

Nam June Paik ve Onun Tabula Rasa'sı: Video

Gülderen GÖRENEK BEYAZ¹

Özet

Her çağın teknolojik olanakları o çağın sanatı ile paralellik taşımış ve sanatın anlatım biçimi çağının teknolojik olanaklarıyla şekillenmiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yine benzer bir süreç yaşanmıştır. Bu sürecin açıklanması için belgesel tarama yöntemi kullanılarak konu iki ana başlıkta ele alınmıştır. İlk başlıkta, fotoğraf ve sinema alanında teknolojik gelişmeler; televizyon, iletişim teknolojisi olanaklarının artması, video sanatın oluşumu ve gelişiminin teknoloji ile yakından ilişkisi ve videoyla ilgilenen sanatçıların var olan teknolojiyi kendi yaratım sürecine katmadaki başarısı açıklanmıştır. Tüm bu açıklamalardan sonra ikinci başlık olarak Video sanatının öncüsü Nam June Paik'in bir tabula rasa olarak gördüğü videoyu bir sanat malzemesi olarak nasıl kullandığı, sanatında nasıl yeni bağlantılar kurduğu ve sanatı başka bir boyuta nasıl taşıdığı açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Video, Tabula rasa, Video sanatı, Teknoloji, Televizyon

Abstract

Technological possibilities of every era have carried on parallels with its art and the expression of art is formed by the technological possibilities of each era. There has been a similar process again since the second half of the twentieth century. The issue has been handled in two main topics by using documentary browsing in order to explain the process. It is explained in the first topic that photo and technological developments in the field of movie; television, increase in the possibilities of the technology of communications, close relation of the formation and the development of the video art with technology and the achievements of the video artists' putting current technology into their own creative processes. After all those explanations, as a second topic, explained how Nam Jun Paik, the pioneer of the video art, used video -described by himself as a tabula rasa- as an

¹ Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Araştırma Görevlisi
gulderengorenek@gmail.com

art material, how established new connections and brought the art into a new dimension.

Keywords: *Video, Tabula rasa, Video art, Technology, Television*

Giriş

İlk çağlardan günümüze gelişim adına atılan her adım, yaratımdaki karşılığını bulmada gecikmemiştir. 40 bin yıl önceki atalarımız ateşten arta kalan külleri ve toprakta keşfettikleri pigmentleri kullanarak çevrelerinde olup biteni mağara duvarlarına aktarmışlardır. Mağaradan çıktıklarında ise sanatlarını benzer teknikler ya da küçük renkli taşları yan yana getirerek evlerinin duvarlarına taşımışlardır. Sonrasında seramik teknolojisini geliştirip pişmiş toprakta hünerlerini göstermeye devam etmişlerdir.

Demiri cevherinden çıkarıp işlemeyi başarmaları mermeri yontup can vermelerini sağlamıştır. Pamuğu eğirip dokumayı başarmasalar da tuval resmi belki de hiç doğmayacaktı. Kömürü grafitte, ağacı kâğıda dönüştürmüşlerdir. Kurdukları optik düzeneklerle görüntüyü bir yüzeye bağlayacak kimyasalları bir araya getirmişlerdir. Elektronu ve onu kontrol etmeyi keşfetmişlerdir. Kısacası her daim insanlık teknolojik gelişmeleri yaratım alanına taşıyarak sanatta yeni bağlamlar oluşmasına katkı sağlayacak bir esasta kullanmasını bilmiştir. Yani her çağın teknolojik olanakları o çağın sanatıyla paralellik taşımış, sanatın anlatım biçimi çağının teknolojik olanaklarıyla şekillenmiştir. Daha ilginç olan ise, zorluklar karşısında üretilen teknolojiler sanatsal anlatımı belirlerken, sanatın kendisi de bu teknolojik gelişim sürecindeki çarpıklıkları eleştirerek karşılıklı ve paradoksal bir ilişki sergilemişlerdir. Aslında sanatın tarihi, bir açıdan, trajik sayılabilecek bu ilişkinin tarihidir.

Fotoğraf Makinesinin Sanatta Kullanımı

Fotoğraf makinesinin gelişimi ve kullanımını 19. yüzyıl Avrupa'sını biçimlendiren önemli bir unsur olarak sanatın farklı bir boyuta taşınmasına neden olmuştur. Başlangıçta sanatçılar, portre, belgeci fotoğraf ve natüremort gibi daha durağan konuları işlerken fotoğraf teknolojisinin gelişimiyle yakalanan enstantane ve ışığın değişimiyle fark edilen anlık değişimler dönemin sanat yapısındaki görsel ve kavramsal dili değiştirmiştir.

