



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**SANATTA
YETERLİK
TEZİ**

**BİR YALANIN İÇ-GERÇEKLİĞİ OLARAK SANAT
GÜNÜMÜZ SANATINA ELEŞTİREL BİR BAKIŞ**

DENİZ CEMAL KOŞAR

RESİM ANASANAT DALI

HAZİRAN 2018



**BİR YALANIN İÇ-GERÇEKLİĞİ OLARAK SANAT
GÜNÜMÜZ SANATINA ELEŞTİREL BİR BAKIŞ**

Deniz Cemal KOŞAR

DANIŞMAN Prof. Mehmet YILMAZ

**SANATTA YETERLİK TEZİ
RESİM ANASANAT DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

HAZİRAN 2018

Deniz Cemal KOŞAR tarafından hazırlanan “Bir Yalanın İç-Gerçekliği Olarak Sanat; Günümüz Sanatına Eleştirel Bir Bakış” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Gazi Üniversitesi Resim Anasanat Dalında DOKTORA/SANATTA YETERLİK TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Mehmet YILMAZ

Resim Anasanat Dalı, Gazi Üniversitesi G.S.F.

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum



Başkan : Prof. Cebirail ÖTGÜN

Resim Anasanat Dalı, Hacettepe Üniversitesi G.S.F.

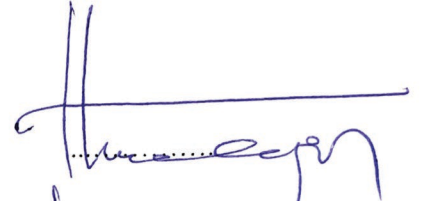
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum



Üye : Prof. Tansel TÜRKDOĞAN

Resim Anasanat Dalı, Gazi Üniversitesi G.S.F.

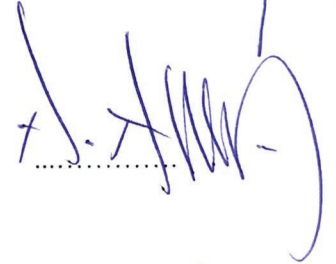
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum



Üye : Doç.Dr. Aysun ALTUNÖZ

Heykel Anasanat Dalı, Gazi Üniversitesi G.S.F.

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum



Üye : Dr.Öğr.Üyesi Şinasi TEK

Heykel Anasanat Dalı, Hacettepe Üniversitesi G.S.F.

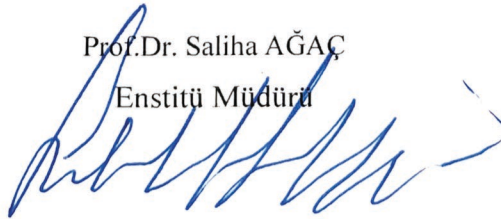
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum



Tez Savunma Tarihi: 26/06/2018

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Doktora Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof.Dr. Saliha AĞAÇ
Enstitü Müdürü



ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.



Deniz Cemal KOŞAR

26.06.2018

BİR YALANIN İÇ-GERÇEKLİĞİ OLARAK SANAT
GÜNÜMÜZ SANATINA ELEŞTİREL BİR BAKIŞ

(Sanatta Yeterlik Tezi)

Deniz Cemal KOŞAR

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Haziran 2018

ÖZET

Bu tezde *postfordist* üretim biçiminin ve *neoliberal* kapitalizmin sanat alanı ve sanatsal üretimin doğasına etkileri, bu süreçte yer alan ilişki ağı araştırılmakta; günümüzde bilgi üretme ve yönetselliğin gerçek-hakikat bağlamında sanatın doğasına sızarak onu araçsallaştırması, bu bağlamda sanatın muhalifi olduğu kurumsallığın onayına ihtiyaç duyar hale gelmesi tartışılmaktadır. Küreselleşme sürecinin yanı sıra enformasyon kaynaklarının kolay ulaşılabilirliği, teknolojik gelişimin beraberinde getirdiği imge üretiminin çoğulluğu ve bu imge üretimine demokratik ulaşımın sanatçıyı üretim bağlamında açışladığı kadar krize soktuğu; günümüzde sanatçının üretimini durdurması (grev) ya da kimliğini belirsizleştirdiği pratikleri araştırmasının ideolojik olarak ötekileştirme politikalarına dair bir farkındalık sunduğu savlanmakta, üretimin artmasının sanatçının değil piyasanın bir güdüsü olduğu ve dolayısıyla bu süreci bozacak bir anlayışın benimsenmesinin gerekip gerekmediğine bakılmaktadır.

Bilim Kodu : 404
Anahtar Kelimeler : Neoliberalizm, Hakikat, Gerçeklik, Boşluk, Grev, Postfordizm
Sayfa Adedi : 290
Danışman : Prof. Mehmet YILMAZ

ART AS INNER-REALITY OF A LIE
A CRITICAL VIEW OF CONTEMPORARY ART

(Proficiency in Art Thesis)

Deniz Cemal KOŞAR

GAZİ UNIVERSITY
ENSTITUTE OF FINE ARTS

June 2018

ABSTRACT

In this thesis, the effects of post-fordist production mode and neoliberal capitalism on the nature of art space and artistic production, as well as the network involved in this process are investigated. It is discussed that today's production of information and governmentality have infiltrated into the nature of art in the context of reality-truth, and so, art has changed into a mode in which it needs the approval of institutionality to which it indeed is opposed. It is argued that in addition to the globalization process, information sources have become easily accessible, and technological development is accompanied by the pluralism as well as democratic transportation of image production and the artistic production context. Today, the artist's efforts to stop the production (strike) or to undermine his identity have raised awareness of ideologically alienation policies. It is aimed to find out whether the increase in production is an act of the market, not the artist, and therefore, whether or not an understanding that would distort this process should be adopted.

Science Code : 404
Key Words : Neoliberalism, Truth, Reality, Void, Strike, Postfordism
Number of Pages : 290
Advisor : Prof. Mehmet YILMAZ

ÖNSÖZ

Anlıyorum ki sanatın iç tartışmaları bitmez tükenmez. Canlı bir organizma gibi hareketli ve değişken ama tamamen dönüşüm geçirmeyen evrimsel bir organizma; yaşamsallığa karşılık insan türünün hayatındaki parçası haline dönüşmüş, onda karşılığını bulmuş bir organ. Dolayısıyla bu tartışmaların tümüne hâkim olmak veya takip etmeye kalkışmak özellikle günümüzde nafi bir çaba gibi. Çünkü, her ne kadar, *küresel bir köye* dönüşmüş bir dünyada yaşasak da yerellikler kendi özelliklerini yitirmediler ve direniyorlar. Bu direniş de tartışmanın çeşitliliği ve boyutunu genişletiyor. Ancak insan özellikle işin mutfağındayken sormadan edemiyor tüm gelişme ve değişimlere: neden? İlk sorduğum soru elbette bir sanatçı olarak kendime. Her şeyin başlangıcı da zaten tam da bu nokta. Hatta çalışmalarımın ana arteri, motivasyonu da. Bu çalışma birçok noktada sorduğum ‘neden?’ sorularının yanıtı ya da soruların içeriğini sunmaya çabalamaktadır. Sanat, hayatın mikro bir benzeşimi gibi; hayatın anlamının hayatın anlamını aramak gibi paradoksal bir yapıda seyretmesinin ön izlemesi bir tür. Dolayısıyla yanıt önemsizleşebiliyor ve bazı noktalarda iyi bir sorunun yanıtı gereksiz bıraktığı ya da yanıtın içinde gizlendiği kendisi olabiliyor. İnsan olarak hayat içerisindeki bazı olay ya da olguları soyutlayarak ele alıyor ve günlük yaşamın içerisinde kopartıyoruz. Yani bir sanatçının sanat hayatında karşılaştığı günlük yaşamın içerisindeki kişisel kimi ilişkilerin onun hayatını nasıl değiştirdiğinin bir önemi kalmıyor. Halbuki Foucaultcu bir bakışla bu mikro problemin makroda nasıl beden bulduğunu görebilmek önemli görünüyor ama deneyimin bilgiye dönüşümü bir mermerin perdah perdah zımparalanması gibi yalınlaştırılarak parlatılarak yapılıyor, yani eksiltmeyle. Çünkü her parlatma işlemi yüzeyden parçalar kopartarak gerçekleşiyor. Bilgi aktarımının mecburi de sayılsa en büyük çelişkisi bu olsa gerek.

