

63
2009

TÜRKİYE'NİN
PLASTİK
SANATLAR
DERGİSİ
AĞUSTOS - EYLÜL
AUGUST - SEPTEMBER

THE ART MAGAZINE OF TURKEY
10 YTL. KDV DAHİL.



9 771303 751005

rh+ sanart

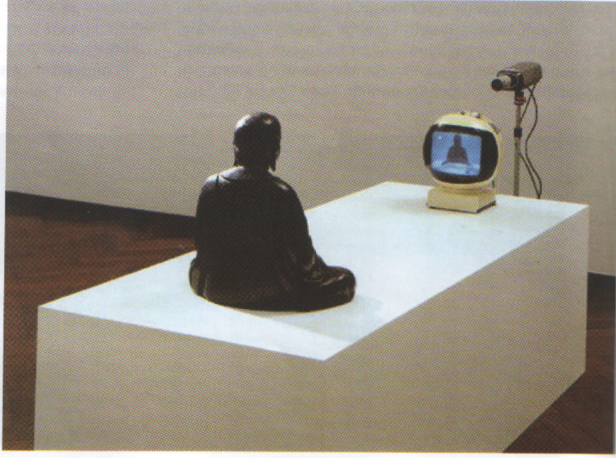
DOSYA:

ENSTALASYON

Bu Sayıda:

Halil Akdeniz, H. Mustafa Akkaya, Yahşi Baraz, Orçun Çadırcı,
E. Yıldız Doyran, Bahar Aksel Enşici, Fethiye Erbay, Mürteza Fidan,
T. Melih Görgün, Abdülkadir Günyaz, Tevfik İhtiyar, Ümit İnacı,
Necmi Karkin, Mahmut Koyuncu, Hülya Küpçüoğlu, Ferhat Özgür,
Kaya Özsezgin, Serenay Şahin, Sabahattin Şen, Özgen Yıldırım,
Emre Zeytinoglu

NAM JUNE PAIK'İN BİR VIDEO-ENSTALASYONU ÜZERİNE: **TV BUDA'SI**



Nam June Paik, TV Buda, 1974

+ H. Mustafa Akkaya* / mustsculp@hotmail.com

Koreli sanatçı Nam June Paik'in 1972'de ilkin gerçekleştirdiği 'TV-Set' üst başlıklı dizi çalışmaları, salt bir toplumsal eleştiri retoriğini görsel olarak aktarmakla kalmıyor, aynı zamanda çok katmanlı bir okumaya da olanak sağlıyor. Bu dizi çalışmalarından biri de, bir çok versiyonu çeşitli tarihler arasında sergilenmiş olan -1974-1982- 'TV Buda'dır. TV Buda bir video enstalasyondur ve öğelerin mekansal kurgusuyla sanatçı günlük yaşantı içinden seçtiği bir enstantaneden toplumsal bütüne doğru söz söylerken, izleyiciyi de farklı okumalara yöneltmektedir.

TV Set terimi içinde karasal yayın alıcısı olan, ses aktarımına yarayan ve monitörü olan gömülü bir sisteme verilen genel addir. Televizyon ise zaman içinde TV Set'in kompakt duruma gelmiş halidir. Paik'in TV Set dizisi içerisinde gerçekleştirdiği TV Buda gibi TV Rodin, TV Frog, TV Cello, TV Bed çalışmalarının tamamında ger-

çekleştirdiği benzeşik kurgu, bu üst başlığı anlamlı kılmaktadır. Paik set terimini yapıtlarında kullandığı materyallerin toplamına atfetmiştir. Paik'in tüm bu yapıtlarda gerçekleştirdiği düzenleme mantığı, izleyiciyi algısal bir mekana ve zamana doğru yönlendirmektedir. Bu bağlamda yapıtın sunduğu algısal işleyişten önce, yapıyı oluşturan öğelere bakmak gerekmektedir.

Yapıtta malzeme olarak televizyon, hazır üretim Buda heykeli, video kamera ve bir kaide/platform kullanılmıştır. Yapıtın mekana yerleştirilmesinde, her materyalin karşılıklı olarak birbirine bakacak şekilde frontal konumlandırılması tercih edilmiştir. Kamera ve televizyon ikilisi, Buda heykeline doğru konumlandırılmışken, Buda heykeli televizyona karşı yine frontal olarak yerleştirilmiştir. Kamera ise televizyonun hemen yanında tripot üzerinde durmaktadır. Televizyon ekranında Buda heykelinin kameradan aktarılan

anlık görüntüsü vardır, yani kapalı devre video akışı kullanılmıştır. Yapıtta kullanılan tüm elemanlar yerden bir kaide yardımıyla yükseltilmiş ve böylece oluşturulmuş yeni bir düzlem üzerinde sergilenmektedir.