Unutulmamalı ki döneminde fotoğraf makinesinin sunduğu olanak, sanatın özü hakkında düşünceler geliştirilmesine katkı sağlamış böylece sanat denilen şeyin, eseri oluşturmadaki fiziksel süreçte değil, sanatçı sezgisindeki süreçte yattığı fikri değer kazanmıştır. Tüm bunlar olurken fotoğraf kullanımı, aynı zamanda elektronik sanatın temelini oluşturan zihinsel tasarım ve yaratıcılığın sanat kavramı içinde gereken yeri almasında önemli bir rol oynamıştır.

Fotoğraf ve matbaanın yardımıyla çoğaltılabilen tıpkıbasım resimler, her kesimden insanın sanatsal üretime ulaşabileceği bir ortam sağlamıştır. Bu durum büyük bir sanatsever kitle yarattığı gibi sanat içinde farklı disiplinleri yeni arayışlara sevk etmiştir. Bu dönemde, sinemanın da dikkate değer katkısıyla zengin bir görsel dil oluşurken birçok akım ve eğilim ortaya çıkmıştır.

Film ve Videonun Sanatta Kullanımı

Film, videodan önce kullanılmaya başlanmış ve fotoğrafın bir uzantısı olarak görülmüştür. Film ve video, birbirinden bağımsız olarak gelişen bu iki teknoloji dil olarak benzerlikler taşısa da teknolojik olarak ayrı temellere dayanmaktadır. Çünkü film için tıpkı fotoğrafta olduğu gibi mekanik ve kimyasal bir süreç gerekmektedir. Yine filmde bir yüzeyde yalnızca bir defa elde edilen kimyasal görüntünün tekrar görülebilmesi için karanlık bir ortama, bir projeksiyon aygıtına ve nesnenin görüntüsüne ait ışığın yansıtılacağı beyaz bir zemine ihtiyaç duyulmaktadır. Oysa videoda bahsedilen mekanik ve kimyasal bir sürece ihtiyaç duyulmamaktadır. Burada elektrik sinyallerinin kablo aracılığıyla taşındığı yani telgraf ve telefon teknolojisi mantığıyla çalışan bir yapı mevcuttur.

Yine videonun mekanik ve kimyasal bir süreç gerektirmemesi yanı sıra, videoyu başka görüntü üretme tekniklerinden ayıran ve sanatçıların kendi sanatsal üretimlerinde onu öncelikli kılan kullanım olanaklar şu şekilde sıralanabilir: Video, hemen her ortamda izlenebilir. Videoda bir görüntü birden çok yüzeyde görüntülenebilir. Elektronik görüntüde nesne varsa onun sesi ve görüntüsü eş zamanda monitör yüzeyinde izlenebilir. Yani nesne ile onun görüntüsü arasında zaman şimdidir. Hayat gibi şimdi yaşanır ve gelecek bilinmezdir. Buna karşın, film ve fotoğraf teknolojisinde görüntüyü kopyalama zorunluluğu, nesne ile görüntüsü arasında zaman

farklılığı yaratmaktadır. Filmde sunulan zaman sürekliliği yalnızca yanılısamadır. Tek tek planlardan oluşan ve sonrasında montajlanan filmin bütünü geçmiş zamanların derlendiği bir kolajdır. Son olarak, video yardımıyla elde edilen elektronik görüntüye, bilgisayarın katkısıyla farklı şekillerde müdahale edilebilir. Örneğin renk eklenebilir ve çıkartılabilir, ekran farklı şekillere, motiflere ve dış hatlara getirilebilir. Ayrıca elde edilen görüntü tekrar tekrar üretilebilir ve nesnesi gerçek görüntüsünden farklı, görüntüler elde edilebilir. Böylece görüntü elde etmek için kullanılan elektronik malzeme, yorumlayıcı ve yaratıcı bir süreç içine alınmış olur. (Altunay, 2004: 111)

Video Sanatının Doğuşu

1920'lerde Bauhaus², Dadaizm³, Prodüktivizm⁴ gibi önemli oluşum ve akımlar içinde yer alan sanatçıların, başkaldırıları sırasında medya araçlarına olan ilgileri daha sonra video sanatçıları da görüleceği üzere önemli paralellikler taşımaktadır. 1960'larda ise Happening(oluşumlar) ve Fluxus(değişim) hareketleri video sanatının doğuşuna önemli katkı sağlamış eğilimler olmuştur.