Deniz C. KOŞAR

Ankara, 2018

TEŞEKKÜR

Bu tezin gelişim sürecindeki durakların her birinde yer alarak hem samimi hem de değerli tartışmalarıyla bilgisini esirgemeyen, desteği, güveni, yardım ve önerileriyle yanımda olan danışmanım Prof. Mehmet Yılmaz'a; üzerimde emeği olan lisans atölye hocam Dr.Öğr.Üyesi Şinasi Tek ve yüksek lisans öğrenimimde esnek ve değerli tartışmalarıyla ilham veren Prof. Cebail Ötgün'e; Ankara'ya üniversiter anlamda farklı bir soluk getiren Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin kurucu dekanı Prof. Tansel Türkdoğan'a; lisans öğrenimin ilk gününden düşünsel anlamda her noktada ilham veren görüşleri, paylaşımlarıyla ve desteğiyle Dr.Öğr.Üyesi Ali Asgar Çakmakçı'ya; hem bu çalışmanın ana iki durağı olan kişisel sergilerimin oluşmasındaki destekleriyle hem de düşünceleriyle Cemil Batur Gökçeer'e; desteklerini esirgemeyen ablam Filiz Koşar'a ve annem Neriman Binnur Uçar'a; tezin oluşum aşamasındaki desteği, görüşleri ve sabrından dolayı da sevgili eşim Özüm Koşar'a teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	v
ABSTRACT	viii
ÖNSÖZ.....	ix
TEŞEKKÜR.....	xix
İÇİNDEKİLER	xiii
RESİMLERİN LİSTESİ.....	xv
SİMGELER VE KISALTMALAR.....	xxii
1. GİRİŞ.....	1
2. GERÇEKLİK PROBLEMİ OLARAK SANAT	5
2.1. Bir Yalan Olarak Sanat: Gerçeklik, Hakikat ve Yalan	5
2.2. Örnek Bir Yalancı: Sanatçı.....	31
2.3. Günümüz Sanatında Temsil Problemi Üzerine	44
2.4. Biriciklik, Orijinallik.....	53
2.5. Lacancı Yüceltim Olarak Sanattan Oyun ve Düş Olarak Sanat	58
2.6. Gerçekliğin Yitirilmesi ve Hipergerçeklik-Simülasyon	68
2.7. Dezenformasyon Toplumu ya da Hakikat-Sonrası Toplumunda (Post-Truth) Hakikatin Peşinde.....	73
2.8. İdeoloji ve Sanat	79
2.9. Temel Kavramlar: Biyopolitika ve Yönetimsellik – Postfordizm ve Prekarya.....	85
2.9.1. Biyopolitika ve Yönetimsellik.....	85
2.9.2. Postfordizm ve Prekarya	90
2.10. Araçsal Akıl ve Sanatın Araçsallaştırılması	95
3. BİR GERÇEKLİK TARTIŞMASI I.....	113
3.1. Topolojik Araştırmalar Sergisi	113
3.2. Topolojik Araştırmalar Sergisi Üzerine	128
4. BİR GERÇEKLİK TARTIŞMASI II	139
4.1. Sanatsal Gerçek, İzleyici, Yapıt Ve Mekân	139
4.2. Panoptikon Sergisi	151
4.2.1. Beyaz Küp Hakkında	158
4.2.2. Ne İçinde Ne Dışında.....	165

5. BİR GERÇEKLİK TARTIŞMASI III (BİR ÖZGÜRLEŞME ÇABASI)	173
5.1. Yaşıyor ve Çalışıyor	173
5.2. Çalışmanın ve Üretimin Reddi	178
5.3. Sanatsal Başarı ve Ünlü Olmak	193
5.4. Normalleştirilmiş Özgür ve Aykırı Özneler Olarak Sanatçılar	200
5.5. Bağımsız Sanatçı Olmak ya da Yok Olmayı Baştan Kabul Etmenin Dayanılmaz Hafifliği	202
5.6. İşsizlik Sergisi ve İşsizlik Hakkı (Sessizliğin Şiddeti ve Yapmamayı Tercih Etmek)	206
6. SONUÇ YERİNE: BAŞARISIZLIK VE SAÇMALAMA HAKKI	
271	
KAYNAKLAR	281
ÖZGEÇMİŞ	291

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim 2.1. San Francisco Sanat Müzesi'ndeki sanat yapıtı sanılan gözlük ve izleyici kesitleri, 2016.....	8
Resim 2.2. Ron Mueck, <i>İsimsiz (Büyük Adam)</i> , 2000.....	16
Resim 2.3. Chris Burden, <i>Vur (Ateş et)</i> , 1971.....	17
Resim 2.4. Orlan, <i>Opera Cerrahisi - Performans</i> , 1991.....	18
Resim 2.5. Andy Warhol, <i>200 Bir Dolar Banknotları</i> , 1962.....	19
Resim 2.6. Hans Haacke, <i>Shapolsky Manhattan Gayrimenkul Varlıkları, Gerçek Zamanlı Bir Sosyal Sistem, 1 Mayıs itibarıyla</i> , 1971.....	20
Resim 2.7. Marcel Broodthaers, <i>Saf Külçe Altın, Modern Sanat Müzesi, Kartallar Departmanı, Finans Bölümü</i> , 1971.....	21
Resim 2.8. Sherrie Levine, <i>İsimsiz (Edward Weston'dan Sonra)</i> , 1980.....	22
Resim 2.9. Rene Magritte, <i>İmgelerin İhaneti (Bu Bir Pipo Değildir)</i> , 1948.....	26
Resim 2.10. Marcel Duchamp, <i>Çeşme</i> , 1917-1964.....	40
Resim 2.11. Martha Rosler, <i>Güzel Ev Dizisinden: Savaşı Eve Getirmek</i> , 1967-1972....	41
Resim 2.12. Frida Kahlo, <i>Umutsuz</i> , 1945.....	50
Resim 2.13. El-kaide lideri Usame Bin Ladin'in Afganistan dağlarından servis ettiği videodan kesit, 2001.....	76
Resim 3.1. Deniz C. Koşar, <i>Topolojik Araştırmalar (Gebe)</i> , Ahşap, 2011.....	116
Resim 3.2. Deniz C. Koşar, <i>Topolojik Araştırmalar (Gebe)</i> , Ahşap, 2011.....	117
Resim 3.3. Deniz C. Koşar, <i>Topolojik Araştırmalar (Denge)</i> , 2011.....	118
Resim 3.4. Deniz C. Koşar, <i>Topolojik Araştırmalar (Denge)</i> , 2011.....	119
Resim 3.5. Deniz C. Koşar, <i>Topolojik Araştırmalar (Topos)</i> , 2011.....	120
Resim 3.6. Sol LeWitt, <i>Tamamlanmamış Açık Küpler</i> , 1974.....	121
Resim 3.7. Deniz C. Koşar, <i>Topolojik Araştırmalar (Topos)</i> , 2011.....	122
Resim 3.8. Deniz C. Koşar, <i>Topolojik Araştırmalar (Esinti)</i> , 2011.....	123
Resim 3.9. Deniz C. Koşar, <i>Topolojik Araştırmalar (Esinti)</i> , 2011.....	124

