

MODERNİZM SONRASI 20. YÜZYIL SANATINDA VIDEO SANATININ KONUMU

Yard. Doç. Dr. Ufuk KÜÇÜKCAN*

ÖZET

20. yüzyılın başlarından sonuna kadar sanatta yaşanan değişimi, endüstrileşen ve makineleşen bir dünya ile birlikte anlamak gerekir. Modernizmin ortaya çıkışı ne kadar tepkisel bir hareket gibi algılsa da gerçekte 'endüstriyel estetik'in ortaya çıktığı bir harekettir. Bu hareketin sonuçları ve devamı, yüzyılın tümüne hakim olacak bir anlayışın değerlendirilmesinde kuşkusuz önemlidir. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası ileri çıkan üsluplar, anlayışlar ve zihniyetler kendilerini birer avangard akım olarak ortaya çıkartırken birbirleriyle olan alış-verişlerini değerlendirmeyi göz ardı etmek ancak bir yanılgı olabilir. Bu nedenle bu akımlarda görülen çalışmalarını gerçekleştiren sanatçıları daha sonraları video ile beraber görmek bugüne kadar varolan avangard sanatı beraber değerlendirmeyi gerektirmektedir.

MODERNİZM SONRASI

1960 sonrası özellikle felsefe ve sanatta yeni bir tartışma, günümüz sanatının tanımlanması için önemli bir görev üstlendi: Modernizm'in temelini oluşturan görüş açısından uzaklaşmış mıydı? "Yeni" düşüncesi yerini başka bir "-izm"e mi bırakıyor yoksa "post-" kavramı mı eskinin uzantısı olarak "yeni"yi tanımlıyordu?

20. yüzyıl sanatı 20'li yıllardan sonra, başka bir deyişle I. Dünya Savaşı sonrası başlar. Savaş sonrası burjuvazinin anamalcı ekonominin çöküşüne inanmayan ve bir ekonomik buhran olamayacağı düşüncesi orta sınıf içinde geçerlidir. Sadece Sosyalistler daha savaş öncesinde böyle bir çöküşün olacağından bahsetmişlerdir. Nitekim 1929 yılında Amerika'daki ekonomik kriz bu çöküşün başlangıcı olmuştur. Otuzlu yılların tarihçesi toplumsal eleştiri, gerçekçilik ve eylemcilik, siyasal davranışların radikalleşmesi ile geçen bir dönemin tarihçesidir. Bütün yaşanan bu bunalımları köklü bir değişikliğin çözebileceği düşüncesi hakim olmakla beraber

*Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi

burjuvazi döneminin sona erdiği düşüncesi akla gelmemektedir. Faşizm ve Bolşevizm, aydınların da yanında yer aldığı, liberalizm ve parlamentarizme karşı diktatörlüğe dayalı bir otoriter rejim olarak aynı görüşleri paylaşmaktadır. Dolayısıyla aydınlar geniş halk kitleleriyle temas kurabileceklerini ve toplum içindeki yalnızlıklarını böylece yok edebilecekleri sanısına kapıldılar. Liberal orta sınıfın da iki "izm"den birini tercih etmek zorunda kalması kitle hareketini kolaylaştırdı.

Dönemin kültürüne hakim olan felsefe, bu kitlelerin ayaklanmasından modern kültürün dengesizliğini ve soysuzlaşmasını sorumlu tuttu ve bu kültür üzerine, akıl ve ruh adına saldırılar yapıldı (Hauser, 1984).

Yüzyılın büyük tepkisel hareketi, sanat dünyasında izlenimciliğin reddedilmesi şeklinde belirdi (Hauser, 1984, s. 141):

Modern sanat temelden çirkin bir sanattır; izlenimciliğin ahenginden, büyüleyici biçimlerinden, tonlarından ve renklerinden vazgeçmiştir... Modern sanatın amacı duyuyla değil, akılla yazmak, resmetmek ve bestelemektir; gerilimli titreşimler bazen yapının katıksızlığına, diğer zamanlarda da metafizik görüşün aşırı sevincine terkedilmiştir; ancak ne pahasına olursa olsun izlenimci dönemin kendini beğenmiş duyuşsal estetizminden kaçış isteği ortadadır.

Modernizm kendine uygarlık önderliği yakıştıran ideolojisi, tarihi yalnızca "eski" ve "yeni" olarak ayırıyordu. "Yeni", tarihsel bir çizgide geri dönüş oluşturmasa da, çoğu kez eşzamanlı ama farklı çizgide olan gerçeklerden beslenmekteydi. Adorno'nun dediği gibi, "Yeni, yeniyeye duyulan özlemdir, yeninin kendisi değil." (aktaran Erzen ve Sadak, 1991, s. 12) Avrupa'nın başatlığını yaptığı modernizm, her yeni bir sınır aşışında, ideolojik savunmasını daha katı sınırlar içine kapatıyordu. Bugün ise, özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra, sanata ilişkin olanlar da dahil olmak üzere, tüm egemen ideolojiler çözülmüş durumdadır. (Erzen ve Sadak, 1991, s. 12). Sanatı bu noktaya getiren ise insanlığın "teknoloji" macerası olmuştur.

20. yüzyıla kadar olan sanata bakıldığında sanatın *mnemonik* bir eylem, bir hatırlatma eylemi; değerli olanı ebedileştiren bir mimesis olduğu görülür. 'Düzen' ve 'betimleme doğruluğu' sanatın en önemli iki kriteridir. Modernizm ise, makine estetiğinin ve endüstrinin bu sanat mitosunu yıkmasıyla başlar.

