretilmiş görsel sunumunu verir. Örneğin; Çelik'in "Hercai" videosunun tamamında ayrılık teması baskındır (Tablo: 2). Çelik burada işi ile evliliği arasında kalmış mutsuz bir insan rolündedir. İki sevgilinin mutlu anları video içinde genelde siyah beyaz olarak işlenir ki bu, videolarda eskiye dönüş ile ilgili en çok kullanılan anlatım biçimlerinden biridir. Videonun bir sahnesinde, Çelik konser çıkışında hayranları tarafından sarılır. Bu sırada, o'na ulaşmaya çalışan sevgilisi topluluğun dışında kalır ve görevlilerce uzaklaştırılır. Çelik durumu görür ancak, toplulukla beraber gider. Bu sahne ayrılık temasının en fazla duyulduğu sahnelerden biridir. Bu sahne ile Çelik seçimini yapmış görünür. Video içinde sık sık Çelik'in üzgün yüzüne dönüşlerle de izleyiciyi merkezde tutma çabası görülür. Ayrıca, video içinde olayların tarihlerinin verilmesi, bir "gerçek" olayın yeniden sunumu olabileceğinin ipuçlarını verir. Aynı şekilde Micheal Jackson'un "You Are Not Alone" videosunda ayrılıktan doğan yalnızlık derin kederlilik içinde sunulur. Romantik videolarda kullanılan bütün bu kayıp ve yeniden birleşim, tamamen duygusal zayıflık üzerine konumlandırılır. Sonuçta, temel tema ayrılık ve kederdir.

Romantik türde, erkek-kadın arasında olan ama ebeveyn-çocuk ya da yerine geçen kişi arasındaki sevgi ilişkileri asıl oyuncunun yaşam merkezinde, tüm problemlerin çözümü olarak sunulur. Örnek; Metin Özülkünün "Seninle Olmak Var Ya" videosunda olduğu gibi. Böylece, Oedipal öncesi sevilenle birleştirilmesi arzulanan iki cinsiyetli özlemleri açıkça sunarak ebeveyn-çocuk ilişkisini idealleştirirler ve anne-çocuk yakınlığını yeniden getirirler. Romantik videoların ana yapısı olan müzik parçası da genelde ahenkli, yumuşak, melodik ve duygusaldır. Bu duygusallık enstümanların hafif ritmleri ile beslenir.



Tablo 2: Çelik'in "Hercai" videosu

Bu türde işlenen iki ayrı cinsiyet kavramı, nihilist videolardaki eşcinsel anlamdan çok daha farklı bir anlam taşımaktadır. Cinsel kimliğin kazanılması döneminden önceye, yani sembolik öncesine dayanır. Temel yapı, anne ve çocuk ikilisidir ve sembolik öncesinde çocuğun cinsiyeti (dil'in gelişi ile beraber oluşan belirleyiciler, baba, toplum vb.) önemli değildir. Dolayısıyla ister kız, isterse erkek olsun çocuk anne ile ayna evresini ve yanıltıcı birleşmeyi yaşar. Anne açısından bakıldığında, toplumsal bildiriciler yönünden çocuğun cinsiyeti farklı ancak o'nun çocukla ilişkisi açısından önemli değildir. Bu açıdan, "romantik video tüm cinsleri geleneksel olarak edilgen yani "kadın" durumuna koyar".³⁸

Romantik videoların sürekli Lacan'ın ayna evresine dönüşlü yapıları, arzulanan nesneye olan özlemin ortaya koyduğu duygusal durumdur.

³⁸ Kaplan, Ön. Ver., s,96

Sevgiliye ulaşma arzusu ve kayıp (arzulanan nesne, anne) nesneye yoğunlaşarak, anne ile çocuğun ayrımlarının farkına varıldığı o ilk ana dönüğe yönlendirir. Genelde müzik video izleyicileri, star'ın yakın çekim yüzüne ve müziğin ritm, ses, melodisine kilitlenmiş ve pasifize edilmiştir. Müzik parçasında gelişen sözsel anlatımların anlamlarını çözmeye uğraşmadan görüntüler ve ritmler akışına kendini bırakır. Televizyon karşısında düşsel olan bu dünyanın içine girer. Bu durumda tek alış-veriş kısa birkaç dakikalık hipnozun ekran izleyici arasındaki iletişimidir. Çocuğun ayna karşısında kendini fark ettiği andaki durum gibi, izleyici kendini televizyon ekranında fark etmeye (tek fark izleyici artık semboller içindedir) çalışır. Buradaki önemli nokta romantik videonun temelde anne özlemini vurguluyor olmasıdır. Yakın dönemde gerçekleştirilen Tarkan'ın "Dön Bebeğim" videosu, yönetmen Abdullah Oğuz'un önemli çalışmalarından biridir. Bu videoda da sevgilinın kaybı ve bu yüzden doğan keder temaları baskındır. Video; Tarkan'ın şarkı sözlerinin arasına, sevgiliyi kayıptan önceki mutlu anların görüntülerinin girmesiyle oluşturulur. Kamera, genelde çok az hareket eder ve zoom ile Tarkan'ın yakın plan yüzüne odaklanır. Sevgili ile olan birliktelik dönemine ait görüntülerin Tarkan'ın üzerine projektör yardımıyla yansıtılması ile elde edilen görüntüler, star'ın o günlere (yani arzuya, anneye) olan özlemini vurgular. Bu görüntüler, çocuğun anneye özlemini hatırlatır gibidir. Bütün bu görüntüler arasında Tarkan, "dön bebeğim, dön çaresiz başım" şarkı dizelerini söyler. Videonun sonunda ise, sevgili ile özdeş bir sembolü Tarkan'ın yatağının yanında görürüz, bu bir müzik kutusudur, Tarkan bu müzik ile uyanır ve gülümser. Bu, videonun genel etkisi, izleyiciyi kaybetme ve yeniden bulmanın zevk alınabilir karışımı ile bırakır. Bu durumda izleyici olarak ister erkek, ister kadın olsun Tarkan'ın kayıp anne nesnesiyle iç içe olma arzusunu paylaşırız ve Tarkan'ın son sahnede

gölümseyişinden haz duyarız.