Resim 3.10. Deniz C. Koşar, <i>Topolojik Araştırmalar (NOTHING)</i> , 2011.....	124
Resim 3.11. Deniz C. Koşar, <i>Topolojik Araştırmalar (NOTHING)</i> , 2011.....	126
Resim 3.12. Deniz C. Koşar, <i>Topolojik Araştırmalar (İnfilak)</i> , 2011.....	127
Resim 3.13. Deniz C. Koşar, <i>Topolojik Araştırmalar (İnfilak)</i> , 2011.....	127
Resim 4.1. Daniel Buren, <i>Apollinaire Galerisi</i> , 1968.....	143
Resim 4.2. Marcel Duchamp, <i>1200 Kömür Çuvalı</i> , 1938.....	144
Resim 4.3. Marcel Duchamp, <i>Bir Mil İplik</i> , 1942.....	145
Resim 4.4. Yves Klein, Iris Clert Galerisi'ndeki <i>Boşluk</i> sergisinden kesit, 1958.....	146
Resim 4.5. Fernandez Arman, <i>Dolu</i> , 1960.....	147
Resim 4.6. Rachel Whiteread, <i>İsimsiz (Merdiven)</i> , 2001.....	149
Resim 4.7. Pierre Manzoni, <i>Dünyanın Kaidesi</i> , 1961.....	150
Resim 4.8. Deniz C. Koşar, <i>Panoptikon</i> sergisinden genel görünüş (bölüm 1), 2015.....	153
Resim 4.9. Deniz C. Koşar, <i>Panoptikon</i> sergisinden genel görünüş (bölüm 1), 2015....	153
Resim 4.10. Deniz C. Koşar, <i>Panoptikon</i> sergisinden kesit (bölüm 1), 2015.....	154
Resim 4.11. <i>Panoptikon</i> sergisinden izleyici kesitleri, 2015.....	155
Resim 4.12. Deniz C. Koşar, <i>Beyaz Küp Hakkında (Monokrom II - Cinsel Şeyler) /</i> <i>ayrıntı</i> , 2013.....	156
Resim 4.13. Deniz C. Koşar, <i>Beyaz Küp Hakkında (Oda 1, 2, 3, 4 - Konuk Sanatçılar:</i> <i>Ali Asgar Çakmakçı, Orhan Tekin, Erdal Duman, Esra Sağlık)</i> , 2010.....	159
Resim 4.14. Deniz C. Koşar, <i>Beyaz Küp Hakkında (Oda 1, 2, 3, 4 - Konuk Sanatçı: Ali</i> <i>Asgar Çakmakçı)</i> , 2010.....	160
Resim 4.15. Deniz C. Koşar, <i>Beyaz Küp Hakkında (Oda 1, 2, 3, 4 - Konuk Sanatçı:</i> <i>Orhan Tekin)</i> , 2010.....	160
Resim 4.16. Deniz C. Koşar, <i>Beyaz Küp Hakkında (Panoptikon - Sanatçılar: Özüm</i> <i>Koşar, Deniz C. Koşar)</i> , 2013.....	161
Resim 4.17. Deniz C. Koşar, <i>Beyaz Küp Hakkında (Panoptik) / ayrıntı</i> , 2011.....	162
Resim 4.18. Deniz C. Koşar, <i>Beyaz Küp Hakkında (Panoptik)</i> , 2011.....	162
Resim 4.19. Marcel Duchamp, <i>Bir Valiz İçinde Kutu</i> , 1942-1954.....	163
Resim 4.20. Robert Filliou, <i>Meşru Galeri</i> , 1962.....	164

Resim 4.21. Marcel Duchamp, <i>Veriler: 1. Şelale 2. Aydınlatıcı Gaz</i> , İç Görünüm, 1969.....	165
Resim 4.22. Deniz C. Koşar, <i>Ne İçinde Ne Dışında</i> , 2015.....	166
Resim 4.23. <i>Ne İçinde Ne Dışında</i> çalışması için hazırlanmış sanal mekân.....	167
Resim 4.24. Deniz C. Koşar, <i>Ne İçinde Ne Dışında</i> (steoroskopik görüntü), 2015.....	168
Resim 4.25. Deniz C. Koşar, <i>Ne İçinde Ne Dışında</i> (360 derecelik sayısal görsel), 2015.....	171
Resim 5.1. Sürrealistler tarafından yayınlanan 15 Temmuz 1925 tarihli <i>Sürrealist Devrim</i> dergisinin 4. sayısının kapağı.....	190
Resim 5.2. Deniz C. Koşar, <i>İşsizlik</i> , 2015.....	211
Resim 5.3. Deniz C. Koşar, <i>İşsizlik</i> , (sergiden kesit), 2015.....	212
Resim 5.4. Deniz C. Koşar, <i>İşsizlik</i> , (sergiden kesit), 2015.....	214
Resim 5.5. Deniz C. Koşar, <i>İşsizlik</i> , 2015.....	215
Resim 5.6. Marcel Duchamp, <i>Paris Havası</i> , 1919-1964.....	217
Resim 5.7. Kazimir Maleviç, <i>Beyaz Üzerine Beyaz</i> , 1918.....	217
Resim 5.8. Yves Klein, <i>Maddedışı Resimsel Duyarlık Bölgesi</i> (Klein'in <i>Maddedışı Resimsel Duyarlık Bölgesi</i> 'nin satın alımını onaylamak için verdiği makbuz. Bu kopya Jacques Kugel tarafından 7 Aralık 1959'da satın alınmıştır), 1959.....	218
Resim 5.9. Robret Barry, <i>Kapalı Galeri</i> , 1969-1970.....	219
Resim 5.10. Robert Irwin, <i>Deneysel Durum</i> , 1970.....	220
Resim 5.11. Chris Burden, <i>Beyaz Işık/Beyaz Isı</i> (performans mekânından görüntü), 1975.....	221
Resim 5.12. Stanley Brouwn, <i>Bu Yoldan Brouwn</i> , 1963.....	222
Resim 5.13. Michael Asher, <i>İsimsiz</i> (Claire Copley Galerisi'ndeki yerleştirmeden görünüm), 1974.....	223
Resim 5.14. Robert Rauschenberg, <i>Bu Iris Clert'in portresidir, eğer ben diyorsam öyledir</i> , 1961.....	224
Resim 5.15. Robert Rauschenberg, <i>Beyaz Resim (İki Panel)</i> , 1951.....	225
Resim 5.16. Robert Rauschenberg, <i>Silinmiş de Kooning</i> , 1953.....	226
Resim 5.17. Sanat ve Dil, <i>İklimlendirme/Şartlandırma Gösterisi</i> 'ne ait afiş, 1972.....	228

Resim 5.18. Sanat ve Dil, <i>Gizli Resim</i> , 1967-1968.....	229
Resim 5.19. Andy Warhol, <i>Görünmez Heykel</i> , 1985.....	229
Resim 5.20. Tom Friedman, <i>İsimsiz (Bir Büyü)</i> , 1992.....	229
Resim 5.21. Tom Friedman, <i>Playboy Ortakat</i> , 1992.....	230
Resim 5.22. Tom Friedman, <i>1000 Saatlik Bakış</i> , 1992-1997.....	231
Resim 5.23. Gianni Motti, <i>Büyülü Mürekkep</i> , 1989.....	232
Resim 5.24. Maurizio Cattelan, <i>İsimsiz</i> , 1991.....	233
Resim 5.25. Bethan Huws, <i>Haus Esters Çalışması</i> , 1993.....	234
Resim 5.26. Martin Creed, <i>İş No. 227: Işıklar Açılır ve Kapanır</i> , 2001.....	234
Resim 5.27. David Hammons, <i>Siyah ve Mavi Konçerto</i> , 2002-2003.....	235
Resim 5.28. Ilya ve Emilia Kabakov, <i>Boş Müze</i> , 2004.....	236
Resim 5.29. Roman Ondak, <i>Her Zamankinden Daha Sessiz</i> , 2006.....	237
Resim 5.30. Marina Abramović, <i>512 Saat</i> , 2014.....	238
Resim 5.31. Mary Ellen Carroll, <i>Hiçbir Şey</i> , 2006.....	238
Resim 5.32. Maria Eichhorn, <i>Para</i> (afiş görseli), 2001.....	239
Resim 5.33. Maria Eichhorn, <i>5 Hafta, 25 Gün, 175 Saat</i> (sergi girişindeki açıklama metninin görseli), 2016.....	240
Resim 5.34. Tehching Hsieh, <i>Bir Yıllık Performans 1978-1979</i> , 1978-1979.....	241
Resim 5.35. Tehching Hsieh, <i>Bir Yıllık Performans 1978-1979 (Kafes İş'i)</i> 'ne ait sanatçının imzasını taşıyan tutanak, 1978-1979.....	242
Resim 5.36. Tehching Hsieh, <i>Bir Yıllık Performans 1980-1981 (Zaman Saati İş'i)</i> , 1980-1981.....	243
Resim 5.37. Tehching Hsieh, <i>Bir Yıllık Performans 1980-1981 (Zaman Saati İş'i)</i> Afiş çalışması, 1980-1981.....	244
Resim 5.38. Tehching Hsieh, <i>Bir Yıllık Performans 1980-1981 (Zaman Saati İş'i)</i> 'ne ait sanatçının imzasını taşıyan tutanak, 1980-1981.....	245
Resim 5.39. Tehching Hsieh, <i>Sanat / Yaşam: Bir Yıllık Performans 1983-1984 (Halat İş'i)</i> , 1980-1981.....	246
Resim 5.40. Tehching Hsieh, <i>Sanat / Yaşam: Bir Yıllık Performans 1983-1984 (Halat İş'i)</i> 'ne sanatçıların imzasını taşıyan tutanak, 1980-1981.....	246