Makineleşmeye dayanan "endüstriyel estetik", endüstrinin insana bir anda hücum etmeye başladığı anda ortaya çıktı. Böylece eskiden yücelttiği tüm değerlere de karşı çıktı. Bir örneğe göre biricik ve aynı biçimde yapım (prototype), seri halde

üretim, malzeme-emek-akılcı kar üçlüsüne dayanan değerlendirme bu estetiğin temel kuralları oldu.

Endüstrinin kendi ölçü ve özelliklerinin yerini almasıyla insan, endüstriye karşı bir sav geliştirme durumunda kaldı; ya da kendini bir şekilde endüstriye katılmak zorunda hissetti. Ama bu katılımı da farklı bir değerle yapması gerekiyordu. Modernizmin serüveni işte bu noktada başlar (Erzen ve Sadak, 1991, s. 14). Geleneklerin çözülmesi 20. yüzyıldaki modernizm ve sonrası sanat üretiminde kendini, modernizmin ürettiği dört ana kavram üzerinde gösterdi.

1. Fotoğrafın gelişmesi sanatın betimlemeci işlevini ikinci plana düşürerek sanatçının bu yöndeki başarısını anlamsız kılmıştır. Bu nedenle, "fotoğraf gibi sözünün, sanatçıların ve sanat öğreticilerinin gözünde aşağılayıcı bir sığlığa dönüşmemesine şaşmamalı" (Gombrich, 1986, s. 488). Böylece sanatçının sanatın betimlemeci işlevine yeni bir seçenek sunması gerekliliği düşüncesi kaçınılmaz bir sonuç olarak görülebilir mi?

Eğer fotoğraf gibi bir takım mekanik yöntemlerle görüntüyü daha iyi üretip sunabiliyorsak, o zaman sanatçının başka bir şey yapması lazımdır. Buna karşılık görsel anlatımın salt duyuşsal ya da kavramsal ve tanımlayıcı (cognitive) özellikleri öne çıkmıştır (Erzen ve Sadak, 1991, s. 14). 20.yüzyılın ilk radikal sanat akımı olan ve akılcılığa dayalı olan "Kübizm", kütle ve üç boyutluluğun tasvirinden ziyade bu tür bir algının görsel özelliklerinden yola çıkarak yeni kavramsal kodlar üzerinde kurulan bir üç boyutluluk geliştirmiştir.

Kübizm'in ilk döneminde sanatçılar, natüralist resmin değişmez ilkesi olan tek noktadan bakışa bağlı kalıyorlardı. Bu ilkeyi analitik kübizm kırar ve sanatçıya nesnelere dört yandan gösterme olanağı sağlar. Natüralist resmin yerini kavram-ressamlığı alır ve doğanın taklidi olmaktan çıkan sanat yapıtı, sanatçının düşüncesinde yarattığı özerk bir yapıt olur. Bu bakımdan bu resimler, doğada görülen nesnelere değil, bunların kavramlarını verirler (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1977, s. 164). Kant, "kavramlardan yoksun olan görşellik kördür" der ve bu cümle kübizm akımının temel ilkesi olur.

Özellikle Picasso'nun resimlerinde gerçekte yaşanan derinliğin değil de, kavramsal boyutunun irdelendiği görsel kodların olduğu görülür. Picasso'nun göstermek istediği üç boyutlulukta değişik planların, değişik derinlik düzlemlerinin anlatımıdır. Picasso, mekansal yanılsama vermez, yanılsamanın kavramsal kodlarını verir. Kübizm, bu kavramsal kodlar üzerine kurulmuştur. Erzen ve Sadak (1991, s. 18)'in bu konudaki görüşleri aşağıdaki gibidir:

Picasso gibi Klee de yeni grafik sanatın kodlama ve şifrelerin getirdiği kavramları bir estetik kurgu yolunda kullanmıştır. Klee'nin tavrının önemli

bir yönü tekrarlama, başka bir deyişle *répétition*' dur. Tekrarlama aslında estetik yaşantının yeniliğini ve yaşamı, vitalite ve enerjiyi yok eden, monotonluğa götüren bir şeydir. Fakat gerek Picasso, gerekse de -hatta özellikle- Klee, bu yeni mekanik tekniğin, mekanik sürecini estetik bir olay olarak kullanabilmektedir.

2. Endüstri ile ortaya çıkan başka bir özellik, "Dandyizm" (1) dir. Yirminci yüzyıla doğru ortaya çıkan ilk önemli sanatçı tipinin altında bu yatar.

Teknik ve mekanik gelişmeler sanatçının teknik becerisini önemsiz ve anlamsız kılınca, makinenin kendi yerini aldığını ve daha kusursuz bir şekilde yaptığını gören sanatçı aldırılmaz bir tavır takınmıştır. Hatta sanatın ayrıcalığını da yadsıyan, tümünden sanata karşı aldırılmaz bir tavır gösteren sanatçı tipi ortaya çıkmıştır. Marcel Duchamp ve Andy Warhol bu türün en önde örnekleridir.

Fakat dandy, esas Manet ile ortaya çıkar. Hem konuya karşı alaycı tutum hem de sunumun düzensizliği onun bu tavrını ortaya koyarken fırça darbelerinin de gelişigüzel ve aldırılmaz oluşu bu tavrı destekler niteliktedir. Erzen ve Sadak (1991, s. 20)'ın bu konudaki görüşleri aşağıdaki gibidir:

Marcel Duchamp ise, "sanat" denilen, adeta dini bir değer kazanmış olan birşeyin kutsallığını yıkmıştır. Madem ki endüstri, karşısına mimesisi ondan çok daha iyi uygulayan bir güç ve teknik olarak çıkmıştı, o zaman o güne kadar tanrısal bir görüntüyü bize en inandırıcı şekilde aktardığı için "dahi" olarak görülen sanatçı artık yoktu. Duchamp'da gördüğümüz "sanatçı"nın ölümüdür. *Génie* artık makinedir. Artık değerli olan, bir şey yapmak değil bir şeyi düşünebilmektir. Böylece Duchamp, sanatı tamamen kavramsal bir yöne çekmeye çalışmıştır. Bunu yaparken de endüstrinin karşısına *ready-made*'i çıkarmıştır.