Düz bir okumayla yapıtta kullanılan tüm öğelere -Buda heykeli, TV, video kamera- baktığımızda bunların tümünün kullanım nesneleri olduklarını görmekteyiz ve materyal olarak kullanılan her birim kendi işlevselliklerinde olup, birbirleriyle iletişim ilişkisi içerisinde, döngüsel olarak kullanılmıştır. Bu anlamda düşünüldüğünde 'verici-bildiri-alıcı' ilişkisini, kamera-televizyon ekranındaki Buda heykelinin anlık görüntüsü-Buda heykeli arasındaki ilişki gibi düşünülebilir.

Buradan hareketle, ilk anlam katmanında; ekran üzerindeki Buda heykelinin görüntüsü bir göstergeye dönüşmektedir. Göstereni kamera ve Tv ekranıdır. Gösterileni ise Buda heykelinin anlık görüntüsüdür. Bir enstalasyonu oluşturan öğelerin/nesnelerin birbiriyle olan ilişkileri biçimden öte içerikte buluşmalarıdır ve '...bu noktadan sonra enstalasyon, yalnızca karşımızda duran 'nesneler düzeneği' değil, izleme ve izlenme sürecini oluşturan yeni bir ortam oluşturur.' Bu bağlamda ikinci anlam katmanında gösteren ve gösterilenin yeni bir gösterene dönüştüğünü görmekteyiz. Bu noktada Paik'in TV Buda'da gerçekleştirdiği elektik karşılaşmaya, nesneler arasında kurulan ilişkilendirmeye bakmak gerekmektedir.

II. İlk olarak nesneler arasındaki bağıntı bizi yanlış bir algılamaya, yani ekrandaki görüntü ışığın yansıtıldığı bir görüntü değildir. Bunun tersine elektronik görüntünün kendisi ışıktır. Elektronik görüntü, üzerine ışık yansıyan bir yüzeyde oluşturulmamıştır. Aksine elektronik görüntünün elde edildiği yüzey, elektronik piksellerden oluşan bir yüzeydir.²

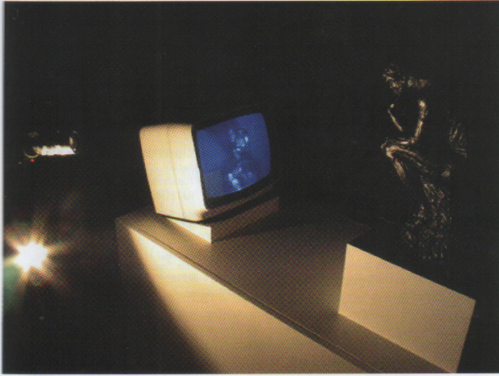
Öte yandan yerleştirmede kullanılan kamera da bu zinciri kırar. Kamera ilk bakışta görüntü taşıyıcısıdır. Fakat kamera, televizyon ve Buda heykelinin karşılıklı konumuna -yani izlenen ve izleyene göre dışsal bir elemana dönüşür ve uzam içinde diğer öğelerle ilişkisinde yeni anlamlar kazanır. Kamera yapı içinde gözetleyendir,

bir üst anlamda gözdür. Bu durum Dziga Vertov'un 'sine-göz'ünü anımsatmaktadır. D. Vertov'un Kinoglaz Manifestosu'nda kamera, gözün güçsüzlüğünün aşılması için bir araçtır ve Vertov kamerayı gözden bağımsız, hareketin bütünlüğünü bozmadan aktaran bir araç olarak tanımlar.³ Vertov bu işleyişi şöyle açıklar: '...bugünden başlayarak kamerayı özgürleştiriyoruz ve onu ters yönde çalışmaya itiyoruz -kopyalamaktan çok uzak bir yere. İnsan gözünün zayıflığı açıktır. Sine-göz'ü, hareketin kaosunda sine-göz'ün kendi hareketinin sonuçlarını keşfetmeyi, savunuyoruz; sine-göz'ü, güççe ve kendini savunma potansiyelince gelişen kendi zaman ve uzay boyutlarıyla savunuyoruz.'⁴ Bu bağlamda kamera iki anlam-sal işlevi birden yüklenir: hem Buda için kendisini dıştan görmeye yarayan dıştan eklemli bir gözdür, hem de olanı olduğu gibi sanallaştırmada bir araçtır. Böylece kamera, ekran üzerinde uzam içinde yeni bir sanal mekan kurar. Bu sanal mekan süreçte geçen her an içinde yeniden kurulur, döngüseldir. Göz ve 'fact' (eylem/olay) karşı karşıyadır. 'Fact' Buda'nın kendini izlemesidir. Bu noktada durup, Buda'ya ve eyleme/olaya bakmak gerekmektedir.