Video kullanımındaki ilk uygulama, 1952'de Ernie Kovacks'ın video sinyallerini bozarak yaptığı deneysel çalışmalarıdır. Buradaki ölçüt ilk kez, görsel elektronik teknolojisinin bir sanatçının yaratım sürecinde yer almasıdır. Elektronik teknolojisinin ses boyutu dikkate alındığında ise avangart müzisyen olan John Cage'in çalışmaları ilk denemeler olarak öne çıkmaktadır. Sanatçının, bir konser salonuna müzik dinlemek için gelen izleyicilerin, bir türlü başlamayan sunum karşısında, aralarındaki konuşmalarla yarattıkları uğultuyu kayda alarak gerçekleştirdiği 4'33" adlı ironik çalışma, onun: "Ses deneyimi yaşamak isteyenlere sessizliği dinlemelerini tavsiye ederim⁵" sözleriyle örtüşmektedir.

1958'de Wolf Vostel, ilk Tv De-coll/ages adlı çalışmasında (Resim. 1)

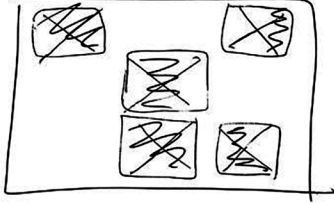
² **Bauhaus:** Fotoğraf alanında kullandığımız birçok teknik bu dönemde geliştirildi. Sanattaki bütün disiplinleri bir araya getirmek ister. Sanat temelde öğretilmez; ancak el işçiliği öğretilir. Çıraklık, atölye çalışmalarının özüne uygundur. El becerileriyle yola çıkılarak geliştirilen biçimlerde yaratıcılık ön planda tutulur.

³ **Dada:** Anlamsızlık, saçmalık, sıkça tekrarlanan unsurlar oldu. Hazır nesnelere ya da fotoğrafik imgeler kullanılarak bilinen her şeye karşı konuldu. Mantıksal hiçbir ilişkisi olmayan, kimi zaman salt ses ilişkisine, fotoğrafik montajlama ya da performanslara dayanan anlaksız her şey Dadaist sanatçıları tarafından kullanıldı.

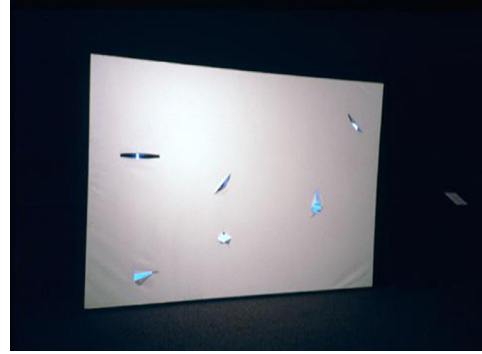
⁴ **Prodüktivizm:** Kontrüktivistlerin aksine film, tiyatro gibi sanatın farklı türlerini üretim süreçlerine kattılar. Lev Kuleşov'un deneysel laboratuvarı'nda sinema için yeni kurgu teknikleri denediler ve sinemada her türlü yeniliğin öne çıkmasını sağladılar. Dadaistler gibi sinema olanaklarını deforme ettiler. Dziga Vertov, sinemanın temel kurallarından olan senaryo, dekoru, dramatizasyonu reddetti. O'na göre görüntü ve kurgu bir film için yeterliydi. Vertov filmi için tasarladığı görüntüleri çekiyor ardından filmin gösterimi sırasında izleme etkinliğini tekrar tekrar çekerek çalışmasına seyirciyi de katarak onu performansa dönüştürüyordu.

⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=2aYTIpwp30M> (05/04/2008)

beyaz bir tuvalin ardına ahşap kutular içinde altı televizyon yerleştirerek, sergisi sırasında televizyonun yirminci yüzyılın heykeli olduğunu ilan etmiştir. Ayrıca 1963’de kendisinin *De-coll/ages* (Resim. 2) dediği dergi kapakları arasına, televizyonlar yerleştirmiş ve televizyonun bir sanatçı tarafından kullanışlı hale getirildiğini söylemiştir.



Sonder wische leinend - dachtes
5 Fernsehgeräte in unmontiertem Zustand.
Gezeigt - Fernsehgeräte in unmontiertem Zustand.
In Formelapparate, wie in der Formel, wie in der Formel.
Teil 45. 10. 1958. 10. 1958. 10. 1958.