Andy Warhol ise, insan imajını farklı bir imaj haline getirmeye çalışmış ve seçtiği *ready-made* gerçekten bir tüketim aracı olmuştur. Warhol meta üretim ilişkilerini bir sanat değeri olarak ortaya koyarken 'hazır bulunmuş obje'yi gerçek anlamıyla kullanmış fakat Duchamp, bir pisuar, bir şişe ya da bisiklet tekeri gibi, içinde makine estetiği bulunduran saf biçimleriyle nesnelere kullanmıştır.

3. Makine süreci, insanın kendi dünyasında kurduğu tutarlı ve ussal düzene karşı olan bir düzen getirmiştir. Çünkü makinenin üretimi, rasyonel bulunan bir sıralamanın çok dışında kalan bir sıralamayı sunabilir. Demek ki makinenin düzeni, süreci ve üretim şekli, betimlemeyi yok ettiği gibi tekniğin ötesindeki düzeni de ortadan kaldırdı. Bu tür bir düzenin yok olmasıyla da, kompozisyon ortadan kalktı. Başka bir deyişle, 20. yüzyıla kadar önemli olan, bir resmin içindeki bütün biçimsel öğelerin birbirine olan ilişkisi, aynı düzensel dünyayı paylaşması fikri ve buna verilen değer ortadan kalktı. Bunun yerine yeni düzenlerden biri, makine

estetikidir. Makine ve medyanın sanat ortamına hakimiyeti, geleneksel düzen ve kompozisyon anlayışının yok olmasıyla sonuçlanmıştır. Mekanik teknikler ya da medya, üretim şekillerinden dolayı insanın anlamsal olarak kurduğu düzen ve kompozisyonu en fazla bir konstrüksiyon olarak sunabilirler.

Geleneksel düzenin yerini alan diğer bir boyut ise "psikanaliz" olmuştur. Bu yalnızca kişinin psikanalizi değil aynı zamanda kültürün psikanalizidir. Sürrealizm bu psikanalitik süreç içerisinde ortaya çıkmış ve "görünmeyi görselleştiren" bir akım olmuştur. İpşiroğlu ve İpşiroğlu (1977, s. 180)'nun bu konudaki görüşleri aşağıdaki gibidir:

Sürrealist sanat, irade ve aklın işe karışmadığı, başıboş kalan bilinçaltı güçlerinin etik ve estetik değerleri yıkarak insan kişiliğini devirdiği ve onu "otomatizm"e sürüklediği yerde başlar. Sürrealist sanatın dünyası bilinçaltının karanlık dünyasıdır. André Breton, Sürrealizmin, insanlığa kurtuluş yolunu açacak olan bir dünya görüşü getirdiğine inanıyor. Breton'a göre, bütün kötülükler içinde yaşadığımız Burjuva toplumunun, akıl ve ahlak kurallarının sert kalıpları içinde dondurulmasından ileri geliyordu. Bu kalıpların kırılması, insanların onların boyunduruğundan kurtularak özgürlüğe kavuşması gerekti. Sanatın görevi eğlendirmek ve avutmak değil, tedirginlik uyandırmak ve sarsmaktır.

4. Endüstriyel üretim ve yeni malzemeler ile gerçekleşen biçim ve içerik bağımsızlığı, sanatta evrensel dile olan inancı sarsmıştır. Sanatın içinden oluşan bu yırtılma ya da rupture aynı zamanda batı kültürünün kendi yapısı, kuralları ve anlamları için de bir parçalanma anlamına gelmiştir (Erzen ve Sadak, 1991, s. 23).

Sonuç olarak, 1950'lere kadar gelen bu tavırlar sanatsal değerleri yok eden bir anlayışla beraber dünyanın yeniden yapılanmasını sağlamaya çalışan "-izm"ler olarak ortaya çıkmıştır.

YA DA POSTMODERNİZM

Wolfgang Welsch'e göre "postmodern" sözcüğünü ilk kullanan kişi Rudolf Panwitz'dir. Panwitz, *Avrupa Kültürünün Bunalımı* (1917) kitabında, Nietzsche'nin "üstün insan" kavramına benzer "postmodern insan"dan söz eder. Daha sonraları İspanyol asıllı edebiyat tarihçisi Federico de Oniz'in modern ile ultramodern arasında bir geçiş dönemi olarak nitelendirilen Postmodernizm, 1947'den sonra Arnold Toynbee tarafından ulusal devlet anlayışından global etkileşime geçiş olarak tanımlanır. Fakat tüm bu açıklamaların günümüzdeki Postmodernizm tanımı ve açıklamaları ile bir benzerliği yoktur (akataran Ergüven, 1990).