Romantik müzik videolar, genelde Oedipal öncesindeki bakışı öncellerler. İnsancıl kaynaşma, birleşme kavramları etrafında yapılanırlar. Bunu yaparken de şefkatli anne-çocuk etkileşimini yeniden sunarlar.

Toplumsal Bilinçli Müzik Videolar

Toplumsal bilinçli müzik videolar, konularını genelde toplumsal yapı içinden alırlar. Genelde politik bir söylem içermiyor olsalar bile, ara sıra bu türden politik söylemli müzik videolar sunulmuştur. Ancak, müzik videoların birincil amacının "satmak" olduğunu ele aldığımızda, bu tür politik söylemli müzik videoların diğerleri arasında kaybolduğunu söyleyebiliriz. 1980'lerle beraber toplumsal bilinçli müzik videolar, genelde bozulma, anlaşmazlık, reddetme ve yabancılaşma temaları üzerine kurulur. 1990'larda ise bu temalara AIDS ve uyuşturucuya hayır temaları eklenir. İlk örnekler ebeveyn, iş ve otoritenin yarattığı veya o koşulların sonuçlarında ortaya çıkan düş kırıklığı ve bunları benimsemeyişi vurgulayan videolar çoğunlukta idi. Bu tür videolarda genelde star otoritenin kurbanı olarak gösterilir. Bununla beraber bu alan içinde az da olsa "sanat" ve "avant-garde" video olarak kabul edilen videolara rastlanır. 1980'lerde Polonyalı Yönetmen Zbigniew Rbyszynski yaptığı çalışmalar bu alan içinde kabul edilir.

Toplumsal bilinçli müzik videoların işlediği politik söylem, içte otorite karşıtı olarak yoğunlaşırken, dış politika hakkında da belli imajlar veya fakirlik gibi özel toplumsal adaletsizlikleri içerir. bu tür ile ilgili Türkiye'de gerçekleştirilmiş olanlarından, Ufuk Yıldırım-Ercan Saatçi ikilisinin "Yeter" videosu akılda kalıcıdır. Video'da sözler ve müziğin ritmi genelde serttir. İkili politikacıların kürsüsünden değişik kesimden oluşan genç topluluğa seslenir. Sürekli politikacıların olduğu yerde, şimdi kendileri genç kültürü

temsil ederek kendi söylemlerini müzik ile sunarlar. Videoda görüntü sık sık parmaklıklıklı kafes içindeki politikacıya döner. Bu görüntülerle, politika kontrol altında veya gençlerin elinde iletisi verilmek isteniyor olabilir. Kafes içindeki kişinin politikacı olduğunu giyimindeki göstergelerden anlıyoruz. Silindir şapka, simokin giyen politikacı ciddiyyetten çok korku ifadesi taşır. İkili müzik parçası içerisindeki “Yeter” sözcüğünü söylerken, kamera gençleri görür ve gençlerin asi, hırçın ifadeleri bize gösterilir. Müzik parçası o dönem siyaset ve toplumsal yapıdaki eşetsizlikler üzerine kuruludur. Dolayısıyla da toplumsal bilinçli videolar içindeki otorite karşıtı video örnekleri arasında gösterilebilir. Bu tür video örnekleri Amerika’da da eleştirel yaklaşımlarla sunulmuştur. Bruce Springsteen’in “Born in the USA” videosu genel bir Amerika eleştirisi sunar. Ann Kaplan bu videoyu ironileştirilmiş bir yansıtma olarak gösterir;

“Videonun ilk bölümü gösteri sırasında şarkının sözlerini mikrofona haykıran Springsteen’in kendisine odaklanır. Onun derin, boğuk sesi ve kızgın, asi yüzü ve vücudu müziğin sert, yüksek sesli, tekrarlı ritmini taklit eder. Kamera çoğunlukla 1960’ların tarzı olan bandana, uzun saç ve ordu ceketini gösterir. Zaman zaman, kızgın biçimde protesto eden kolunu kaldırmış bir şekilde tüm vücudunu görmek üzere geriye çekiliriz, bu arada hayranların kollarıda çerçevenin önünde sallanır. Şarkı söylemekten çok bağrılan sözler kendi küçük kentinde sıkışık kalmış kahramanın nasıl yabancı bir ülkeye sarı insanları öldürmeye gönderildiğini anlatır. Bunu Springsteen’in yüzünün birbirinden oldukça farklı yavaş çekimleri gösterilirken uzun bir dizi halinde tekrarlanan “A.B.D.’de doğdum” dizeleri takip eder. Şarkı ve videonun bir sonraki kısmı bir rafineride çalışmak üzere eve dönüşü ve kıdemli askerin yardım edememesini anlatır, burada kahramanın çalışan-sınıf komşuları arasında mutlu çocukluğunu hatırlatan görüntüler vardı; bir yaz günü partisinde, bir lise fotoğrafında, bisikletinde ve bir düğüne giderken görülür”.³⁹

³⁹ Aynı, s,82-83

1990'larla beraber toplumsal bilinçli videolar genelde çevre, uyuşturucu ve AIDS'e yönelirler. 1995 yayın döneminde MTV'de sıkça yayınlanan TLC'nin "Waterfalls" (Tablo: 3) videosu bu yönden anlamlıdır. Video uyuşturucu ve AIDS ile ilgili iki kısa konu üzerine kuruludur. Video, bir pencereden umutsuzca dışarı bakan anne ile açılır. Pencerede dışarıda duran genç çocuğun yansıması vardır. Bu sahneden sonra kamera geniş bir su kitleşi üzerinde kayarak grup elemanlarını görür. Grubun bu su üzerindeki görüntüsü, genelde öğüt verici tavırlarıyla saflığı ve temizliği anımsatır.