Resim 5.41. Tehching Hsieh, <i>Bir Yıllık Performans 1985-1986 (Sanatsız İşi)</i> 'ne ait sanatçının imzasını taşıyan tutanak, 1985-1986.....	247
Resim 5.42. Tehching Hsieh, <i>1986-1999 (On Üç Yıllık Plan)</i> 'bitişinde kes-yapıştır şeklinde hazırladığı rapor, 2000.....	248
Resim 5.43. Deniz C. Koşar, <i>İşsizlik Hakkı</i> , 2015.....	250
Resim 5.44. Deniz C. Koşar, <i>Ben Bir Yalancıyım!</i> , 2002.....	253
Resim 5.45. Deniz C. Koşar, <i>Ben Bir Yalancıyım! (Yeniden)</i> , 2002.....	254
Resim 5.46. Deniz C. Koşar, " ", 2003.....	255
Resim 5.47. Deniz C. Koşar, <i>İmge ve Gerçeklik</i> , 2003.....	256
Resim 5.48. Deniz C. Koşar, <i>Beyaz Küp (Sanat Odası)</i> , 2004.....	257
Resim 5.49. Deniz C. Koşar, <i>İsimsiz (Sesler)</i> , 2004.....	258
Resim 5.50. Deniz C. Koşar, <i>Sanat Nerede</i> , 2004.....	258
Resim 5.51. Deniz C. Koşar, <i>Sessizlik Meydanı'na Özel (Beckett'a Saygı)</i> , 2004.....	259
Resim 5.52. Deniz C. Koşar, <i>Sessizlik Meydanı'na Özel (Beckett'a Saygı)</i> , 2004.....	260
Resim 5.53. Deniz C. Koşar, <i>Sessizlik Meydanı'na Özel (Beckett'a Saygı)</i> , 2004.....	261
Resim 5.54. Deniz C. Koşar, <i>Sanat Bunun Neresinde?</i> , 2007.....	261
Resim 5.55. Deniz C. Koşar, <i>Sanatçı ile Diyalog Kurunuz (ayrıntı)</i> , 2009.....	262
Resim 5.56. Deniz C. Koşar, <i>Sanatçı ile Diyalog Kurunuz</i> , 2009.....	263

SİMGELER VE KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış simgeler ve kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Simgeler

Açıklamalar

cm

santimetre

Kısaltmalar

Açıklamalar

bkz.

Bakınız

akt.

Aktaran

1. GİRİŞ

Günümüz dünyası, neoliberal kapitalist sistemin organik yapısına bağı olarak gerek teknolojinin gerek bilgi teknolojilerinin gelişimiyle gerçeklik algımızın sürekli olarak sınıandığı ve gerçeklik ile olan bağlarımızın sorgulandığı bir döneme denk gelmektedir. Sanal gerçeklik, arttırılmış gerçeklik gibi teknolojik çözümlemeler gerçekliğimizin alanını genişletirken bir yandan enformasyon kaynaklarının kolay ulaşımı var olan gerçekliği tanımlamamız konusunda bize kaynak oluşturmakta, yapısını değıştirmektedir. Buradaki yapısal değışiklik olumlu olanı barındırdığı kadar olumsuz olanı barındırmaktadır çünkü gerçeklik ile ilişkimiz kurmaca ve yalan ile karmaşılaştırılmakta ve neyin gerçek neyin olmadığı konusunda bizleri ayrıma sokmaktadır. Kuşkusuz buradaki en önemli nokta hakikat ile olan ilişkide yatmaktadır. Yani, asıl mesele hakikate ulaşabilmek ile ilgilidir. Çünkü, bir bilgi bizim gerçekliğimizi biçimlendirirken bizim aynı zamanda hakikatimizi de oluşturmaktadır. Dolayısıyla gerçeğin arkasında görünmez olarak duran hakikate ulaşmak ya da ulaşamamak burada kritik bir noktaya çekilir. Bu bağlamda, bilgi teknolojilerinin *sahibi* bizim hakikatimizin kontrolünü de ele geçirendir. Sanat da tam bu noktada devrededir, çünkü sanatın gerçeklik ve hakikat ile olan ilişkisi oldukça karmaşık ama bir o kadar önemlidir.

Sanatın gerçeklik ile olan ilişkisinden dolayı, özne üzerindeki etkisi kuşatıcıdır. Buradaki ilişkiyi özetlemek gerekirse sanat yapay olan gerçekliğe sahiptir ve kendi gerçekliğiyle bize imgeler yoluyla anlamlar bütünü ya da parçaları sunar. Buradaki gerçeklik yoluyla sunulan anlamlar bütünü ya da parçalarından kasıt da hakikat ile ilişkilidir. Sanatın kuşatıcı etkisi sanatın kendi gerçekliğini bize -bir tür- dayatması ve onu izleyici olarak baştan kabul ederek ikna olmaya açık olarak alımlamamızda saklıdır. Kısaca belirtmek gerekirse izleyicinin bir sanat nesnesi karşısında onun sanat olmadığını düşünmesi ya da ona bakarak onun sanat olmadığını belirtmesi bile bir kabul sürecinden geçtiğinin kanıtıdır. Sanat olduğunu kabul eden için zaten bu süreç sıkıntısız işlemekte ve sanat nesnesinin gerçekliğiyle beraber hakikatini ulaştırma aşaması başlamış olmaktadır. Burada şu noktayı da belirtmek gerekir, bir sanat nesnesinin onun sanat olduğunun kabulü ile başlayan süreçte yapının hakikatini izleyicinin alımlaması belirsizliğini korumaktadır. Bu süreç kapalı, örtük, bir tür gizil süreçtir ve bu hakikatin doğasına içkindir. Burada hemen şunu da belirtmek gerekir,

sanat bilimsel bilginin hakikat ile olan ilişkisindeki gibi belirgin değildir (ki orada da iktidar bilgi ilişkisi içerisinden bakılırsa farklı bir açı ortaya çıkmaktadır) ve sanat hakikat problemi değildir sadece hakikati gerçeklik aracılığıyla ulaştıran bir araç konumundadır.

Günümüz modern sonrası süreçte sanat, büyüsel yapısından arınmış gibi görünmesine rağmen, aksine, gizil bir büyülu yapıya bürünmüş, belirli sınırları kaybetmiş, gerçeklik ile ilişkisindeki yapıyı aşındırmıştır. Büyük anlatıların feshi ya da son bulması düşüncesi, her şeyin metinsellik etrafında gezinmesi, günün bir ihtiyacı olarak biçimsel unsurların geriye doğru atılarak kavramsal olana fazlasıyla yer açılması tüm bu sürecin parçasıdır. Sanatın gerekliliği tartışmaları bir yana, sanatın son bulduğu tartışmaları başlamış, genel –ama bir o kadar tartışmalı- bir düşünce olarak bilinen anlamda sanat ölmüş ve bir ruh çağırma seansına dönüşmüştür. Halbuki sanat insanın yaşamsal ihtiyacının yansımasıdır, insanlık son bulmadığı sürece şekil ya da yapı değiştirse de sanat bir şekilde kendini var edecektir. Buradaki sanatın her daim var olacağı düşüncesi yüce sanat ya da yaratım olarak sanat düşüncesiyle değil sadece ve sadece ‘artı ürün’, ‘artı zaman’ kavramlarıyla ilişkilidir. Bugün sanat tıpkı Schrödinger’in kedisi gibi varlığını iki durumda da sürdürmektedir. Ancak bu gözlem süreci -tıpkı Schrödinger’in paradoksunda olduğu gibi- gözleyicinin süreç içerisine dahil olmadan bilemeyeceği bir durum halini almış ve günümüzün sanatı gizemli, karmaşık, çelişkili bir yapıya bürünmüştür. Bu kültürel süreç, *postfordist* süreçle beraber, kendini daima değiştiren-yenileyen geç kapitalist sistemin dayattığı bir süreç ve bu sürecin yansımasıdır. Bu çalışmadaki en önemli nokta, bu *postfordist* süreçte gerçeklik ile ilişkimizin yaşamsal sınırlarının da muğlaklaşmış olması ve sanatın tüm bu belirsiz durumdan payını alması kadar bu muğlaklık yapısının harcının da yine sanat olması ve kendi içinde bir kapalı devre oluşturmasıdır.