1959'lardan sonra modern edebiyatta Yeats, Eliot ve Joyce gibi ünlü isimlerden sonraki duraksamayı işaret eden Postmodernizm günümüze kadar olan gerçek kavramına benzer bir tanımlama ile ortaya çıkar. Olumsuz bir tavır olarak ortaya çıkan kavram 1960'larda Fiedler, Sontag, Vian ve Mailer'e kadar uzanan bir listeye beraber sosyologlar ve on yıl sonrada mimarlık tarihi alanında çalışanlar arasında tartışıldı. Welsch, kısa sürede varılan noktayı aşağıdaki şekilde özetler (aktaran Ergüven, 1990, s. 13):

Böylece 1969 yılında başka bir deyişle edebiyatta Postmodernizm tartışmasının başlaması üzerinden on yıl geçtikten sonra tüm sanat dallarını kapsayan bir formüle ulaşılmıştı artık: Dil, model ve uygulama tarzlarında asal bir çokçuluğun yürürlükte olduğu yerde Postmodernizm vardır; ve üstelik sadece farklı yapıtlarda yan yana değil, aynı yapıtın kendi içinde de söz konusudur bu

Postmodernizm'in öncelikle Modernizm'e karşı olduğu biçimindeki kimliği kuramda ve uygulamada böyle olmadığını ortaya koyar. Postmodernizm'de söz konusu olan, modernizm'in dışlanması değil, sadece onun bir türevidir.

Postmodernizm'in , modernizmden tek farkının, "daha modern olması; yeni-sonrasının yeniden daha yeni olmayla ayrılması" (Ergüven, 1990, s. 13) gibi bir sav da tek başına yeterli olamaz.

Postmodern savunu, "estetik üretimin genel meta üretimiyle bütünleşmesinden yeni bir kollektivist ruhun doğmakta olduğunu" ileri sürer (Erzen ve Sadak, 1991, s. 27). Başka bir deyişle seçkin azınlık ile yığınların tercihi arasında ikiye bölünen kültür, bundan böyle her kesimden insanı kucaklayabilecek bir yapıya kavuşacaktır.

Bu kucaklaşma sanatsal anlamda estetizmin yok olacağını düşüncelerini de beraberinde getirir. Oskay (1990, s. 6) bunu aşağıdaki şekilde açıklıyor:

Herşeyin pazar dolayımı ile birbirine eşitlendiği modern toplumsal sistemlerde bilimin ve sanatın da özgünlükten uzaklaşması; bilimde ve sanatta gerçeğin ve güzelin 'pazarda paraya dönüştürülebilir'e indirgenmesi bilim ve sanatta da sistemin varolan haliyle yeniden - üretime yarayacak bilimsel çalışmaları ve sistemi varolan haliyle insanların benimsemesine ya da alternatifinin olamayacağı düşüncesine götüren estetik yoksunu sanat çalışmalarını öne çıkarmıştır

Estetizimden yoksun sanat eseri pazara çıkabilmek için varolan durumu eleştirmek ya da başka bir deyişle gerçek durumu anlamlandırmaya yönelmek yerine onu kabul etmeye ve olumlamaya yönelmiştir. Sanatın metalaşması, sanat üretiminin pahalı bir üretime dönüşmesi sanatçının (Postmodern sanatçı) "pazarda yer edinebilmek" için bugünkü fiili durumla uzlaşması gerekmektedir.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında önce Amerika'da belirginleşen Postmodernizm, yığınsal tüketim toplumundan, bu toplumun tüketim ağırlıklı yığınsal kültüründen ve tüketim ağırlıklı olması nedeniyle de seçkin kültür karşısında bir boyut, bir ekonomik ağırlık oluşturmamasından doğduğu görülür. Holthusen postmodernin çıktığı çağdaş Amerikan toplumundaki bağlamını şöyle açıklar: “ 1943 yılının Four Quartets yapıtındaki mistik derinlik çoktandır güncelliğini yitirmişti artık, Pop, Pop-art ve pornografi günceldi -ellilerin ikinci yarısından başlayarak- beatnikler, hipsterler günceldi, başkaldıranlar, serseriler ve iğneciler, yeni bir seks, uyuşturucu ve rock eğilimli madness rapsodları günceldi” (aktaran Pazarkaya, 1991, s. 26).

Amerikan kökenli Postmodern, kapitalist düzenin tüketici ideolojisini de, komünist dünyanın de çökmesiyle beraber, daha etkili bir biçimde dünyaya yaymayı başarmıştır. Sonra nasıl Modernizm sanayi çağıyla desteklendiyse Postmodernizm içinde elektronik çağıyla uyuma gerekliliği ortaya çıkmıştır.

Sonuçta modernizme karşı sadece basitçe bir tepki olmadığı anlaşılan Postmodernizm bütün gücünün retoriğe dayandırmıştır. Bu yöndeki kimi belirtiler ise kısaca aşağıdaki gibi açıklanabilir (Erzen ve Sadak, 1991):

Eklektizim, parodi ve pastiche postmodernizm'de sonul bir durumun ifadesi ve bağlı olarak modernizm meşruluk gerekçesini *tarihsel zorunlulukta*, postmodernizm ise *ekonomik zorunlulukta* arar. Modernizm yok saydığı dil/gerçeklik, sanat/zanaat, seçkin/sıradan ilişkisini postmodernizmin kendine sorun eder ve postmodernizmin yine aynı biçimde sahiplendiği merkezsiz özneliğin ve olumsuzlamanın dönüştürücü gücü modernizmin sonuçlarındandır

Kesin olan Postmodernizmin yüksek sanatla popüler kültür arasındaki eski ayrılıkları ortadan kaldırdığıdır. Karma biçimler geçerlidir. Eklektizim Postmodernizmin başat ifade biçimidir artık. Bu eklektizim, Postmodernizmi herşeyin içine girebildiği “büyülü bir torba”ya çevirmiştir. Eski/yeni, sıradan/seçkin, her şey aynı değer düzlemine çekilerek eşitlenir ve mutlaklaştırılır. Bununla beraber sanat eleştirisi sosyolojinin, antropolojinin, dilbilimin ve felsefenin verilerinden yararlanır. Postmodernizmin Michel Foucault, Jean Baudrillard ve Fredric Jameson gibi kuramcıları farklı disiplinler arasındaki engelleri ortadan kaldırmışlardır.