Tablo 3: TLC'nin "Waterfalls" videosu

Videonun ilk hikayesinde, çocuk annesinin bütün yalvarma ve engellemelerine karşın lüks bir arabaya binerek gider. Dikiz aynasından çaresiz durumdaki anne görünür. Çocuk daha sonra kendinden büyük oldukları anlaşılan bir grup genç arasına gelir. Gençlerden birinin para

saydığını ve elini arkasına sokarak bir şeyleri (büyük olasılıkla bıçak) tuttuğunu görürüz. Çocuk iyice yaklaştığında, yakın plan, elini arkasına götüren gencin gözünde çocuğun yansımını görürüz. Aynı genç o anda çocuğun üstüne atılarak onu bıçaklar ve çocuk yere düştüğünde elindeki “uyuşturucu” paketini aldığı görülür. Bütün bu olaylar içinde, çocuğun gençlerin yanına gelmesinden itibaren, anne üst üste bindirme tekniği ile elde edilen görüntüyle çocuğunu engellemeye çalışır. Ancak bir hayalet gibidir, bütün yalvarmalarına karşın çocuk durmaz ve öldüğünde anne dizlerinin üzerine çocuğun baş ucuna çöker. Bu görüntüde, yüzlerce dolar etrafta uçuşur. İzleyiciye verilen ileti oldukça açıktır. İzleyici anne ile özdeşleşerek üzüntü duyar. Çünkü annenin rolü, olması gerekeni isteyen mevcut kültürü ve ebeveynleri temsil eder. Daha sonra kamera bizi yeşil dağlardan, sahilden geçirerek farklı bir mekana götürür. Bu sahne ile videonun ikinci bölümü, yani AIDS ile ilgili bölümü başlar. Ev içinde iki genç sevişirken görülür. Sevişme sonrası erkek aynaya giderek gözlerine bakar ve yeniden yatakta gençleri görürüz. Yakın plan, kız eliyle erkeğin elinde bulunan prazefativi yere atar. Sonra yeniden sevişme sahnesini görürüz. Erkek sevişmeden sonra tekrar aynaya yönelirken, ayna yatak odasında hemen yatağın karşısındadır, ayna önündeki kızın albümünde erkek bölümündeki resimler hızla değişir. Daha önce ilişki yaşadığı erkeklerin fotoğrafları görülür. Video bu sahneden sonra, bizi sona hazırlayacak olan bin geçiş sahnesi içine sokar. Bu sahnede grup elemanlarının bilgisayar animasyonla oluşturulmuş üç boyutlu görüntüleri, bir “şelale”nin yanında danseder. Görüntü tıpkı bir cenneti anımsatır. Kamera değişik açılarla grup elemanlarını gösterir. Bir sonraki sahnede birinci bölümdeki anneyi alışverişten dönerken görürüz ve çocuğun “hayalet”i annenin önüne geçerek ona sarılmak ister. Ancak başaramaz ve bunu birkaç kez dener. Hemen sonra ikinci bölümdeki kızın yatak odasındaki aynayı ve önünde kızın ve ikinci bölümdeki erkeğin bulunduğu

fotoğraflığı görürüz. Aynanı yansımada ise her ikisini yatakta otururken görürüz. Önce erkeğin fotoğrafı ve aynadaki yansıması sonra da kızın fotoğrafı ve aynadaki yansıması silinir. Video gerçekten vermek istediği ileti ile, anlatım açısından çok etkileyicidir. Bu yüzden MTV’de oldukça sık yayınlanmıştır. Aynı zamanda MTV şu sıralar uyuşturucu, AIDS ve içkiye karşı bir kampanya başlatmıştır.

Nihilist Müzik Videolar

Nihilist videolar genelde anarşi, şiddet ve eşcinsel kavramları birleştiren metal, punk ve new wave gruplarının sahne gösterimlerini içerir. MTV’de bu türü çoklukla heavy metal gruplar kullanır. Nihilist videolarda canlı konser eylemleri baskındır. Kamera sürekli devingen ve hızlıdır. Geniş açılı mercekler, zoom çekimler, dijital zoomlar, hızlı kurgu ve farklı aydınlatmalar bu türün en sık kullandığı anlatım öğeleridir. Bunun yanında bu tür video sahnedeki grup veya şarkıcı ile seyirci arasındaki bağlantıyı saldırgan biçimde vurgular. Nihilist videoların bu saldırgan ve asi davranışları, çoğunlukla cinsel tanımdan yola çıkarak kültürel beklentilerin üzerinde yer alır. Aşk ise, ayrılığın getirdiği acıya yoğunlaşmadan, sadizm, mozaşizm, çift cinsiyetlilik ve pornografiye döner. Bu dönüşte nefret, nihilizm, anarşi ve yok etme duygusu vardır. Bu anlamda müzik de çok değişken ve karmaşıktır. Elektro gitarlar çığlıklar atar, inletilir, davullar şiddetle sarsılır, kolonlar yıkılır, tekmelenir ve gitarlar müziğin en çılgın anında kırılır.