Resim 1. Wolf Vostel, *Tv De-collages*,
1958

Resim 2. Wolf Vostel, *De-collages*, 1963

Videonun sanat içinde önceki kullanımına rağmen Fluxus sanatçısı ve müzisyen olan Nam June Paik video sanatının babası kabul edilmiştir. Paik, 1959’dan itibaren Almanya’da bulunduğu sıralarda videoyu zaten enstalasyonlarına eklemiştir. Fakat sanatçının Amerika’ya yerleştikten bir yıl sonra 1965’de sunduğu gösteri, Video Sanatı için bir milat kabul edilmiştir. Çünkü Sony Firması New York’ta ‘portapack’ (Resim. 3) adını verdiği ilk taşınabilir video kamerasını satışa o yıl sunmuştur. Paik 1965’de satın aldığı bu kameralardan biriyle Papa’nın New York’taki 5. Caddeden geçişini kaydetmiş ve aynı gün sanatçıların uğrak yeri Cafe Go à Go’da ilk video gösterisini sunmuştur.



Resim 3. Portapack Taşınabilir Kamera, 1965

Nam June Paik'in Amerika'daki bu gösteriminin Video sanatı için bir dönüm noktası olmasının sebebi hiç kuşkusuz ki sanatçının devam eden süreçte verimli ve etkili bir video sanatçısı olmasıdır. Aynı zamanda Paik, kendi sanatsal çalışmalarının bir uzantısı olarak Papa'nın videosunu çekmiş ve kişisel bir ifade aracı olarak kaba ve ticari olmayan bir ürün yaratmıştır. Paik'in amacı, Papa'nın ziyaretini haber yapmaktan ziyade kültürel ve sanatsal yanı olan bir görüntü yakalamaktır (RUSH, 1999: 83).

Video Sanatında Bir Öncü Olarak Nam June Paik

1932 Güney Kore doğumlu Nam June Paik, beş çocuklu ailenin en küçüğüdür. Çocukken klasik piyano eğitimi almış olan sanatçı, Kore Savaşı'ndan dolayı 1950'de Japonya'ya gitmiştir. 1951'de Tokyo Üniversitesi'nde Estetik ve Sanat Tarihi okumuş, 1956'da mezun olmuştur. 1958'de Almanya'ya giderek Münih Üniversitesi'nde Müzik ve Sanat Eğitimi alan sanatçı, 1964'de buradan New York'a taşınmıştır. Besteci, performans ve video sanatçısı olarak üretken bir sanatçı olan Nam June Paik 2006'da Miami'de ölmüştür.

Nam June Paik, elektronik müziğe ve Dada estetiğine büyük ilgi duymuştur. Sanatçı, Almanya'da elektronik müzik stüdyolarında çalışmış, elektronik cihazların yapısını öğrenmiştir. Videoya yabancı olmayan bir sanatçı olarak 1959 yılından itibaren televizyon ve elektronik görüntünün estetik sorunları üzerine kuramsal çalışmalar yapmıştır. Yine burada Joseph Beuys ile tanışmış; Karlheinz Stochause ve John Cage gibi müzisyenlerin yanında çalışıp onlardan etkilenmiştir. Özellikle Cage'in müzik ve performanstaki deneysel çalışmaları sanatçı üzerinde büyük bir etki yaratmış, bunun sonucunda günlük yaşam seslerini ve gürültüyü kendi çalışmalarına eklemiştir.

Paik, 1960'larda Performans sanatı gerçekleştirirken Fluxus çevrelerince tanınmaya başlamıştır. 1961'de Fluxus'un ana karakteri olan George Maciunas'ın davetiyle Fluxus grubuna katılmıştır. Sanatçı, 1962'de Wiesbaden'de gerçekleştirilen *Fluxus International Festival of Very New Music* festivaline katılarak orada *Zen for Head* (Resim. 4, 5) performansını gerçekleştirmiştir. Paik, besteci LaMonte Young'a ait olan 'Düz bir çizgi çiz ve onu takip et' yönlendirmesi içeren bestesini sahnelemiştir. Performansta sanatçı, mürrekkep ve domates suyu dolu bir kovaya başını, ellerini ve

kravatını batırarak uzun bir kağıt boyunca kendini sürüklemiştir. Daha sonra sanatçı bu performansını, 1963-1975 yılları arasında gerçekleştirdiği *Zen for TV*, çalışmasına taşımıştır. Burada siyah bir zemin üzerinde düz bir çizgi gösteren televizyon vardır ve kimi zaman karşısına bir Buda heykeli oturtmuştur (Resim.6, 7).