AVANGARD SANAT

Postmodernizm, köktenci anti-modernlik savıyla gerçekte, kurumsallaşmış avangardizmin meşruluk arayışıdır. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısıyla beraber

avangard söylemin yeni “-izm”i oldu. Kınay, (1993, s. 282) bu durumu aşağıdaki gibi açıklar:

Bir askerlik deyimi olan avangard (avant-garde: öncü, uç bölüğü, müfreze) sanat alanında öz bakımından değişik anlamlarda alınmıştır. Yüzeysel bir tanımla avangard sanatçı kendi alanında henüz olgunluğa erişmemiş kişidir. Bu tür bir saptama gerçeğe uymamaktadır. Elgreco, Carravaggio kendi yüzyıllarının avangard sanatçılarıdır. Toplum bu sanatçıları yadırgamış, hatta Carravaggio kınanmıştır. Aynı sanatçılar kendi zamanlarında ve gelecek yüzyıllar için manierizmin ve caravagisme’in öncü kurucuları olmuşlardır

Bazin’e göre de avandgard sanatçı geçmişin eskimiş sanatsal değerleri yerine yenilerini koymak isteyen sanatçıdır. Bu tür çaba toplumun kurulu sistemine karşı bir direniş ya da bu sistemi red etme, sürekli başkaldırı (contestation) olabilir (aktaran Kınay, 1993, s. 282).

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra yeninin kimliği büyük ölçüde değişime uğramış, sanatta salt ilke ve biçimlerin değişimine yönelik istemin tümüyle dışlanması sonucu sanatın topyekün reddi gündeme gelmiştir. Ancak burada iki önemli noktanın altının çizilmesi gerekir: a) Bir kurum olarak sanata karşı çıkabilmek için sanatın kurumlaşmış olması gerekir b) Böyle bir kurumun alımlama sürecine müdahale tarzı ile sanatçının beklentisi arasındaki kopukluk, mutlaka aşılması gereken bir engele dönüşmüş olmalıdır (Ergüven, 1990, s. 12).

Avangard sanat, geleneksel sanat etkinliklerinin oluşturduğu sisteme karşılık sistemin aksak yanlarını görüp dönüştürücü bir eyleme geçer. Fakat, dönüştürücü eyleme geçirebilecek güçlü bir sosyal sınıf ya da sınıflar ittifakının kurulamaması, avangard sanatın sezinleme ve öncülük etme yeteneklerinin siyasal hayatta karşılık bulamamasına neden olur.

Marx, avangard tutumun kurtuluşunun verili duruma olan karşıtlığını dolaysız ve açık bir çarpışmaya bağlı olduğunu söylemişti. Ne var ki, bu söylediklerinin devrimci avangard kesimi içinde geçerli olabileceğini öngörmemişti (Oskay, 1990, s. 8).

Sanat, "çağının başlıca ifadesidir" düşüncesi, sanat tarihinin gelişiminde dönemin incelenmesi gerekliliğini ortaya koyar. Böylece 20. yy.'a bakıldığında iki büyük savaştan sonra değerler tablosunun büyük ölçüde ve köklü bir şekilde değişmesine tanık olunur.

Avrupa'nın tüm kültür yaşamına darbe vuran II. Dünya Savaşı Avrupa'dan Amerika'ya düşün göçüne yol açtı. Schönberg, Adorno, Duchamps, Breton, Starvinski, Ernst, Dali gibi isimler bu göç kervanının ilk akla gelen isimleri. Bu

isimlerle ve diğerleri ile beraber yaratılan dinamik sanat ortamı Amerika'nın yüksek kapitalizmi, teknolojik gelişimi, tarihsel ve sınıfsal köktü ile birleşince 1945'den başlayarak peş peşe patlak veren yeni sanat anlayışları ve akımları yarattı. Bir çok üslup, anlayış ve zihniyetin yeni teknolojiyi de içselleştirerek geniş bir sanatsal coğrafya göstermesine yol açtı. Daha sonra, önce Avrupa'dan Amerika'ya geçen bu gizil güç tekrar Amerika'dan Avrupa'ya oradan da tüm dünyaya yöneldi.

Tersyüz olan sanat akımları, Avrupa'da Sanat Derneği, İngiliz Kültür Kurumu, Radyo ve Televizyon, büyük iş çevreleri, Basın, Kilise, Sinema ve Reklamcılık gibi kurumlar ve kuruluşlar ilerici sanat diye nitelendirilen avangard sanatın tarafını tuttular. Böylece, zaten her türlü değişime hızla ayak uyduran izleyiciler buna da saldırırlarken avangard sanat nitelendirmesi de büyük bir endişe içermeyen sanat eleştirmenleri tarafından kabul edildi.

Bu ortam içerisinde sanat, gelenekten ve toplumdan kopuk bir atılım içerisine girmiş ve böylece kişi-doğa-toplum ilişkileri büyük bir değişim geçirmiştir.

Quentin Bell, "Seyirci kitlesi ne verirse kabul ediyor veya en azından geniş ve etkili bir bölümü bunu böyle yapıyor... Eleştirmenleri çileden çıkaran veya yalnızca şaşkınlığa uğratan hiç bir resimsel gariplik biçim kalmadı gibi artık" diyor (aktaran Gombrich, 1986) .

Çağdaş Amerikan resim sanatının önde gelen temsilcilerinden olan Harold Rosenberg, 'öncü' diye tanımladığı seyirci kitlesinin her şeye açık olduğunu belirtir; "Onun işgüzar temsilcileri, müze müdür ve yöneticileri, eğitimciler, tacirler, renk daha tuvalde kurumadan veya plastik madde sertleşmeden, sergiler düzenlemek ve açıklayıcı etiketler bulup buluşturmak için hemen ortalığa atılıyorlar" (aktaran Gombrich, 1986).