Günümüzde sanat, özellikle doksanlardan sonra, kapitalizmin küresel ruhuna uygun bir şekilde uluslararası etkinliklerle, tıpkı ulus-aşırı şirketlerin mantığında yer aldığı gibi, yayılcı bir gerçeğin gösterisi haline gelmiştir. Günümüzde sanatın, egemenler -ve ideolojileri- tarafından kitleleri yönlendirmenin aracı haline gelmesi, sanatın eleştirel ve direniş gösteren yapısının *gösteri* düzeyine indirilerek ele geçirilmesinin ve tersinir bir sürece zorla dahil edilmesinin gerçeği yaşanmaktadır. Estetik modernizmin savaşı, yerini, yeninin peşinde koşan avangardlar yenilik

düşüncesinin çelişkisinin getirdiği zoraki evrilmeye *yıldız sanatçı* ve *ünlü* olmanın peşindeki sanatçı tipine bırakmıştır. Piyasanın içerisinde güçlü sanatçı olmanın yolu tanınmak, dolayısıyla reklamını iyi yapabilmek ve iyi bir satış grafiğini yakalamaktan geçmektedir.

Sanatın sistemin elinde bu şekildeki yer değiştirmesinin temel nedeni sanatın gerçeklik ve hakikat ile olan ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Yani sanatın en büyük özelliği onun kendi çelişkisi haline dönüşmektedir. Bu çalışmada sanatın, öncelikle gerçeklik ve hakikat ile olan ilişkisi üzerinden hareket edilerek, sanatçının ve yapıtının günümüz dünyasında *araçsallaşan* konumu sorgulanmakta; daha sonraki süreçte ise temel kavramlardan yola çıkılarak kültürel alanın değişimi ve geldiği son nokta tanımlanmaya çalışılacaktır. Ortaya çıkan durumun sanat ve sanatçı üzerindeki etkisi ele alınarak düşünceler, yapıtlar ortaya konulmuş ve tartışmaya açılmıştır. Çalışmanın bağlamı ve çerçevesi oluşturulurken ilgili kaynaklar taranmış ve bağlantılı yazılar, üretilen yapıtlara atıflar yapılmıştır.

Öncelikle şunu baştan kabul etmem gerekiyor, Batı dışı bir söylem edinmeyi amaç edinip, bir anlamda Batı'yı karşıma almam bile bir empati çabası gerektirdiği için çelişkili bir söylem içerisinde olacağımın göstergesidir. Kaldı ki Batılı olma düşüncesiyle yıkanmış zihnimin okudukları ya da yorumları bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde o dil içerisinde gezinecektir. Dünya, günümüzde Batı'ya sıkıştırılmış okumalar bütününden ibaret görünmektedir, Batı-Doğu ayrımı buna ayrı bir çanak tutmakla beraber bu ayrımı belirtirken bir strateji belirleme olanağı için zorunlu bir durum olarak da karşımızda durmaktadır. Özellikle, *küreselleşme* denilen olgunun varlığının kıyasıyla sürdürdüğü günümüzde söz konusu bu Doğu ile Batı'nın ayrılması düşüncesi ilginç başka bir çelişkidir. Ancak *küreselleşme* düşüncesi zaten Batı'nın bir argümanıdır ve kapital sistemin gözünden yapılan bir evren okumasıdır.

Bu çalışmadaki asıl amaç, bu sürecin nasıl gerçekleştiği ya da gerçekleşeceği üzerinde tartışmaktır. İçerikte yalnız sanatsal olan değil, farklı bilgi kaynaklarıyla günümüz sanatının içerisinde sanat yapmaya çalışan *insanın* yaşadığı, karşılaştığı gerçeklik problemlerine değinmek ve sanatçının yapıtını nesneleştirirken karşılaştığı zorlukları tartışmak bir diğer önemli noktadır. Bu çalışma, büyük bir söylem peşinde olmak değil, aksine minör bir bağlamda kalarak belki de var olanı yinelemek pahasına yeninin anlamsızca peşinde koşmadan ortak kimi paydalarda buluşmak için

hazırlanmıştır. Dolayısıyla temel amaç belli bir sonuca ulaşmaktan ziyade, sanatçı olarak içerisinde olduğum problemlerin, düşüncelerin açılanması ve tartışmaya açılmasıdır. Açıkçası, belirgin bir sonuca ulaşabilmeyi çok isterdim ama görünürde böylesi bir gerçek olmadığı gibi her sonuca ulaşma çabası içinden çıkılmaz başka bir tartışma alanını doğurmaktadır. Bu bağlamda, bu çalışma, gerçeklik hakikat probleminin aracının kendisidir.

2. GERÇEKLİK PROBLEMİ OLARAK SANAT

2.1. Bir Yalan Olarak Sanat: Gerçeklik, Hakikat ve Yalan

Sanat, hakiki olma yalanından kurtarılmış sihirdir.
Theodor W. Adorno

Sanat, geçmişte yanılsama yaratmak için yapıldı; şimdiyse tümüyle yanılsamalardan oluşmaktadır.
Brian O'Doherty

Yaşamı, sanatın yalanlarından arındırmayı istemek faydasızdır.
Georges Bataille

Sanat, hakikatten daha değerlidir.
Friedrich Nietzsche

Eğer yeterince büyük bir yalan uydurur ve sürekli tekrarlırsan, sonunda insanlar buna inanacaktır.
Joseph Goebbels (Nazi Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanı)

Sanat hakikat¹* alanına ait bir şey değildir. Hakikati, en azından anlamamız için bize dayatılan hakikati, fark etmemizi sağlayan bir yalandır sanat.
Pablo Picasso

Picasso'nun sanat ve yalan arasındaki ilişkiye dair sözü sanatın hakikat ve gerçeklik ile olan ilişkisinin özeti niteliğindedir. Peki sanat hakikatin bir taşıyıcısı mıdır? Bu soru sanatın varlığı ve neliği için önemli bir sorudur. Çünkü, hakikat ile ilişkisi olmaksızın sanat bir eğlence ve zevk etkinliği, sanat yapıtı da sıradan bir şey ve bir fetiş nesnesi konumuna sürüklenecektir. Bu noktada sanat gücünü yitirecek, hayatı anlamlandırma, düşünme, duygulanım etkinliği olarak vasfını kaybedecektir. Yani, içi boşaltılmış, sadece ruhunu değil bedeninin iç organlarını kaybetmiş kuru bir deriye dönüşecektir.

Sanat bir yapım olarak yapımın sonucu olmayan şeyi gösterebilir. Bir Rorschach testi gibidir, gösterilen şeyin arkasında görünenin izleyicideki etkisi ve bu etkinin farklılığıyla kendisini açığa çıkarır. Sanatın yapımın sonucu olmayanı göstermesi ampirik gözlemlene aracılığıyla incelemeye, eleştirilere karşı bağışık değildir. Yani somut veriler ya da gerçeklik verisi üzerinden sanatın hakikatini açıklamaya çalışmak karanlık odadan ışığa çıkartılan fotoğraf filmi gibi görünmez olmasına neden olacaktır.

¹ Buradaki *hakikat* sözcüğü İngilizce *truth* sözcüğünün karşılığı olarak kullanılmıştır. Alıntılanan metinde çevirmen *doğruluk* kavramını tercih etmiştir (bkz. Yılmaz, 2009, s.39). Ancak, *doğruluk* kavramının zıt anlamlısı *yanlışlık*, *terslik* gibi Türkçe'nin dil yapısı içerisinde kalan çağrışımları olacağı için *hakikat* ve *yalan* ikiliğine denk düşmesi bağlamında ve doğruluk kavramı, doğru-yanlış gibi bir mantık yargısına karşılık iyi-kötü gibi bir ahlak kavramını çağrıştırdığı için daha nesnel kalabilmesi adına *hakikat* kavramı tercih edilmiştir.