II. İkinci olarak geleneksel dünyadan seçtiği özne olarak tanırd Buda temsili -ki ileride nesneye dönüştüğünü göreceğiz- ve modern dünya -ya da teknoloji vs.- karşı karşıyadır.

Uzakdoğu kültürlerinde Buda mistiktir ve bir doktrindir. Buda Aydınlanmayı⁵ temsil eder. Buda varlığı itibarıyla bedensizdir ve temsilleriyle beden bulur. (Bu anlamda yapıtta kullanılan Buda heykelinin satın alınmış hazır bir nesne olması durumu onun temsiliinde önemli değildir, yapıtta da söz söylemez). Uzak doğu inançlarındaki Buda'nın saygın mistik gerçekliğinin dinsel ritüellerdeki temsiliinde, üzerinde uzlaşmış bir biçimin karşısında duruş ve bu süreçte öğretilerin tekrarı esastır. Bu duruş dünyanın 'meyveleri'nden arınmanın ve böylece aydınlanmanın temsiliidir.

Nam June Paik, Tv, Rodin, 1976



Nam June Paik, Tv, Bed, 1984





Nam June Paik, Tv Cello, 1971

Tekrar yapıttaki işleyişe geri dönersek Buda'nın, kameraya göre izlenen, eylem anında ise izleyici olduğu gerçeğiyle karşılaşırız. Bu aşamada tanrı Buda temsili, beden temsiline doğru yan anlamları, diğer bir söyleyişle özne durumundan nesneye dönüşür. Buradan hareketle iki farklı bağlama gidebiliriz. İlk bağlamda Buda birinci anlamından sıyrılır, böylece de inanç sistemindeki kabuğu kırılır. Yeni anlam düzleminde artık, salt bedendir. Kendini izleyen Buda bu düzlemde metaforlaşır. Varlığını karşılaşma anında sorgular gibidir. Söz (tanrı bağlamında), görüntü ile hesaplaşır. Bu düzlemde kendi görüntüsü -enformatik görüntü- ile karşılaşan Buda bilgiğini sorgulamaktadır. 'Bu aynı zamanda Buda'nın kimliğinde simgeleşen geleceğin nasıl biçimleneceğinin de habercisidir. Gelecek görüntü üzerindedir. Sanal gerçeklik karşısındadır. Büyü bozulmuştur! TV Buda, görüntü teknolojisinin yeniden yapılandırıldığı bir hayatın siyah beyaz ilk temsilcisi olarak yine Buda'nın karşısında durmaktadır. Hem de yeni 'tanrısal bir gücün olağanüstü bir ışıltılı gerçekliği' olarak...⁶

İkinci bağlamda ise görüntü karşısında meditasyon yapan Buda metaforu bizi, TV karşısında 'meditasyon' yapan kitlelere götürür. Bu anlam katmanında toplumsal bir eleştiri retoriği ile karşılaşırız. Bu noktada eleştirinin merkezine değinmek gerekmektedir. Medyanın değişik enstrümanları yoluyla oluşturduğu medyum, yarattığı bağımlılık, bilincin manipülasyonu, yeni bir durum inşasına

kaynaklık eder. Bu durumu Baudrillard'ın "sessizlik stratejisi" adıyla verdiği yapıyla açıklar. Bu en çok da kendisini, doğrunun-gerçeğin muğlaklaşması ile gösterir. Doğru ve/veya yanlış, iyi ya da kötü herhangi bir insanlık durumunu, anlamada işe yaramaz. Yaşanılan çoklu bilinç krizleri, muhakemenin teslimiyeti, genelde egemen fikirlerin benimsenmesi ile yerini kayıtsızlık, umarsızlık, uysallık ve bitimsiz bir beklentiye bırakır. Depolitik bir suskunluğa tutulmuş bu kesim, gerçekte, sunulu hayat ve dünyaya hayali bir katılmışlık yanıt verir. Hızlı unutma yoluyla reelikten kopuş, bellek kaybı kendi kontrastını da oluşturur. Yapıttaki döngüsel durum bellek kaybına işaret etmektedir. İzleyici için yapıttaki kod/mesaj, işte bu noktada açıklığa kavuşur, Buda bu düzlemde sessiz kitlelerin/yığınların temsiline doğru yan anlamları. Burada kod izleyici için anlamlı kazanır. İzleyici artık kendini gördüğünü görüyordur. Bu durum uzamın ve farklı zaman katmanlarının iç içeliği destekler.