Bununla beraber Gombrich (1986, s. 486) "bilimin gücünün ve saygınlığının olağanüstü bir biçimde etkisinde kalan sanatçı ve eleştirmenler, deneylere karşı sağlıklı bir güven beslemeye başladılar; ne var ki aynı güveni anlaşılması güç her şeye duyuyorlar" der.

Bilim ve teknolojiyle bu kadar bağlantılı olan sanat, aynı zamanda bunları "canavarlar" olarak nitelendirip kurtulmak için de çaba gösteriyor. Bireyselliğin değerini anlayan sanatçı mekanikleşen hayatın tehlikesini görüyor ve yine teknolojinin kendi olanaklarıyla ona karşı kullanıyor.

Sanat ve sanatçı, bütün tarihi boyunca "ruhsal öncüllerin" etkisinde kalmıştır; romantik dönemde Freud'un, 'özünü ifade' kuramına etkisinin olduğu gibi. 20. yy.da

da psikoloji, sanatçıların insan ruhunun derinliklerini araştırmalarına yönelmesine neden oldu.

Diğer taraftan sanatçının, sanatını gerçekleştirmek ve sergilemek için bir (ya da bir kaç) "aygıt gereksinim"i deneysel çalışmalara bir anlamda engel olmuştur. Bu nedenle resim diğerleri arasında en hızlı değişim gösterebileni olmuştur. Aynı zamanda aygıt gereksinimi Kapitalist düzen içerisinde sanatın tacirlerini ortaya çıkarmış ve akımın hareketi tecimsel durumun belirlediği sınırlar içerisinde olmuştur.

Yukarıda anlatılan nedenlerle birlikte daha önemli olan diğer bir etmen ise "resmin rakibi fotoğrafın yaygınlaşması" (Gombrich, 1986, s. 488) olmuştur. Sanatın, doğanın betimlenmesine bir seçenek sunması çoğu kişi için kabul edilebilir olmuştur.

Ayrıca, siyasal rejimlerin nitelikleri sanatın yaygınlaşmasında önleyici ya da gelişmesine olanak tanıyıcı özellikler göstermiştir. Örneğin, Sovyet Rusya'nın yorumladığı Marksist kuramlar, 20. yy.'ın deneylerini anamalcı toplumun açık bir gerileme belirtisi saymışlardır.

AVANGARD SANAT VE VİDEO SANATI

Deneysel ve soyut sanatın arayışçı sanatçıları 1930'larda, sinemanın uzun soluklu anlatımıyla uğraşmak yerine birkaç dakika için başıboş, özgür bırakılmış görüntülerle oynuyorlardı. Buna gerçekten de oyun denebilir. Popüler kullanıma açılma gibi bir kaygıları olmadığı için deneysel sanatçılar, sinemanın ve daha sonraları videonun olanaklarını kullanarak bir takım soyutlamaların çekiciliğine kapılmışlardı.

1930'larda Alman asıllı sinemacı Oscar Fischinger "hareket eden görüntülerle düşünme" dediği görsel müzik denemeleri yaptı. Daha sonraları animasyon tekniği kullanarak benzer şeyler yaptı. 1940'larda soyut sinema tekniği geliştirildi. Whitney kardeşler Hint müziği ile evren görüntülerini birleştirdiler. Len Iye kanserden ölüirken hücrelerinin bölünüp çoğalmasını, çürümesini film pelikülüne kazıyarak ve çizerek aktarmaya çalışmış, etnik müzikle bu sıçrayan renkleri birleştirmiştir. Bununla beraber gerçek nesnelere kullanarak da çalışmalar yapmış; 1937'de çektiği "Trade Tattoo" filminde fabrikalardan, alışveriş merkezlerinden aldığı görüntülerle ticaretin ritmini vermeye çalışmış.

1945-50'li yıllarda Harry Smith renk ve caz kompozisyonlarını birleştirmiş. 1970'lerde Malcom Le Grice soyut sinema ile soyut resim arasındaki paralelliğe dikkat çekerek "mantık, oyun, renk ve müzik" ile sanatsal arayışlarını "Berlin

Horse" filmiyle özetler. Yine 1970'lerde Jules Engels estetik imgeleri çizgilerle hareketlendirerek çeşitli çalışmalar yapmıştır. Michael Snow ise kamera hareketleriyle saptadığı görüntüler üzerinde oynayan bir sanatçı.

1963'te ilk kez video/uydu/müzik/oyun bağlantısıyla ilk video-sanatının tanım olarak örneğini Nam June Paik vermiştir. Paik ile beraber, *Kavramsal Sanata* yakın olan ilk videocular kuşağı arasında olan Vito Acconci, Bruce Nauman, Dan Graham, Terry Fox, Howard Fried, Paul Kos, Richard Kriesche, Les Levine, Robert Morris, Antonio Muntadas gibi sanatçılar video sanatını ABD, Kanada, Batı Avrupa ve Avustralya'daki ilk temsilcileri olmuşlardır.

1960-1970 yılları arasında Avrupa, ABD, Avustralya, Japonya'da **Kavramsal Sanat** (Conceptual Art) düşüncenin nesneye baskın çıktığı sanattır; bu baskın çıkma o kadar ileri bir noktaya kadar gider ki yapıtın somut biçiminde gerçekleşmesi bile gerekli olmayabilir (YKY Sanat Dünyamız, 1995, s. 80). LeWitt 1967'de Kavramsal Sanatı şöyle tanımlıyor: "bütün planlamalar ve kararlar önceden verilir ve yaratım baştan savma bir iştir. Düşünce, gittikçe sanatı yapan bir makine olur" (aktaran Arnason, 1988, s. 562). Bu bir dünya görüşü, bir sanat anlamlandırmasıdır. Bu görüş ve anlamlandırma, kendine yeten bir sanat eseri gibi, çeşitli şekillerde açığa vurulmakta, yansıtış biçim ve türlerine göre sanat olayı sayılabilmektedir.