Nihilist videoların bu türden yaklaşımı, romantik videolarla ayrımsallaşsa da bu tür de, Oedipal döneme ait gördermelerde bulunur.”Nihilist, heavy metal video belirtici olarak penis ile birlikte yetişkin erkek Oedipal tanımlamayı içerir”.⁴⁰ Kimi videoda erkek, kadın

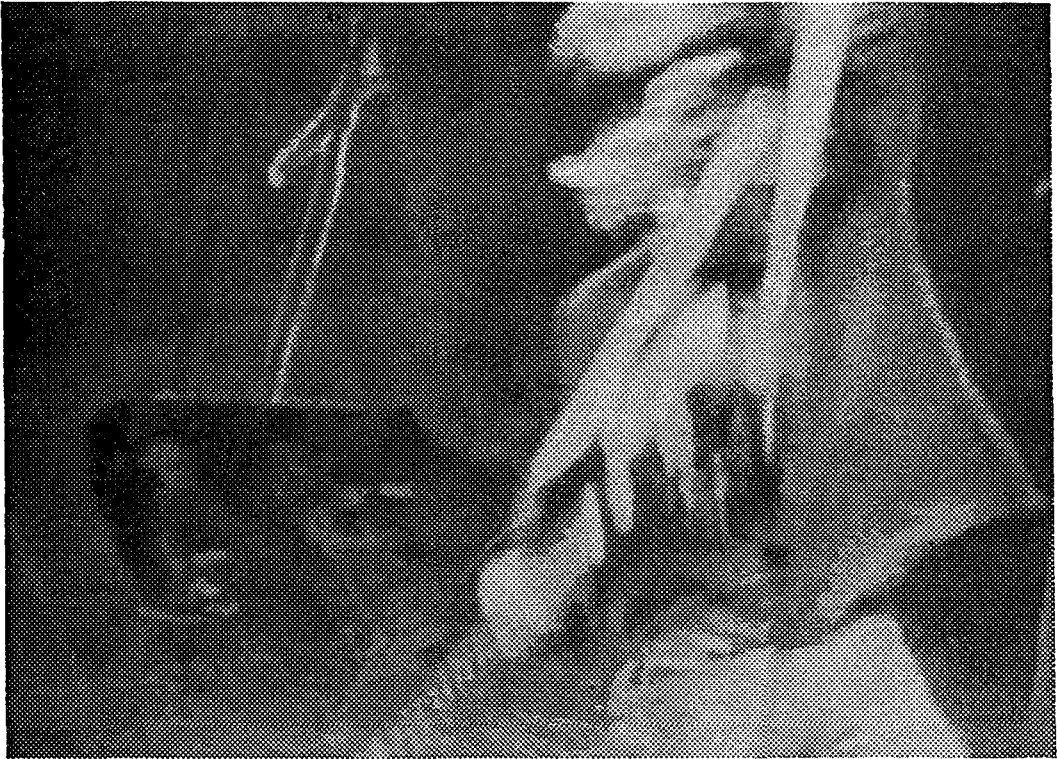
makyajı ve giyisileriyle görünür ki bu korkulan kadınlığı, korkulan farkı, ona sahip olarak onu kendisinin içine alarak kontrol etme arzusunu gösterir. Lacan'a göre değerlendirildiğinde, bu türden videolar sadist sahip olma ile anneye hükmetmek arzusu güderler. Nihilist videoların söylemleri, Lacan'ın ayna evresi'nde oluşan ve sembolige geçişi sağlayan Oedipal dönemin erken çocukluk evresine dayanır. Örneğin, doğumdan ilk altı aya kadar annenin yüzüne bakış gelişmede önemli bir zevk sağlar; bu Oedipal öncesi durumda, çocuk annesinin yüzünün kendisinin dışında olduğunu fark edemez ve onu farklılaştırılmamış bir nesnelere dünyasında algılar.

Nihilist videoların insan ilişkileri açısından da verdiği ileti farklıdır. Bu tür videolar insancıl acımayı reddederek sürekli şiddet ve yok etmeyi öncellerler. Bu davranış videolarde ve özellikle konser görüntülerinin yer aldığı müzik videolarında kullanılır. Grup elemanları, müziğin ritmi ile oradan oraya savrulur, şarkının en hızlı bölümünde hareketler saldırganlaşır ve şarkının bitiminde gitarlar kırılır, kolonlar yıkılır, davullar parçalanır. Nirvana, Metallica az da olsa Guns'n Roses gibi grupların videoları bu tür içinde yer alır. Nirvana'nın konser kayıtlarını içeren müzik videosu "Lithium" (Tablo: 4) bu türün bütün özelliklerini taşır.

Video, sahnede çılgınca gitarını oradan araya savuran grubun solisti Kurt Cobain ile başlar. Bu görüntü davulcunun çılgın kafa sallamasıyla geçişle bir sonraki sahneyi oluşturur. Daha sonra solisti yakın plan görürüz ve hemen sonra şarkının nakarat kısmındaki "Yeah!, Yeah!" ile tekrar davulcuyu, gitaristi (yerde ve kendinden geçmiştir) ve izleyicileri görürüz. İzleyiciler bu nakarat ile ellerini ve kafalarını sallarlar. yakın palan, davulcu uzun saçlarıyla kafasını çılgınca sallayarak davulu hırçınca çalar. Solist ve gitarist birbirlerinin üzerine çıkırlar. Bu sahne bir kaç kez tekrarlanır. Grup elemanları ve izleyiciler şarkının ritmiyle kendilerinden geçerler. Bu

⁴⁰ Aynı, s,93

sahneler hızlı, hareketle kesmelerle arka arkaya sunulur. Dans edenleri, kafa sallayanları gitaristi görürüz. Bu sahneler kesmelerle verilirken solist oradan oraya atlar, yere çökerek kafasını hızla kolonlara vurur, koşarak davulların üzerine atlar ve onları parçalar. Bu sırada parça "I kill you...." nakaratıyla devam eder. Davulların üzerine atılışını birkaç kez izleriz. Bundan sonra hızlı kesmelerle, gitar izleyicilere atılır, yerlerde sürünülür, davullar yıkılır, gitarist izleyicilerin üzerine atlayarak gitarını çılgınca çalmaya devam eder ve son sahnede solist gitar ile beraber yere yıkılır ve orada kalır. Bu videoda şiddeti, sadizmi ve mozahizmi çok yoğun olarak duyumsarız.