Resim 4. Nam June Paik, *Zen for Head*,
1962



Resim 5. Nam June Paik, *Zen for Head*,
1962



Resim 6. Nam June Paik, *Zen for TV*,
1963-1975



Resim 7. Nam June Paik, *Tv Budha*

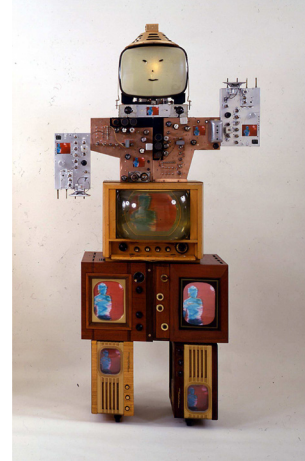
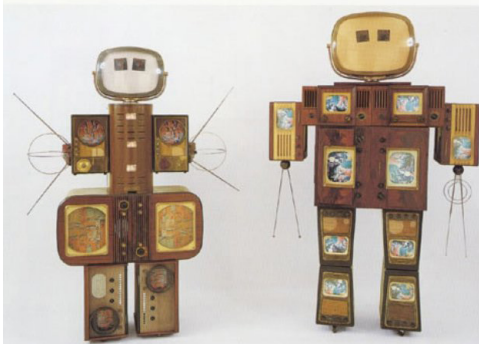
Nam June Paik, performans sanatından yorulduğu ve ekonomik problemler yaşadığı bir dönemde ses objeleri yapmaya ve televizyona ilgi duymaya başlar. Sanatçı, Almanya'da bir elektronik mühendisi arkadaşıyla, daha sonra video sanatın ilk video enstalasyonu kabul edilecek çalışmayı gerçekleştirmiştir. Paik ve arkadaşı, hurdalıktan buldukları on üç monitörü tamir ederler. Sonrasında sanatçı, bu enstalasyonu, Wuppertal kentinde Galeri Parnas'da sergiler.⁶ Paik, ilk önceleri buna “elektronik televizyon sanatı” der. Sonrasında yapmış olduğu iki gösteri de beklediği ilgiyi görünce Paik yalnızca televizyonla ilgili çalışmalar yapmaya karar verir. Bu kararında mali problemleri de etkili olur. Televizyon, dönemi için yeni ve parası bol bir mecradır onun için.⁷

⁶ Galeri Parnas, daha sonraki süreçte Video sanatın önemli isimlerine ev sahipliği yapar ve bu sanatın merkezlerinden biri olur.

⁷ Paik Nicholas Zurbrugg'a verdiği röportajında durumu şu şekilde ifade eder: “Sonra Amerika'ya geldim. Televizyonda para kazanmak oldukça kolaydı çünkü resmi televizyon çok kötüydü. Televizyonda çalışıyorum dediğiniz zaman herkes önünüze kara yığıyordu.” ZURBRUGG, Nicholas, Nam Juna Paik Interview, [http://www.vasulka.org/archive/4-25/Australia\(6017\).pdf](http://www.vasulka.org/archive/4-25/Australia(6017).pdf) (02.11.2015)

Nam June Paik, 1965’de New York’ta video kamerasıyla Papa’nın 5. Caddeden geçişini kaydedip Cafe Go à Go’da gösterime sunduğunda video sanatı için bir dönüm noktası başlatmıştır. Paik, video sanatının ilk sözcüsü olarak şunu söylemiştir: “Nasıl kolaj tekniği yağlı boyanın yerine geçtiyse, katot ışını tüpü de tuvalin yerine geçmiştir” (RUSH, 199: 83).

Paik’in yeni-medyaı keşfiyle başlayan ve sonrasında videoyla kurduğu yeni bağlantılarla oluşan süreç, Video Sanatı için bir dönüm noktası olmuştur. Sanatçı Nicholas Zurbrugg’a verdiği röportajında videoyu tabula rasa olarak gördüğünü söyler. “Video bir boş levhadır. Bir tabula rasa”⁸. Bu bağlamda sanatçı yaratımında videoyu kimi zaman enstalasyonlarına taşımış, kimi zaman görüntüye miknatisla müdahale ettiği monitörleri üst üste ya da yan yana getirerek heykelsi yapılar oluşturmuştur. Sanatçının *Robot Ailesi* (Resim. 8, 9) serisi, bu türden işler olup Fluxus hareketinin çoğulcu materyallerle gerçekleştirdiği sanatsal yönelime çok uygun düşen çalışmalardır. Paik, monitörlerle yarattığı heykellerine, görsel ve fonetik özellikler de katarak farklı disiplinlerin iç içe geçtiği çoklu bir sunuma gitmiştir. Böylece video teknolojisinin iki boyutlu görsel yapısına heykelin üçboyutlu fiziksel yapısını katmış, monitörlerdeki iki boyutlu görüntüden faydalandığı gibi monitörlerin yerleştirildiği yeni biçimlerin etkili anlatımından da yararlanmıştır.