Bir eser bir sanatçıyla herhangi bir kişi tarafından yapılabilir, ya da hiç yapılmaz anlayışı kavramsal bir anlayıştır. Anlamı sanat bir fikirdir, kavramdır, anlayıştır, jesttir. Joseph Kosuth'e göre sanat eseri, madde olarak anlam tekrarlamadan başka bir şey değildir. Çünkü; sanatla ilgili bir söz, bir hüküm aslında, sanatın ta kendisidir ve sanatın söze dönüştürülmüş halidir (aktaran Kınay, 1993, s. 335). Kavramsal sanatın babası hiç kuşkusuz ready-made'leri (hazır yapıt) ile sanat yapıtı kavramını gündeme getiren Marcel Duchamp'dır. Happening, Land Art, Body Art, Environment, Art Pauvre olarak adlandırılan sanat hareketleri kavramsal sanatın görüntüleridir.

Sanat tarihine ilk kez 1959'da Allan Kaprow'un New York Reuben Galerisi'ndeki "6 Bölümde 18 Olay" adlı gösteriyle giren **Happening** (Oluşum) Kaprow'a göre "farklı zamanlarda ve yerlerde tamamlanan ya da algılanan bir tür eylem kolajıdır, eylemin sanatçı açısından açık seçik hiçbir anlamı olamaz" (YKY Sanat Dünyamız, 1995, s. 71). Kaprow'un gösterisinde sanatçılar bir şeyler okur, pantomim yapar, resim çizer, keman, flüt ya da gitar çalarlar. Bu sırada seyirciler de salonlar arasında dolaşır ve davetin amacı olan Happeninglere katılırlar. Bütün bu farklı doğaçlamalar arasında bağ kuracak olanlar seyircilerdir. Happening 1960'lı yıllarına doğru yerini Gövdesel Sanat'a ve Performance'a bırakmıştır.

Kavramsal sanata yakın Performance'ın da doğrudan öncüsü olan **Body Art** (Gövdesel Sanat), sanatçının vücudunu kullanarak bir eylem gerçekleştirdiği ve gerçekleştirdiği bu eylemi fotoğraf ya da video bandına kaydettiği bir sanat hareketidir. Tery Fox kendisine olağanüstü bir mekan düzenledikten sonra göğe yükselmeyi dener. Gilbert et George canlı heykellere dönüştürürler kendilerini. Daha sonra Video Sanatı içinde görülecek olan Bruce Nauman, Vito Acconci, Tery Fox, Gilbert et George gibi sanatçılar bu hareketin içinde görülür.

1967 yılı sonunda Amerika'da doğan **Land Art** (Yer, Alan Sanatı) maddeye dönüş, doğaya dönüş denemesidir. Sanatsal formlar yerine doğal formlar, doğada formlar geçerli olmuştur. Ortaya çıkmasında ticari sanata tepki ve yeşil çevre hareketlerine gösterilen yakın ilgi etkili olmuştur. Ayak basılmamış arazide ya da karda ayak izleri bırakmak, çöllerden tonlarca kum ve çakıl taşı taşıyarak zaman zaman eski tümülüsleri andıran masif yapılar yaratmak ya da doğayı kullanarak konstrüksiyonlar yaratmak. Sanat-doğa, insan-doğa çelişkilerini sorgulayan sanatçı genel olarak tanımlamakla aktarılamayacak olan çalışmalarını tanıklık eden fotoğraflar çeker ve sergiler. Bu fotoğraflarla belgeleme yöntemi Land Art'ı Body Art'a, Happening'e , Performance'a ve aynı zamanda Kavramsal Sanat'a yaklaştırır.

Fluxus, yaratımı ve yok oluşu, daha genel olarak da geçici olanı ön plana çıkararak yaşamın akışına gönderme yapar. Sanatçıda toplumsal kaygılar estetik düşüncelerden önce gelir. Burjuva tavır ve tutumunun şemalarını kırmak isterler. İlk Fluxus hareketleri olan sokak gösterileri, elektronik antimüzik konserleri, 60'lı yılların tipik anarşi ortamının saldırgan libidinal enerjisinin boşaltılması için fırsat oluşturmuştur. Fluxus'un amacı popüler kültürü canlandırmak değildir. Bu hareketlerde birbirine hiç uymayan, tutarsız ama mizahi yönü çok güçlü anlatım biçimleri sergilenir. Bir Fluxus hareketi kesinlikle önceden kararlaştırılmış değildir. Rastlantının çok büyük ölçüde payı vardır ve ayrıca müzik ve tiyatro etkinlikleriyle de sınırlı değildir. Video sanatının en önde gelen temsilcisi Nam June Paik önceleri bu hareket içinde görülür.

Halk sanatı demek olan **Pop'art** (Popüler Sanat) ilk örneklerini İngiltere'de vermiş, Amerika'da ve Fransa'da yeni bir sanat türü olarak gelişmiştir ve kitle iletişim araçları insanların dünya görüşlerini değiştirdiklerini kanıtlamaya çalışır. Böylece toplumsal kaynaklara, psikolojik ve psikanalitik temellere dayanan bir sanat türüdür. Endüstrileşerek gelişen toplumlarda orta sınıfın kitle iletişim araçları, Hollywood starları, her çeşit tüketim ürünü tasvir malzemesi olur. Kısacası tüketim uygarlığının sanatıdır.