Sanat, hakikatin doğrudan sunumu değildir, hakikatin doğrudan kendisi de değildir; bir kurmacadır, düzenlemedir. Hakikate dair doğrudan amacı da yoktur; hakikat ile olan ilişkisi istemsizdir, kendiliğindendir. Hakikat problemini her yapıt üzerinde tartışmak yersiz görünebilir, ancak bu yersizlikte bile hakikat kendisini belli eder. Buradaki belli etme ya da istemsizlik sanatın *kendiliğinden* kaynaklanmaktadır. Bu sanatın Kant'ın *amaçsız amaçlılık* adını verdiği şeyden mürekkeptir. Nesne burada ne yararlılığı çerçevesinde ne hizmet ettiği herhangi bir amaca göre ne de içsel amaçlılığı açısından tasarlanmıştır; bütün ilgi bağlamlarının dışında, salt biçimsel amaçlılığı çerçevesinde kendi özgür varoluşu içerisinde tasarlanmıştır ve bu bağlamda değerlendirilir (Altuğ, 2007, s. 109). Amaçsız amaçlılık bağlamında, en bilinçsiz ya da hakikat istemi içinde olmayan üretim bile insanın doğasını ele verir. Örneğin, soyut dışavurumcu bir resim ilk bakıldığında verili gerçekliğe ait olmayan bir karmaşa gibi görünüyorsa bile oradaki boyanın bir araya gelişi ya da sanatçının üretim isteği sanatın varlığı ya da ihtiyacına dair en yalın hakikati sunar bize. Böylece mağara resmine kadar gidilecek bir yol karşılar bizi.

Hakikat ile bağlantımızdaki kesinti diğer bir deyişle hayatta mutlak olanın gizi sanatın varlığını gerekli kılar. Ancak bu, sanatın hakikatin doğrudan sunucusu olduğu anlamına gelmez, yani, her türlü bilgiye ya da tecrübeye ulaşabilir olmak sanata yer ve gerek bırakmaz. Hoimar Von Ditfurth bu gerçeklik ve hakikat belirsizliğindeki sanatın konumuna dair şu düşünciyi belirtmektedir:

Gerçekliğimiz hakikaten nesnel/objektif bir gerçeklik olsaydı, kendi içinde tamamlanmış, kapalı, fenomenden öze her şeyiyle kendini kavratan bir gerçeklik ile karşı karşıya bulunsaydık, sanatların ama en başta görsel, gösterici, temsili güzel sanatların ve de şiirin yeri olur muydu bu dünyada? Dünyamızın gerçekliğini her adımda yeniden yorumlamak, onu kavramlaştırmak olanağı, daha doğrusu zorunluluğu dayatmasa, insan etkinlikleri içinde en insani olan sanatın işlevi kalır mıydı? Gerçekliğin hiçbir zaman nihai anlamda kavranamayan, ele avuca sığmayan dönüşümlerin ve gelişmelerin ürünü içeriğini açığa çıkartma derdimiz bulunmasaydı, şiire, resme ne gerek vardı? Hakikaten “objektif” var olan bir dünyada, sanata at oynatma alanı kalmazdı muhakkak. Kendi ruhsal konumumuzdan, var oluş tarzımızdan, duygularımızdan, itkilerimizden ve de bu anlamda bilince mal ediş tarzımızdan tamamen bağımsız, mutlak bir dış gerçekliğin varlığı, sanatı tamamen dışlamaz mıydı? (Ditfurth, 1995, s. 212)

Sanat, dünyayla, yaşamla, olan büyük boşluğun doldurulması ve onunla ilişki kurma çabasıdır; insanın içine fırlatıldığı dünyada varlığını tanımlama, anlamlandırma sürecini oluşturmaya çalışmasıdır. Gördüğümüz herhangi bir şey ya da dokunduğumuz şeylerle bile aramızda doldurulması imkânsız bir boşluk bulunur. Bu boşluğun ulaştığı son nokta hakikatin kendisidir ve sanat bu hakikate ulaşmanın nafîle çabasıdır, çünkü hakikate ulaşma sezgisel ve belirsiz bir çaba olarak var olur. Sanat hem bu boşluğu doldurma hem de boşluğun sonundaki hakikate ulaşma konusunda bir araç konumundadır.

Martin Heidegger, sessizliğin sohbetin var olma yollarından biri olduğunu, bu şekilde, kişinin bir şey hakkında diğerlerine belirli bir anlatım yolu bulduğunu ve dilin sessizlikten kaynaklandığını belirtmektedir (Inwood, 2012, s. 290). Yani, dilin sesleri (sounds) ikincildirler; onlar dünya ve onun içindeki var olanlar hakkındaki temel bir görüşün ardından gelmektedirler. Heidegger'e göre dil ilkel konuşmacıların anlamlı hırıltılarından değil, tanrılarla sessizce sohbet eden yalnız, kararlı şairden ortaya çıkmıştır (Inwood, 2012, s. 290). Heidegger'in sessizliği dilin argümanı olarak görmesi, varlığın kesintiye uğramasıyla varlığın bilgisinin ortaya çıkışı olarak tanımlanabilir. Yani varlığın ortadan kaldırılması varlığın farkına varılmasını sağlamaktadır. Sanatın gerçeklik ile kurduğu ilişki de bu düzlemde. Yani gerçekliğe bir tür ara verıştır.

Sanat kendine ait bir gerçeklik sunar ve bu gerçekliği sunarak gerçekliğimizle çelişen bir çatışma yaratır; bu durum mevcut özerk olmayan dünyanın mevcut olmayan özerk dünyayla çatışmasıdır. Bu bağlamda, sanat gerçekliğe açılmış bir yarık, boşluk, bir durdurma hali, bir tür aralık, ara verıştır. Sanatın gerçekliğiyle var olan gerçeklik askıya alınır ve bir pencere açılır; açılan pencere hakikatin penceresidir. Ancak, hakikat tam da bu noktada herkes için varolmaz (her zaman olduğu gibi). Çünkü hakikat izleyicinin yorumuyla bağlantılıdır, bu bağlamda, *hakikatler* devrededir. Sanatın gerçekliği askıya alma hali salt sanat yapıtı başlığı altında toplanılabilecek bir şey değildir, herhangi bir olay ya da nesnedeki sanatsallığı fark ettiğimizde duraksadığımız gibi o anda saklı olandır bu. Geleneksel anlamda sanatsallığın farkına varma durumunu *estetik deneyim* olarak tanımlamak ve açıklamak mümkünse de tersinir bir açıdan ele alındığında, bir sergi mekânında herhangi bir nesnenin yerde

durduğunu (bu sergi mekânında kalp krizi geçiren bir izleyici de olabilir) fark eden izleyicinin onu sanat yapıtı zannettiği andaki gerçekliğin kesintisini estetik deneyimle açıklamak mümkün görünmemektedir.² İronik olan, buradaki kesintinin sanat yapıtının gerçekliği durdurduğu andaki kadar gerçek olmasıdır.



Resim 2.1. San Francisco Sanat Müzesi'ndeki sanat yapıtı sanılan gözlük ve izleyici kesitleri, 2016

Ampirik düzeyde, sanat, bize toplumsal gerçekliğimiz ile sanatın kendi gerçeğinin belirgin bir çatışmasını gösterir. Toplumsal gerçeklik özgür değildir; yasa ve yönetmeliklerle tüketilir, sosyal tanıma ve sosyal olarak kabul edilmiş davranışlarla meşguldür. Sanat, diğer taraftan -en azından görünürde- özgürdür; sınırları ve kuralları yoktur. Bu karşılaştırma gereği, sanat yoluyla gerçekliğimizi geriye yansıtabiliriz ve bu da gerçeği mevcut gerçeklikte görmemize izin verir.

Metafizik düzeyde sanat, bize genellikle görmediğimiz şeyleri sunar. Ampirik dünyadan özerkliği ile sanat, başka yollardan var olamayacak bir dünyayı açığa çıkarma ayrıcalığına sahiptir. Böylece, içeriği biçimiyle bize kendi gerçeğini sunmaktadır.