Tablo 4: Nirvana'nın "Lithium" videosu

Nihilist videoların en belirgin özelliklerinden biri de, erkek vücudunun arzu nesnesi haline getirilerek sunumudur. Zoom çekimler

erkek ağlarını ve çıplak göğüsleri erotizme indirger, enstürüman olarakta genelde gitar erkeksi nesne olarak sunulur. Bu durumda kamera genelde izleyicilerin ellerini starlar uzatırken görüntüler ve sürekli çıplak göğüslere, ağlara ve kalçalara odaklanır. Starların yüzlerine dönüşler azdır ve grup elemanlarının kıyafet ve davranışları daha çok yer alır. Bu tür de Lacan'ın ayna evresi'ndeki anne-çocuk ilişkisinin yumuşaklığı yerine, izleyiciye saldırgan bir davranış vardır. Starlar şarkı sırasında izleyiciye dönerek gömleklerini yırtarlar, ellerini penis üzerinde gezdirirler ve dillerini sallarlar. Amaç, toplumsal, kültürel beklentileri sarsmak ve reddetmektir.

Nihilist tür, değişen ve gelişen popüler kültürün asi, saldırgan kanadını oluşturur. 1990'larla birlikte bu videoların bir kısmında postmodern tarza geçiş görülür. Ancak, genel söylemleri olan saldırganlık ve öfke sürekliliğini kaybetmez. Türkiye'de de Kral Tv'nin yayına başlamasıyla beraber gelişen müzik video sektöründe bu tarz müzik yapan grupların veya starların videoları sunulur. Kargo'nun "Yüzleşme", Af'ın "Kızancıklar" videosu belli ayrımlar dışında nihilist video içinde yer alabilirler. Kargo grubunun "Yüzleşme" videosu; popüler kültürün yansıması açısından ilginç bir video örneğidir. Türk toplumunun kültürel beklentilerine az da olsa yabancı olan göstergeler bu videoda işlenir. Video, bir barda geçer ve grup konser verirken gösterilir. Şarkının sözleri ile birlikte bardan görüntüler kesmelerle verilir. "Hiç kimseyi öpemem kimse içten öpmedikçe" sözleriyle barda gençlerin ateşli öpüşmelerini görürüz. Sonuç olarak nihilist video diğer türlerden farklı olarak asi bir davranış biçimiyle var olan kültürel beklenti ve kuralları reddeder.

Klasik Müzik Videolar

Klasik tür müzik videoyu Ann Kaplan nihilist tür müzik video ile karşılaştırarak şöyle tanımlar;

“Bu tür, nihilist videonun cinslerin bulanıklaşması, yabancı, durağan olmayan bir dünya duygusu, nihilizm ve çift cinsiyetli söylem gibi bir çok özelliğinden yoksundur. Tür daha çok Hollwood filminin anlatım tarzına yakındır ama buna karşın klasik kesme kuralları, göz hizası eşleşmeleri, 30 derece açı gibi kurallara bağlı kalmaz”.⁴¹

Bu tür, belli anlatımcı kurallara bağlıdır, ancak, onları tamamen uygulamak gibi bir endişesi yoktur. Videonun genel yapısı gerçekçi ortamlar üzerine kurulur. Ancak, bu tür özellikle 1990’larla birlikte diğer türlerde de görüldüğü gibi “postmodern” tanım içine girerler. Bunun nedeni, videoda postmodern söylemin özeliği olan öykünmenin varlığını hissettirmesidir.

Klasik tür videolar, kadın nesnesini klasik erkek bakışıyla ele alarak, kadına arzulanan nesne şeklindeki fetişist bakışı korurlar. Dolayısıyla kadın, erkek arzusunun hedefi olarak gösterilir ve erkek oyuncunun bakış açısından değerlendirilir. Diğer yandan bu tür içinde klasik film türlerinden yararlanılır. Korku, şüphe, komedi, bilim-kurgu gibi film türleri bu videolara kaynak oluşturur. Jackson’un “Thriller”, Peter Gabriel’in “Shock the Monkey”, Pat Shop Boys’un “Everytime” vb. videolar bu türün ilk örneklemeleri sayılabilir. Bir diğer ilk örnek, Duran Duran’ın “Wild Boys”udur. Bu video, bilim-kurgu tarzı filminden üretilmiştir. Enkaz haline gelmiş bir ortamda, dönen bir tekerlek üzerine bağlanmış adamlar, bu dünyadaki uygarlık ile ilkelik sınırlarını çizer gibidir. Kameranın ani hareketleri ise izleyiciyi derin korkuya düşürmeyi amaçlar. Bu tür video, bazı olayların nedenlerini sunmaz, olayların örgüsünü netleştirmeyerek izleyiciyi muallakta bırakır ve bu yüzden klasik videolar postmodernizme doğru yönelirler. Postmodernizm içinde de, kolajlar, bindirmeler, öykünmelerle bütünleşerek gerçekleştirilirler. Muazzez Ersoy’un

⁴¹ Aynı, s,110

“Sevedim Karagözlüm” adlı videosunda da eski Türk Filmleri’nin tekrar üretimini görürüz. Videoda asıl şarkının altında bir film senaryosu yatar ve müzik sürecinde bu senaryonun replikleri oynanır. Burada genel bir anlam var gibiyse de ve bu video, daha çok klasik tür içinde yer alsa da, postmoderne yönelir görünür.

Postmodern Müzik Videolar

Bu tür ayrımsallaşması ve belirginleştirilmesi en zor olan bir tür olarak kabul edilebilir. Müzik videoların MTV ile birlikte yeni bir sektör olarak ortaya çıkmasıyla başlayan türsel ayrımsallaşmalar, yeni anlatım biçimlerinin oluşmasıyla da postmodern noktaya doğru gider. Bu yüzden müzik videoların 1990 ortalarından itibaren ayrımsallaşmasının güçlüğü ortaya çıkar.