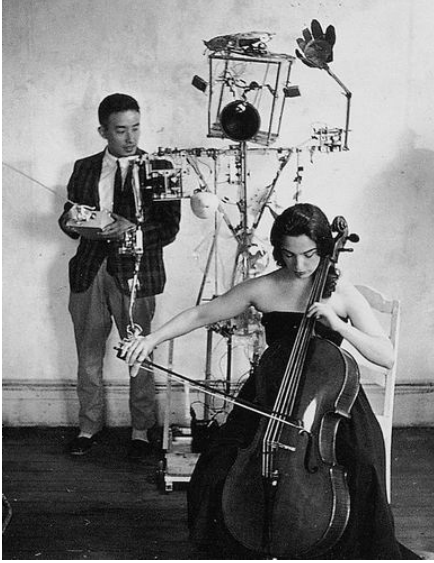


Resim 8 ve 9. Nam-June Paik, Robot Ailesi

⁸ [http://www.vasulka.org/archive/4-25/Australia\(6017\).pdf](http://www.vasulka.org/archive/4-25/Australia(6017).pdf) (02.11.2015)

Paik, Amerika'ya gelişinden iki ay sonra 1964'ün ağustosunda Judsan Hall'de klasik çellist ve avangart müzik yorumcusu Charlotte Moorman'nın düzenlediği *Second Annual New York Avant-Garde Festival*'e katılmıştır. Orada ilk kez *Charlotte Moorman ile Robot Opera* ve *Robot K-456*'yı sunmuştur (Resim. 10, 11).

1965'de Moorman ve Paik birlikte Avrupa turuna çıkmışlardır. Sanatçıların birlikte gerçekleştirdikleri çalışmalar, videonun belgeci kullanımı yanı sıra ilk Video Happening gösterimleri olarak kabul edilmiştir.



Resim 10. Nam June Paik, Robot K-456, 1964



Resim 11. Nam June Paik ve Charlotte Moorman

Nam Juna Paik ve Teknoloji

1950'lerden itibaren teknoloji hızlı bir şekilde insan hayatına girmiştir. Bu yeni sürece maruz kalan insanlığın ihtiyaçlarını gözetmekte duyarlılık gösteren Nam June Paik, teknolojiyi kendi sanatsal yaratıcılığıyla harmanlayarak üslubunu oluşturmuştur. 1969'da Howard Wise Galeri'nin basın açıklamasında isim kullanmadan 'teknoloji nasıl insanileştirilmeli' kalıbından yola çıkan sanatçı çalışmalarında televizyonu kullanarak televizyon ile videonun insanileştirilmesiyle ilgilenmiştir. Paik bu fikri, Norbert Wiener'in, ellerinde bir bilim adamının ve dahi insanın, insanı

kullanması kitabından edindiğini ifade etmiştir.⁹

Paik'in çalışmalarında pre-endüstriyel ve post-elektronik bilincin kaynaştığı görülmektedir. Ölümüne kadar sanatçı, tüm çalışmalarında kendi sanatının da kaynağı olan ileri teknolojiyi bir mesele olarak irdelemiştir (HEARTNEY, 2013: 145). İnsan bilincini manipüle etmekte çok başarılı bir araç olarak kullanılan televizyonu, sanatçı bir sanat malzemesi olarak seçmiş, böylece sisteme karşı eleştirel yaklaşımını monitörlere farklı işlevler yükleyerek vermiştir.

Paik'in başlattığı bu yeni sanat biçiminde genel eğilim monitörlerin kullanımınıdır. Bu eğilimin temelinde yatan düşünce çok da ironiktir aslında. Çünkü sanatçı, televizyonun günlük hayata girmesiyle toplumun yeni bir yaşam anlayışı içinde olduğunu biliyordur. Televizyonun temsili olan monitör, tüm yayın sistemin evlerdeki temsilinin son noktasıdır. Eğer bir eleştiri yapılacaksa başlanması gereken ideal nokta tüm bu yayın sisteminin evlerdeki simgesi bu monitörlerdir. Paik ilk olarak videonun elektronik yapısına mıknaatla müdahale ederek, monitördeki görüntülerin kaymasını ve bazı soyut ilişkilerin belirmesini sağlamıştır (Resim. 12). Çünkü monitörün yapısına uygun olarak yüzeyi kaplayan pikseller, görüntü kaynağı kaybedilmeden yönlendirilebilir ve farklı olanaklara taşınabilir. Mıknaat sayesinde nesne, doku görüntülerinin piksel piksel kontrol edilebilirliği, Paik'e elektronik görüntüyü bir çamur gibi şekillendirme olanağı vermiştir.