Yapıtın gerçeklik ile ilişkisine dair, Michel Foucault, edebi olan ile olmayan arasındaki çizgiyi çekerken herhangi normal bir sözcüğün boş bir sayfaya yazıldıktan sonra sıradan bir sözcük olma halinden sıyrıldığını belirtir; edebiyata karşılık gelen bir şeye

² Bu noktada sahte sanat yapıtlarının izleyiciyi hatta uzmanları aldatan yapısı konuyu dağıtmaması açısından ele alınmamıştır ancak yine de anımsamak yerinde olacaktır. Örneğin, 20 Kasım 2013 tarihinde İstanbul'da açılan ve sahte oldukları sonradan fark edilen Joan Miro sergisi bu bağlamda tartışmalıdır.

işaret ederek her sözcüğün bir işaret lambası gibi hareket etmeye başladığını ifade eder. Bir yapıttaki dil gündelik olarak söylenen bir şeye benzemez, gerçek dile ait hiçbir şey yoktur. Bu noktada çelişkili görüneni vurgulayarak bazı yapıtların gerçek diyaloglardan alıntı yapılarak oluşturulduğunu belirtir ancak o yapının gerçek ile ilişkisini kendini var olan gerçekliğin doğrudan yerine koyabilecek edime sahip olmadığını vurgular. Bu durumu şu sözlerle açıklar:

Ama bu şekilde alıntılanmış ve edebi esere dahil edilmiş bir gerçek dil var olsa bile, kübist bir tabloya yapıştırılmış bir kâğıt parçasından öte bir anlam taşımaz. Kübist bir tabloya yapıştırılmış kâğıt ‘gerçek’ olsun diye değildir orada, aksine tablonun mekânında bir bakıma delik açmak için oradadır. Aynı şekilde gerçek dil de edebi esere dahil edildiğinde dilin mekânında delik açmak için, ona doğal olarak ait olamayacak, adeta yamuk bir boyut vermek için yerleştirilmiştir oraya. (Foucault, 2013, s. 67)

Foucault, edebiyatın ne olduğu sorulduğunda tek bir yanıt verilebileceğini belirtir ve “edebiyatın varlığı yoktur; sadece bir simulakrum vardır, edebiyatın bütün varlığı olan bir simulakrum” demektedir (Foucault, 2013, s. 71). Yani, bir yapının aynadaki görüntü gibi gerçekmiş hissi uyandırdığını, görebildiğimiz ama dokunamadığımız mekân gibi gücül bir mekân olduğunu ve yapıta asıl hacmini kazandıranın bu simulakrum olduğunu belirtmektedir (Foucault, 2013, s. 73). Ancak sanat yapısı gerçekliği kopyalamaz; kopyalıyor gibi görünse de kopyalamaz, en yakın benzerlik ilişkisinde bile anlam farklılığıyla ayrılır. Yani gerçeklik parçalarından faydalanır, sanat için gerçekliğin nüveleri araçsaldır. Bu bağlamda sanat için gerçeklik saf bir simulakrum yaratma aracı değildir ve saf anlamda gerçekliğe alternatif kopya bir gerçeklik sunmaz.

Bir yapım olarak sanat *yapay*dır ve bu yapaylık onun en büyük kozu, özelliğidir. *Sanat* sözcüğünün etimolojisinde yer alan Arapça “sana” kökünden gelen “yapmak”, “üretmek” anlamının yanında “sunu” ile aynı kökte yer alması ve “bir işi vücuda getirmek” ve “bir maddeye zihinde tasarlanan şekil ve sureti vermek” anlamlarında yapay olanı da vurgulaması bu bağlamda anlamlıdır ve dilimizdeki *yapay* anlamındaki “suni” sözcüğü de aynı kökten gelmektedir (diğer taraftan *sanat* kavramının İngilizce’deki karşılığı *art* sözcüğünün kökünü oluşturduğu *artificial* ve yine *sanat* kavramının Almanca’daki karşılığı olan *kunst* sözcüğünün kökünü oluşturduğu *kunstlich* sözcükleri de dilimizdeki gibi *yapay* anlamında yer almaktadır). Sanatın

etimolojik anlamını oluşturan yapaylık sanatın neliği anlamında oldukça önemli bir noktada olsa da kendini bütünüyle *yapaylık* olarak var etmez. Sanat bir yeniden yaratma, oluşturmadır; bir bozma, parçalama ve yeniden bir araya getirme, gerçeği sunileştirme, yapaylaştırmadır. Ortaya çıkarılan şey *yapay gerçekliği var olan gerçekliğe* tercih etmedir.

Crispin Sartwell, gerçekliği *şok* kavramıyla ele alır ve “şok olduğunda, diyelim, bir bowling topunu ayağına düşürdüğünde, bowling topunun ya da ayağının gerçek olup olmadığına inanmak sana kalmış bir şey değildir. Şok deneyiminde, karşısında bütünüyle savunmasız olduğumuz dünya gerçekliğine *çağırılız*” diyerek gerçekliği kuranın şok deneyimi olduğunu belirtir (Sartwell, 1999, s. 15). Yani, gerçeklik, şok ile kişinin kendisi ve dünya hakkındaki kuşkularını yok ederek kendisini belli etmektedir. Sartwell, gerçeklik ile kurduğu bu bağlamda, insanların şeyleri imgeye indirgemesinin nedenini sorar ve net bir yanıt verir: İmgeler güvenlidir (Sartwell, 1999, s. 17-19). Bu görüşünü “imgeler dünyasında, dehşet verici suçlar işleyebilir hem de masum kalınabilir, uçurumdan aşağı atlayıp dibe vurmadan gerçeğe dönülebileceğini örnekleyerek imge ile gerçek dünya arasındaki gerilime işaret eder ve dünyayı ne kadar imge olarak görme ihtiyacı duyuyorsam, o kadar dünya tarafından tehdit edildiğimi hissediyor, bütün tehlikeleri o kadar tahammül edilmez buluyorum demektir” sözleriyle açıklamaktadır (Sartwell, 1999, s. 19).

Jean-Paul Sartre, imgeye dair masasının üzerindeki kâğıdı örnek gösterir. Kafasını masadaki kâğıttan başka bir yöne çevirdiğinde kâğıdı görmediğini belirtir ve kâğıt artık orada değildir. İmha olmadığını bildiği halde yine de eylemsizliğinin imha olmaktan koruduğunu, kendisi için olmaya son verdiğini belirtir. Ancak yine de kâğıt kendisi için görmediği halde kâğıt biçimi, rengi ve konumuyla yine belirmekte, az önce gördüğü kâğıt olduğunu bilmektedir. Peki bu beliren aynı kâğıt mıdır? Hem “evet” hem de “hayır”. Aynı niteliklere sahip aynı kâğıttır, ancak kâğıda tekrar bakış yöneltildiğinde görülen kâğıt ile bakılmayan kâğıt öz bakımından aynı olmalarına karşılık var olma bakımından farklıdırlar. “Çalışma masamda bulunan yaprak, aynı yaprak kuşkusuz, ama başka biçimde var oluyor. *Görmüyorum* onu, kendiliğindenliğime bir sınır olarak *zorla kabul ettirmiyor* kendini; *kendinde* var olan eylemsiz bir veri de değil. Tek kelimeyle, *filen* var olmuyor, imge olarak var oluyor.”

(Sartre, 2017, s. 6) Böylece Sartre, imge olarak var olma ile şey olarak var olma arasındaki farkı ortaya koyarken aynı zamanda gerçeklik ile imgenin ilişkisini de ayırmaktadır. İmge eylemsizlik içindedir, sadece bilinç açısından var olmaktan çıkmıştır, bilinçte değil kendinde var olmakta, ortaya çıkmakta ve yok olmaktadır; algılanmaya son vererek var olmaya son vermez, bilinç dışında bir şey varoluşunu sürdürmektedir (Sartre, 2017, s. 7-8). Sartre, imgelerin *şey* oluşuna dair onları daha az şey olarak tanımlamakta ve katıksız ve *a priori* kuramın imgeyi bir şey kıldığını ancak iç sezginin imgenin şey olmadığını öğrettiğini belirtmektedir. Yani birisinin imgelerini *gördüğünü* ya da *duyduğunu* söylemesinin hata olduğunu belirtmekte ve kişinin kendi imgelerini görmesinin, kendi imgelerini birer şey olarak algılamasının bunları nesnelerden ayırt edemeyeceğini, bu belirtenin bu ayırdı anlamayacağını söylemektedir. Çünkü iki varoluş düzleminde tek bir yaprak kâğıt oluşturmak yerine, aynı düzlemde var olan tıpatıp aynı iki yaprak oluşturmaktadır (Sartre, 2017, s. 8). Bu bağlamda, Sartwell'in görüşüyle birlikte, sanatın insanı içine çeken yapısının en temel nedeni imgelerin şey düzleminde yer almayan ancak işaret eden güvenli dünyasından kaynaklanmaktadır. Böylece imgelerin güvenli dünyası nesnelerin dünyasını/gerçeği işaret eden hakikat göstergelerine dönüşmektedir.