1960-1990 yılları arasında ABD ve Batı Avrupa'da etkin olan **Postminimalizm**, Minimal Sanat'ın nesnellik ve aşırı formalizminin tersine

kalıcılığı olmayan geçici bir sanatı savunan harektir. Öncelikle hareketin ismini koyan Eva Hesse ve Richard Serra'nın (daha sonraları Video Sanatı içinde önemli bir yer alacaktır) eserlerinin öncülük ettiği Postminimalizm'de sanatçı bir süreç başlatır ve sonuçlarını bekler. Sanatçılar, Minimalizm'in soyut, anonim ve her yerde rastlanan basitliğinden daha iyi sıyrılabilmek için sözgelimi yapıtlarının çeşitli unsurlarını yere yayıp dağıtmaktan kaçınmayarak ürünler yaratırlar.

Video sanatında belki de son geçiş noktasını oluşturan **Performance Art**, bir topluluk önünde müzik, dans, şiir, tiyatro ve video ya da bütün bu unsurların bir kombinasyonuyla gerçekleştirilen tüm sanat etkinliklerini belirtir. Daha öncesindeki Gövdese Sanat, Happening ve Fluxus anlatım biçimleriyle anılan kavram 1970'lerde dönemin en karakteristik formu olarak adlandırılır. Televizyon ile büyüyen sanatçılar Kavramsal Sanat'ın sıkı kuralcılığına ve popüler kültürü hor görmesine başkaldırarak Performance'ı başka yönlere çekerler ve video ya da sinemayla yayarlar.

Performance, görsel iletişim içindeki lüks bir madde tarafından değiştirilen sanat için maksimum olasılık sunmak olarak görünür: düşünceler ve hareket için araçtır. Lucy Lippard Performance'ı, "sanatın ve kendisinin izleyici/toplumla yüzleştiği estetik iletişimin ortaya çıktığı doğrudan bir sanat formu" olarak tanımlar (aktaran Arnason, 1988, s. 566).

Arnason (1988, s. 567-569)'un Performance Sanat içerisinde gösterdiği Nam June Paik, Vito Acconci ve Bruce Nauman ile beraber bir çok Video sanatçısı bu harkette yer alır. Paik'in 1967'de New York'da ünlü çellist Charlotte Moorman ile gerçekleştirdiği *Opera Sextronique* performansı aynı zamanda bir Video Sanatı örneğidir. Enstrümanın üzerine yerleştirdiği iki minyatür televizyon ve Moorman'ın elbiselerini çıkarması "halkın terbiyesine tecavüz eden bir sanat" eleştirisini getirir.

Özellikle 1960'lardaki bu avangard sanat akımları ve hareketleri incelendiğinde Video sanatı ile olan bağlantıları açıktır. Birbirleriyle kesişen, bütünleşen, birbirlerinin sonucu ve devamı olan akımlar ve hareketler Video sanatının kökenlerini oluşturan kavramsal hareketler olarak yer almışlardır. Ne var ki video kimi hareketler için bir kaydedici araç iken, aynı hareketler Video sanatı için birer amaç ve araç olmuşlardır. Daha sonraları videonun kendi elektronik doğasının kapasitesinin ve sınırlarının bilincine varan sanatçı görüntülerle imge üretmeye başlamıştır. Fakat özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra yaşanan toplumsal durum ve paylaşılan felsefeler tüm avangard akımlar için geçerli olmuştur. Bunların sonucunda tarihsel sürecini henüz tamamlamamış -hatta yeni başlamış- bir sanat akımı için Video sanatı avangard sanat içerisinde bir hareket olarak değerlendirilebilir fakat sanat tarihi içerisinde henüz bir konuma sahip olduğu söylenemez.

DİPNOTLAR

1- *Dandy*, züppe ve çitkırıldımıdır. Aslında, aynanın karşısında iki saat süslendikten sonra ortaya çıkıp da gösterişe, süse ve bu konular üzerinde durmaya hiç değer vermeyen biriymiş gibi davranan kişidir. Başka bir deyişle, dandy, aldırılmaz bir tip, hiç bir şeyi önemsemezmiş gibi görünen tiptir.

2- *Eylem*, Çağdaş sanatta sanatçıyı bir aktörle birleştirir. İkinci Dünya Savaşı'ndan önce Fütüristler, Dadacılar ve Gerçeküstücüler halka açık yerlerde yapılan eylemleri öteki sanatsal anlatı biçimlerinin doğal tamamlayıcısı gibi görüyorlardı.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

Arnason, H. H. (1998). A history of modern art. London: Thames & Hudson.

Ergüven, M. (1990). Postmodernizm yaşadığımız hayata tıpatıp uyuyor. Hürriyet Gösteri Sanat, 120, 10-16.

Gombrich, E. H. (1986). Sanatın öyküsü. İstanbul: Remzi.

Hauser, A. (1984). Sanatın toplumsal tarihi. İstanbul: Remzi.

İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (1977). Oluşum süreci içinde sanatın tarihi. İstanbul: Cem.

Kınay, C. (1993). Sanat tarihi. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayını.

Erzen, N. J. ve Sadak Y. (1991). Çağdaş düşünce ve sanat. İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayını.

Oskay, Ü. (1990). Modernizm ve postmodernizm: pazarda profesyoneller ve sıradan insanların düşleri. Hürriyet Gösteri Sanat, 120, 5-9.

Pazarkaya, Y. (1990). Postmodern: Modern sonrası–moderne karşı. Hürriyet Gösteri Sanat, 120, 25-29.

YKY Sanat Dünyamız. (1995). Avant-Garde, 1945-1995. İstanbul: Yapı Kredi.