⁹ ZURBRUGG, Nicholas, *Nam Juna Paik Interview*, [http://www.vasulka.org/archive/4-25/Australia\(6017\).pdf](http://www.vasulka.org/archive/4-25/Australia(6017).pdf) (20.10.2015)



Resim 12. Nam June Paik, Magnet Tv, 1965

Paik'in 1974 yılında Kassel documenta 6'da sunmuş olduğu *Tv Garden* (Resim. 13) adlı enstalasyon sanatçının kendisinin de en başarılı bulduğu işler arasındadır. Burada televizyon evlerdeki bildik konumunun dışına taşınmıştır. Çalışmada doğa, sanatçının üzerinde düşündüğü ve teknolojiyle buluşturduğu bir unsur olmuştur. Enstalasyonda doğal tropikal bitkiler arasına zemine yatırılmış otuz adet televizyon bulunmaktadır. İzleyici televizyonlara yukarıdan bakmaktadır. Burada sanatçının amacı izleyicinin bakışını yalnızca televizyona sabitlemek değildir. Teknoloji ve doğanın birbirinden koparılamayacak iki unsur olduğu düşüncesi doğrultusunda enstalasyonda izleyici etrafa da baktırılmaktadır. Böylece der sanatçı, "insanların içgüdüleri, gözleri kontrol eden sınırlar, televizyonun sabit pozisyonundan kurtulup etrafa baktıkları için mutlu olurlar"¹⁰.

¹⁰ ZURBRUGG, Nicholas, *Nam Juna Paik Interview*, [http://www.vasulka.org/archive/4-25/Australia\(6017\).pdf](http://www.vasulka.org/archive/4-25/Australia(6017).pdf) (20.10.2015)



Resim 13. Nam June Paik, Tv Garden, 1974

Sonuç

Video kameranın hantallıktan kurtarılarak kolay taşınabilir hale getirilmesi başta Nam June Paik olmak üzere diğer sanatçılar üzerinde de bir cazibe yaratmış ve videonun bir sanat malzemesi olarak kullanılmasına olanak sağlamıştır. Ayrıca videonun hemen her ortamda ve birden çok yüzeyde izlenebilirliği, görüntü ve sesin eş zamanlılığı ve bilgisayarın katkısıyla görüntünün dönüştürülebilirliği gibi sınırsız olanaklar sanatçıların videoyu yaratım süreçlerine katmalarındaki başlıca nedenlerdir.

Nam June Paik, Sony Firması'nın 1965'de piyasaya sürdüğü taşınabilir video ile Papa'nın New York'ta 5. Cadde'den geçişini kaydetmiş ve aynı gün Cafe Go à Go'da gösterime sunmuştur. Bu sunum Nam June Paik'i Video sanatının öncüsü yaparken aynı zamanda Video sanatının doğuşu olarak ilan edilmiştir. Çünkü verimli ve etkili bir video sanatçısı olan Paik, kendi sanatsal çalışmalarının bir uzantısı olarak kültürel ve sanatsal yanı olan bir görüntü yakalama kaygısıyla Papa'nın videosunu çekmiş ve kişisel bir ifade aracı olarak kaba ve ticari olmayan bir ürün yaratmıştır.

Paik, ekonomik kaygılar yaşadığı bir dönemde yeni medyayı keşfetmiştir. Fakat yaratıcı bir sanatçı olarak, videoyu bir tabula rasa olarak görmüş ve videonun tüm olanaklarından yararlanmayı bilmiştir. Monitörlerin simgesel dili sayesinde insan ve teknoloji karşıtlığının eleştirel yaklaşımını vermeyi de unutmamıştır. Monitörlere verdiği farklı işlevler sayesinde izleyeni

kendi zamanından koparan sanatçı, kesintisiz bir izleme sürecinden alıkoymaktadır. Enstalasyonlarının cazip hatta kimi zaman muzip sunumuna karşı görüntülerin sürekli değişimi izleyeni kendi zamanının farkındalığına çağırır.

KAYNAKÇA

[1] Altunay, D.Alper (2004). *Mekanik Sanattan Elektronik Sanata Geçiş ve Video Sanatı*, T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları: Eskişehir.