Genel anlamıyla postmodern video, net bir anlam iletilmesine karşı koyan tür olarak belirlenir. Metin öykünme, tutarsız ve bağlantısız imgelerle oluşturularak izleyicinin geleneksel film dünyasındaki net yerini belirsizleştirir. İzleyiciyi pasif durumundan kurtarmayı, tekrar izleyiciye dönerek sağlamaya çalışır. Böylece merkezileşmiş aklı karışmış tatmin olmamış ve bu tatminsizliğini diğer videoya taşıyacak izleyici kitleleri oluşturur. Parçalanmış anlamlar ve öykünme, anlamsız büyüme, küçülmeler, şekilsel deformasyonlar postmodern videoların en sık kullandığı anlatım öğeleridir. Video içinde anlamlanacak anlatımlardan kaçınarak, film izleyicisinin oluşturduğu düşsel anlatımın tersine, anlamlanamaz kurgular bırakır.

Postmodern metinler belirli bir konumda yönlenmeyi önermez. İzleyicinin anlam çıkarımlarını yok eder. Ayrıca , “postmodern feminizm” içinde son yıllarda video çalışmaları yapılır. Ancak, bu konunun

belirginsizliği bu alanda kuramsal verilerin ortaya çıkışına olanak vermez. Ann Kaplan postmodern videolara örnek olarak Tom Petty and the Heartbreakers'ın "Don't Come Around Here No More" videosunu gösterir. Kaplan postmodern bir metin olarak videoyu yorumlar;

"Fantastik seti, yaratıcı kamera kullanımı, kostümleri ve özel efektleri ile (zellikle Alice, Deli şapkacı'nın ve çay fincanı gibi nesnelerin ani boyut değişikliklerinde) oldukça hayal gücü kuvvetli biçimde filme alınan bir video olmasına rağmen yine de Alice ve vücudunun kullanılmasında kan dondurucudur. Deli şapkacı ciddi biçimde bir sadiste dönüşmüştür, acımasız biçimde Alice ile oynar ve sadist bir şekilde ona sataşır. Alice getirdiği yiyecekler vardır, ama sonra hizmetçiler onları çalarlar,... sonunda bir doğum günü pastasına dönüşen Alice'in vücudunu keserek ve yiyerek bitirir".⁴²

Özel efekt ve bilgisayarın kullanılması, müzik videoların anlatım alanların genişletir. Peter Gabriel'in "Steam" videosunda; şekilsel deformasyonlar, büyüyüp küçülmeler, üç boyutlu animasyonlar vb. kullanılmıştır. Video, postmodern video rneklemi içinde yer alabilir. Bu video da Gabriel, mor takım elbisesi ve şapkasıyla yanında bir bayan ile limuzinden iner. Yüksek topuklu ayakkabılarının dibinde onları öpen adamları uzaklaştırır. Kırmızı bir halı üzerinde yürürken, üç boyutlu ortama girer, bu ortamda kendisi ve yanandakı kadın dahil herşey  boyutludur. Video boyunca görüntüler, sürekli değişmeler, morphlar(dönüşüm) ve büyüyüp, klmelerle devam eder, videonun sonunda ise, insan hücrelerine kadar giren bir animasyon vardır. Burada olduğu gibi postmodern videoda izleyici ne anlam çıkarması gerektiğini bilemez ve muğlakta kalır ve anlamsızlık ön plana çıkar.

⁴² Aynı, s,141

BÖLÜM IV

ÖZET YARGI ve ÖNERİLER

Özet

20. yüzyıl birçok alanda olduğu gibi, sanat alanı içinde köklü değişikliklerin yaşandığı bir çağdır. Sanatın, Platon'dan süregelen aura'sı, teknolojik yeniliklerle birlikte sarsılmış ve kavram olarak değişik boyutlarda tartışılmaya başlamıştır. Bunun sonucunda, kitle iletişim araçları, oluşan rekabet ve pazar ortamında, sanat nesnesi de bir "mal" olarak değerlendirilip, üretim amacının belirsizliğinde varlığını sürdürebilmiştir.

Sanat alanında en büyük değişiklik fotoğrafın keşfi ile başlar. Fotoğrafın gerçeği olduğu gibi alabilmesi ile sanatın o zamana kadar olan gerçekliği yeniden üretme yetkisi geçerliliğini kaybeder. Bununla birlikte, yeniden üretim teknikleri ile sanatın biricikliği ve aura'sının -teklilik fetişi- ortadan kalkması tehditi sanatçıları yeni arayışlara, yeni anlatım biçimlerine, yeni deneylere sürükler. Sorun; gerçeğin temsili ve sanat yapıtının biricikliğidir. Bu yeni arayışlar sürecinde sanatçılar, kendilerini teknolojiden uzak tutarak üstün sanat yapıtı ortaya koyma endişesi ile "soyut gerçeklik"e yönelirler. Böylece modern estetiğe doğru bir yönelme başlar. Cézanne, gerçeği gözden geçirerek, nesnelere algılayışımızın kesinsizlik içerdiğini savundu. Picasso, temsil karşıtı modeli ileri sürdü. Böylece, İzlenimcilik, Kübizm, Dışavurumculuk, Yapısalcılık, Bahaus, Dada, Gerçeküstücülük, Pop Sanat, Soyut Dışavurumculuk ve Minimalizm gibi sanat formları modern estetik sınırları içinde oluştu. Modern, sürekli çağdaş olmak ilkesinden hareketle kendinden bir önce geleni reddederek ve o'na

savaş açarak ilerledi. Bu sürecin başlangıcında gerçekliğin yeniden üretimi fotoğrafa yükleyerek Kübizm, sanata gerçeği fotoğrafın yapamayacağı bir şekilde temsil etme yetkesini verdi. Ancak, fotoğraf hem geleneksel hem de avant-garde sanat formları üzerinde baskınlığını sürdürdü. Fotoğrafın durağanlığına hareket ve ses ekleyerek gelişen sinema da benzer biçimde yeni sanat formlarının oluşumunu etkiledi.