İzleyici ve yapıt arasında hesaplanmış bir mesafe vardır. Paik izleyiciyi mekana dahil etmez, sınır koyar ve mekanın dışında tutar. Bu noktada karşılaşma anı gerçekleşir. Paik'in uzamında izleyici bu karşılaşma anında üç farklı zamanın girift yapısı ile karşılaşır. Bu durumu şöyle özetleyebiliriz: Buda'nın temsili ve mekanın dışarıya ritüele benzer kurgusu geçmiş zamandan taşınan bir gösterge dir; bu durumu kameranın varlığı ve ekrandaki anlık görüntü sınır diki zamana taşır; beden-aradaki mesafe (mekan)-görüntü ilişkisinin de monitörün sunduğu enformasyon -bilgi taşıyıcısı olarak imaj işte izleyiciyi gelecek algısına doğru götürür.

Son olarak Nam June Paik'in TV Buda'sı, bir çok anlam katmanının iç içe olduğu bir yapıttır. Yapıtta kullanılan her öge, anlam katmanlarının oluşumunda, belirgin bir dil-okuma problematiğini doğru nedenli bir öncül oluşturmaktadır. Yapıttaki kodlar, anlam katmanlarının birbirleriyle olan ilişkileriyle açığa çıkmaktadır. Bu anlamda yapıt göstergebilim ışığında incelendiğinde, zengin bir içerik oluşturmaktadır. Bu metinde Paik'in TV Buda yapıtı kendi içinde ve kendi başına ele alınmaya çalışılmıştır. Fakat kimi anlam katmanlarında ortaya çıkan kodlar okuma için yaşam bağlamına yaklaşımı zorunlu kılmaktadır.

* MSGSÜ. GSF. Heykel Bölümü, Araştırma Görevlisi

DİPNOTLAR:

- 1 Muammer Bozkurt. Video Sanatı. Bileşim Yayınevi, 2005.
- 2 Ege Berensel. Video İmajın Kısa Tarihi. <http://www.video.org.tr/dil/videoimajinkisatarihi.html>
- 3 "...biz, olguları araştırmak ve organize etmek için; böyle ortaya olayların kasten gerçekleştirildiği bir sistem, bir sanal düzensizlikler sistemi hazırlıyoruz. Şimdiye kadar kameraya karşı çıkış ve onu gözümüzün çalışmasını kopyalamaya zorladık. Ve kopyalama ne kadar iyi olursa filmin de o kadar iyi olduğu düşünülüyordu." "Dziga Vertov Kinoglaz Manifesto. 1926. Kinoglaz Manifesto'ndan aktaran Vlada Petric. Sinemada Konstruktivizm. Öteki Yayınevi, Ankara, 2000
- 4 A.G.E.
- 5 Şinasi Gündüz. Din ve İnanç Sözlüğü. Vadi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 1999
- 6 Muammer Bozkurt. Video Sanatı. Bileşim Yayınevi, İstanbul, 2005.
- 7 Jean Baudrillard. Sessiz Yığınların Gölgesinde Ya Da Toplumsalın Sonu, Çev. O. Adanır, İstanbul: Ayrıntı Yayınları 1991.

KAYNAKLAR:

- BAUDRILLARD, Jean. Sessiz Yığınların Gölgesinde Ya Da Toplumsalın Sonu, Çev. O. Adanır, İstanbul: Ayrıntı Yayınları 1991.
- BERENSEL, Ege. Video İmajın Kısa Tarihi. <http://www.video.org.tr/dil/videoimajinkisatarihi.html>
- BOZKURT, Muammer. Video Sanatı. Bileşim Yayınevi, İstanbul, 2005.
- GÜNDÜZ, Şinasi. Din ve İnanç Sözlüğü. Vadi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 1999
- PETRIC, Vlada. Sinemada Konstruktivizm, Öteki Yayınevi, Ankara, 2000