[2] Bozkurt, Muammer (2005). *Enstalasyon/Film/Performans Video Sanat*, Bileşim Yayınları: İstanbul.

[3] Dempsey, Amy (2007). *Modern Çağda Sanat Üsluplar Ekoller Hareketler*, çev. Osman Akınhay, Akbank Kültür ve Sanat Dizi: İstanbul.

[4] Germener, Semra (1997). *1960 Sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*, Kabalcı Yayınları: İstanbul.

[5] Heartney, Eleanor (2013). *Sanat ve Bugün*, Akbank: İstanbul.

[6] Rush, Michael (1999). *New Media in Late 20th-Century Art*, Thames & Hudson: New York.

[7] Akay, Ali. Çalıkoğlu, L. Zeytinoğlu, E (Güz 2007). "Video Art Üzerine Bir Tartışma". *Sanat Dünyamız* 104: 139-169.

[8] Bozkurt, Muammer (Güz 2007). "Sanat Üretim Ortamı Olarak Video". *Sanat Dünyamız* 104: 115-127.

[9] Atan, Ahmet, Uçan, B. Bilsel, Ç (2015). "Dijital Sanat Uygulamaları Üzerine Bir İnceleme - doi: 10.17932/ IAU.IAUD .m.13091352.2015.7/26.1-14". *Yıl 7*: 26.

[10] http://iaud.aydin.edu.tr/makaleler/yil7sayi26/1_makale.pdf
(14.10.2015)

[11] Güler, Ömer Kutay (2014). *Çağdaş Sanata Mekan Bağlamında Bir*

Bakış, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Cilt 10, Sayı 17 <http://tasarimkuram.msgsu.edu.tr/index.php/tasarimkuram/article/view/263> (12.10.2015)

[12] Şahiner, Rıfat (2000). “Paik’in Elektronik Tuvalleri”. Türkiye’de Sanat 46, Kasım-Aralık, [http://www.rifatsahiner.com/New_Folder\(2\)/paik_nam.pdf](http://www.rifatsahiner.com/New_Folder(2)/paik_nam.pdf)(22.03.2008)

[13] ŞAHINER, Rıfat (2001). “Video Sanatı: Elektronik Görüntülerin Kurgusal Evreni”, Türkiye’de Sanat, 49: (Mayıs-Haziran-Tem. Ağust.2001).

[14] [http://www.rifatsahiner.com/New_Folder\(2\)/videoart.pdf](http://www.rifatsahiner.com/New_Folder(2)/videoart.pdf)(20.03.2008)

[15] ŞAHINER, Rıfat (2001).“1960 Sonrası Sanatının Göstergesel Karakteri”, Türkiye’de Sanat: 50, (Eylül-Ekim 2001).

[16] [http://www.rifatsahiner.com/New_Folder\(2\)/sanatin_gostergesel_karakteri.pdf](http://www.rifatsahiner.com/New_Folder(2)/sanatin_gostergesel_karakteri.pdf) (20.03.2008)

[17] Youngna, Kim. “Constructing Transnational Identities Paik Nam June and Lee Ufan”, <http://heavysideindustries.com/wp-content/uploads/2011/06/Constructing-Transnational-Identities-Paik-Nam-June-and-Lee-Ufan.pdf> (29.10.2015)

[18] <http://www.medienkunstnetz.de/artist/vostell/biography/>(22.03.2008)

[19] <http://www.tonyoursler.com/>(22.03.2008)

[20] <http://www.pbs.org/art21/artists/nauman/>(23.03.2008)

[21] <http://www.jpmusic.de/> (27.03.2008)

[22] <http://www.youtube.com/watch?v=2aYT1Pwp30M> (05.04.2008)

[23] <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/display/nam-june-paik> (14.03.2015)

- [24] [http://www.rifatsahiner.com/New_Folder\(2\)/sanatin_gostergesel_karakter.pdf](http://www.rifatsahiner.com/New_Folder(2)/sanatin_gostergesel_karakter.pdf) (20.03.2008)
- [24] <http://www.alexandramunroe.com/yoko-onos-basho-a-conversation/> (10.04.2015)
- [26] <http://www.tate.org.uk/art/artworks/paik-can-car-l03370> (08.10.2015)
- [27] <http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=77502> (09.10.2015)
- [28] <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/display/nam-june-paik> (21.04.2015)
- [29] http://monoskop.org/images/c/c3/Paik_Nam_June_Family_of_Robot_catalogue.pdf (02.11.2015)