Modern sanat formları içinde Dada, Gerçeküstücülük ve Pop Sanat ise fotoğraf, sinema ve onun devamı video teknolojisini anti-estetik imgelemler yaratmak için kullanarak, sanatın işlevini sorgulamış ve sanatın günlük yaşama girmesini sağlayarak Postmodern dönemi yaratmıştır. Postmodern döneme geçiş sürecinde ise video 1960'larda Nam Jun Paik gibi sanatçılarla sanat ortamına katılır.

Video, televizyon ve bilgisayar teknolojisinin gelişimi ile kitle iletişim araçları simülasyon aracı olarak izleyici kitleleri özellikle televizyon karşısında esir duruma getirir. İzleyiciler yüklendikleri gösterge ve kodlar karşısında suskunlaşır. Bu ortam içinde televizyon'un bu etkinliği, sanat nesnesinin "mal" olarak değerlendirilerek satışı için en uygun medyasal form olarak yükselir. 1960'larda Nam June Paik'in öncülüğünü yaptığı video sanatı sanatçıları da bu medya ortamında kendilerine yer arar. Bu arayışlarında büyük bir kısmı müzik videolarda noktalanır. Video sanatçılarının birçoğu için müzik videolar hem pazar ortamında bir yer edinmek hem de kişisel deneylerini uygulayabilecek bir alan olarak ortaya çıkar.

Müzik videoların asıl etkinliği, 1981'de MTV (music television) adlı 24 saat kesintisiz müzik yayını yapan istasyonun açılmasıyla başlar. Bu ana kadar, müzik videolar, televizyon'un gelişimi ile birlikte canlı konser eylemlerinin görüntülenmesi anlamına geliyordu. Özellikle televizyon'un gelişmekte olduğu 1960'lı yıllarda 16 mm'lik film teknolojisinin kullanımı ile sınırlı olarak gerçekleştirilen müzik videolar, video ve bilgisayar

teknolojisinin gelişimi ile beraber hem sanatsal estetik (anti-estetik) hem de pazar anlamında yükselişini sürdürür. Teknolojinin gelişmiş cihazları ile oluşan bu yükselişte 1981'e kadar müzik videolar normal akış sürecine bağlı televizyon istasyonlarının içinde yer alan "Top Pop", "Friday Nights Show" vb. programlarla izleyiciye ulaşır. MTV bu etileşim sürecini 24 saat'e çıkararak, genç kültürün gelişim rotasını değiştirmiştir. MTV ile birlikte oluşan bu yeni pazar ortamında üç dört dakikalık müzik videolar küçük birer reklam filmi gibi hazırlanarak izleyicisini bulur. Bundan dolayı genelde her konudan izleyiciyi kendinde tutmak için farklı türlerde müzik videoları hazırlanır. MTV'de yayınlanan genelde beş tür müzik video (romantik, nihilist, klasik, toplumsal bilinçli ve postmodern) kozmopolit izleyici kitlesini kendinde merkezileştirmek amaçlı üretilir. Birinci amaç satmak olduğundan müzik videoların sanatsal değerlerinden çok izleyiciye ulaşması ve hazırlanan müzik videonun müzik parçasının satılmasıdır. Bu birincil amaç doğrultusunda müzik videolar reklam filmi formatında üretilir. Bu nedenden dolayı, müzik videoların bu beş temel türünde de insan psikolojisi üzerine kurulmuş görüntüler ve kurgular yer alır. Çoklukla, Lacan'ın Oedipal dönemi ayna-evresine dayanılarak açıklanan müzik videolar, ayna-evresindeki "anne" arzusu üzerine yapılırlar. Romantik video, anne arzusunu kayıp ve kaybetme duygularıyla izleyiciye yaşatmayı ve böylece sürekli kendi üzerinde merkezleşmeyi amaçlar. Toplumsal bilinçli, klasik ve nihilist video da aynı türden yaklaşarak farklı anlatım yolları ile izleyiciyi bağlar. Postmodern video ise diğerlerinden farklı olarak anlamsızlığı ön plana çıkarıp farklı bir anlatım biçimini örnekler. Böylece, müzik videolar, toplum beklentilerine gerek ters düşerek gerekse uyarak özellikle genç kültürü kendine bağlar ve böylece kenar oluşturduğu bu pazar ortamının devamlılığını sağlar.

Müzik videolar ortaya çıkışından günümüze kadar olan süreçte, genç

kültürün ilgisini devamlı kılmak ve mal'ın satışını sağlamak için, psikolojik durumlardan yararlanmanın yanında sürekli olarak yeni teknolojileri kullanır. Bu anlamda bilgisayar hiçbir görüntü kaybı olmadan kurgu, efekt, ses gibi öğeleri birleştirebilmektedir. İki ve üç boyutlu animasyon, görüntü üzerinde oynamalar gibi sistemlerle de müzik videoları görsellik bakımından farklılaşır. Böylece mal olarak kabul edilen müzik parçasının "ambalajı" daha çekici duruma gelir.

Yargı

Sanat yeni teknolojilerin gelişimi ile birlikte, kültürel ve yaşanan şimdiki zaman içine girerek genel yapısını temelden değiştirme gücüne sahip olmuştur. Yeni sanat formaları ortaya çıkarken, kitle iletişim araçları ile de sanat pazar ortamının içine girmiştir. Bu yeni oluşum gelecekte sanatı hangi form ve boyutta göreceğimiz konusunda bizi belirsizlik içinde bırakır.

Postmodern dönemin oluşumunu sağlayan 1970'lerden günümüze sanatın sorgulaması onun yeni teknolojilerle birlikte ele alınarak modern dönemdeki kutsallığını ortadan kaldırır. Sanat mitselliğini yaşamın içine girerek kaybeder. Günümüzde kaçınılmaz bir son olarak sanatın, kitle iletişim araçları, bilgisayar ve diğer anlam üretim biçimlerinin karşısında geleneksel yapısının bütün temelleri bozulmuştur. Modernizmin kendi kendini tekrar ederek çağdaş görünme çabaları artık geçerliliğini yitirir ve sanat anlam olarak parçalanır. Yeniden üretim, Platon'daki gerçeğin görüntüye ulaşmasını görüntünün gerçeğe ulaşması olarak tersine çevirir. Böylece yaşadığımız çağ bir kodlar ve göstergeler dünyası haline gelir. Bu durumda yaşamımız, kültürümüz, beklentilerimiz görüntü egemenliğinde sürer. Bu görüntü taramasının bir parçası olarak genel kültürü ve yaşam biçimimizi etkileyen televizyonu kullanan müzik videoları sanat için yeni bir alan ve pazar oluşturur.

Müzik videolar günümüzde her türden kültürün içine televizyon aracılığıyla girebilmektedir. Müzik videolarının etkileri müzikten moda ya yaşam tarzının çeşitliliğine kadar birçok alanda gözlemlenebilmektedir. Özellikle genç kültür müzik videolar ile yüklenen kodlarla genel bir pop kültürünün parçası haline gelmektedir. Müzik videolarının bu etkinliğini sağlayan en büyük etkende görüntü ve dolayısıyla bu görüntüleri oluşturan sistem ve teknolojilerdir. Bilgisayar'ın teknolojik olarak bulunduğu nokta gelecekte bizi nasıl bir dünyanın beklediği konusunda anlam kargaşası yaşatmaktadır.

Müzik videolar ve bilgisayar'ın birleşimi bu alanda çalışan sanatçıların beklenmedik görüntü dünyaları ile karşılaşmalarını sağlayabilmektedir. Teknolojinin her geçen gün değişerek geliştiği günümüzde de "yarın" ne gibi görüntü dünyası içinde olabileceğimiz çok net değildir. Gelecekte "virtual Reality" gibi teknolojilerle bireyselleşen genç kültür kendine en yakın bulduğu müzik videolarla birlikte simülasyon ve gerçek arasındaki sınırın bulanıklığında bir görüntü dünyasıyla yaşamak durumunda kalabilir. Bu açıdan müzik videolar izleyiciye ulaşma yolları açısından teknolojiyle paralel bir yol izleyerek değişik ortamlarda varolacaktır.

Öneriler

Müzik videolar bir pazarlama malzemesi olarak, bilgisayar ve onun bir dalı olan animasyon ile birleşerek gelecekte daha etkin olabilir. Bugün müzik videolar geniş kitlelere ulaşabilme gücüne sahip olduğundan, sanatçılar bu malzeme sayesinde yeni denemelerini yapabilir ve son çeyrek yüzyıla kadar süren teknolojiyi sanattan uzak tutma çabalarını bırakarak farklı imgeler ve formlar yaratabilirler.

Bilgisayar teknolojisi görüntüyü sayısal olarak üretebilmektedir. Böylece sanatçıların düşsel imgeleri sayısal görüntülerle oluşarak izleyiciye

ulaşabilir. Bu görüntüler müzikle birleşerek geleceğin müzik videoları tamamen dijital bir dünya içinde yaratılabilir.

Sonuçta, ağımızda teknoloji hızla büyümekte kültürel, sosyal, toplumsal sistemler değişmektedir. Bu ortam içinde müzik video üreten sanatçılar teknolojinin bu gelişimini alarak kültürel ortamda kendi sanatsal ifadelerini yeni bir sanatsal form yaratmak amaçlı değil, fakat, yeni görsellik ifadeleri yaratmak için ortaya koymalıdır.

Kaynakça

Appignanesi, Richard - Chris Garratt, **Yeni Başlayanlar İçin Postmodernizm**, Çev. Doğan Şahiner, Birinci basım. İstanbul: AD Yayıncılık, 1996.

Armes, Roy. **Video Görüntüsünün Estetiği**, Çev. Gökhan Özaysın, (ed)., Levend Kılıç, Video Sanatı, Birinci basım. İstanbul: Hil Yayın, 1995.

Aufderheide, Pat. "Music Videos: The Look of The Sound", **Journal of Communication** , 36:1, Winter 1986.

Benjamin, Walter. **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, İkinci basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.

Jameson, Fredric. **Postmodernizm**, Çev. Nuri Plümer, Birinci basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994.

Kaplan, E. Ann. **Rocking Around The Clock**, New York: Routledge, 1989.

Lyotard, Jean-François **Postmodern Durum**, Çev. Ahmet Çiğdem, Birinci basım. İstanbul: Ara Yayıncılık, 1990.

Muphy, John W. **Postmodern Toplumsal Analiz ve Postmodern Eleştiri**, Çev. Hüsamettin Arslan, İstanbul: Eti Kitapları, 1995.

Özön, Nijat. **Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü**, Ankara: T.D.K. Yay.
No: 462, 1981.

Popper, Frank. **'The Roots of Electronic Art' Art of The Electronic Age**,
London: Thames and Hudson Ltd., 1993.

Popper, Frank. **'Video Art' Art of The Electronic Age**, London: Thames and
Hudson Ltd., 1993.

Sofuoğlu, Hikmet **Postmodern Eğretileme Aracı Olarak Bilgisayar**,
Eskişehir: Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, 1993.

Sontag, Susan. **Fotoğraf üzerine**, Çev: Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş,
1993.

Sun Se-Wen-Lull James. "The Adolescent Audience for Music Videos and
Why They Watch", **Journal of Communication** , 36:1, Winter
1986.

Tura, Saffet Murat. **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**, İkinci basım. İstanbul:
Ayrıntı Yayınları, 1996.

Vincenti, Giorgio. **Sinemanın Yüz Yılı**, Çev: Engin Ayça, İstanbul: Evrensel
Basım Yayın, 1993.

Zurbrugg, Nicholas. "Intertextul time wall", **Screen**, 32:1, Spring 1991.