Sanatın gerçeklik ve hakikat ilişkisi paradoksaldır ve sanat, hakikati gösterebilmek, söyleyebilmek için *yalan* söylemek zorundadır. Yalan sanat için araçtır, çünkü gerçekliğin sıkıcılığını kırması gerekmektedir ve bunu başarabileceği yegâne güç yalanın bizatihi kendisidir; izleyiciyi sarıp sarmalamanın yoludur. Sanatın gerçekliğinin bu kuşatıcı gücü, imgelerle oluşturduğu bir kanal, belli bir frekans üzerinden izleyici ile iletişim kurmasını sağlar böylece gerçeğin yalan yoluyla askıya alınması sağlanır. Buradaki yalan ahlaki bir problem alanında yer almaz, sanatının doğasına içkindir. Sanatın yalanına karşılık hakiki olanı çıkarma eylemi izleyiciye düşer, verilen bir yapbozun ya da bilmecenin parçalarının bir araya getirilip anlamlı bir parça oluşturulması gibidir süreç. Diğer türlü sanat yapıtı eksik kalacaktır. Doğruyu söyleyen ya da hakikati açıkça gösteren her şey hayatın doğal parçası olarak hareket eder ve gerçekliğin *gerçek* parçasıdır yani yoktur. Her şey sanat olduğunda sanatın ortada olamayacağı gibi her şeyin hakiki olduğu yerde de hakikat yok olur böylece gösterilecek bir şey kalmaz. Bu bağlamda sanat imgelerin egemenliğidir.

Böylece sanat başlı başına bir gerçeklik ve hakikat problemi halini alır. Gerçekliğin içerisinde kendine ait bir gerçeklik oluşturur ve oluşturduğu bu gerçeklik içerisinde at koşturur. Bu iç-gerçekliğin kodlarında bilinen anlamda gerçeklik parçaları olduğu gibi olabildiğince kopuk bir gerçeklik de barınabilir. Aslında, bu gerçeklik sanatçının kendi yalanından başka bir şey değildir ve buradaki yalan -başka bir şekilde tekrarlamak gerekirse- patolojik değildir.

Sanatın yalan ile ilişkisi özünün bir parçasıdır. Sanatçı, yapıt, izleyici arasındaki mübadele sürecinin eylemi ancak ona katılanların ona özgü mantığın farkında olmamaları koşuluyla mümkün olan bir gerçeklik türüdür; yani, varlıksal tutarlılığı, katılımcılarının belli bir bilgisizliğini gerektiren bir gerçeklik türüdür. Eğer bu gerçeklik içerisinde yalanın farkındalığıyla yaklaşır ve bu bilgiyle hareket edersek, sanatın bu gerçekliği kendi kendini dağıtacaktır. Bu Aristoteles'in tiyatro için belirttiği şüphenin gönüllü olarak ertelenmesidir.

Platon, tam da bu nedenle, yani sanatın yalandan ayrılamazlığı nedeniyle devletinde sanata yer vermek istemez ve sanata tarihteki bilinen ilk sansürü uygular. Platon'a göre öncelikle sanat *mimesis* (temsil)'tir. Sanatçıların şeyleri yansıtmak üzere, bütünüyle pasif bir biçimde duyuşal dünyaya ayna tuttuğunu anlatmak ister. Bu düşüncesinin temelinde felsefesini inşa ettiği *İdealar Kuramı* vardır. Bu kuram, mağara alegorisinde şeyler ve onların gölgeleri olarak somutladığı gerçek nesnelerin bulunduğu ve akılla ulaşılabilen idealar dünyası ile duyularımızla algıladığımız nesnelerden yani ideaların kopyalarından ibaret olan yaşadığımız dünya ve onu algılayışımız üzerine kurulmuştur. Platon'a göre sanatçılar zaten –temsil ve taklit bağlamında- kopyalardan oluşmuş bir dünyada ancak kopyaların kopyasını yapabilirler. Sanatsal yaratı bilinçli, bilinerek yapılan bir şey olmadığı için değersizdir. Bu nedenle sanatın insanları hakikate götürmek yerine, gerçeklikten uzaklaştırdığını belirtmiştir. Platon, sanat üzerine düşüncelerini idealar kuramına dayalı olarak Devlet diyaloglarında “sedir” örneğinde anlatmaya çalışır. Sedirin üç oluş hali vardır, birincisi asıl sedirdir ve tanrının yapımıdır yani önceldir, ideanın kendisidir; ikinci sedir ideaya göre dülgerin ürettiği; üçüncü ise ressamın üretilen sedirin görüntüsü üzerinden ürettiği temsil sedirdir (Platon, 2015, s. 335-339). Böylelikle sanatçının *mimesis* bağlamında görülenler alanında yer alan nesneleri taklit ettiğini ve yalan ürettiğini, üstelik bu

taklidin birinci değil de ikinci dereceden bir taklit olduğunu belirtmiş ve içeriği bakımından insanlar üzerinde etkisi olduğunu vurgulamıştır.

Platon, sanata, insanları asıl gerçekliği teşkil eden idealardan uzaklaştırdığı ve sanatçının yetkiyle konuşacağı hiçbir konu olmaması yönünden bilgi; yapıtlarda gençlere fena örnek olacak parçalar olması, tragedyalarda ve destanlarda kötü kişileri taklit ederek temsil ederek fena etkiler bırakacak olması ve edebiyatın dizginlememiz gereken duygusal yanımızı coşturacak olması yönünden de ahlak olmak üzere iki yönden itiraz eder (Moran, 2014, s. 27).

Diğer taraftan, Platon’un iki noktada çelişkisi bulunmaktadır: birincisi diyaloglarında Sokrates’i kendi yerine konuşturarak bir tür mimesis yaparak kendi eleştirdiği temsil problemini çıkmaza sokar. İkincisi ise şölen diyaloğunda “bütün yaratıcı şairler ve sanatlarına yenilik getiren işçiler, ruhu bereketli insanlardır” diyerek Devlet diyaloğunda gözden çıkarttığı sanatı yüceltir (akt. Yıldırım, 2014, s. 47). Ayrıca Collingwood da Devlet’in 392-398a-595a-607a’sını referans göstererek Platon’un yüksek ve yapıcı sanata hiçbir zaman karşı çıkmadığını ileri sürer ve bu konuda, *The Principles of Art*, kitabının *Art and Representation* kısmını ayrıntılı bir şekilde Platon’u savunmaya ayırır (lger, 2017).

Aristoteles, Platon’un aksine sanata sahip çıkar. Sanatın etkisinin, gücünün farkındadır ve Platon gibi olumsuz bir yöne doğru değil, izleyicide bir boşalma, kötü duygulardan arınma anlamında yani *katharsis* bağlamında ele alarak olumlu yöne doğru eğer. Aristoteles de sanatın temsil olduğunu belirtir ancak bu temsil anlayışı Platon’da olduğu gibi olumsuz bir özellik olarak anlam bulmaz. Oscar Wilde, Aristoteles’in düşüncelerini temel alarak “sanatın bize verdiği keder hem arındırır bizi hem yeniler. Ancak ve ancak sanat aracılığıyla kendi mkemelliğimizi gerçekleştirebiliriz; gerçek varoluşun sefil, alçaltıcı tehditlerinden sadece sanat aracılığıyla koruyabiliriz kendimizi” demektedir (Wilde, 2012, s. 92). Buradaki *katharsis* düşüncesi sanatın günümüzde de sürdürdüğü garip eylemlilik halidir. Sanat içeriği veya işin sunduğu imgeyle değil salt kendi varlığı ve ilişkisiyle bile bu arınma halini sunar, hissettirir. Bir sergide ya da konserde dünyanın sıradan varlıkları değil bu düzlemde vahşilikten, sıradanlıktan kopmuş varlıklar olarak bulunmamıza işaret eder.

Aristoteles'in şiir ile tarih arasındaki farka dair "(...) ozanın işi gerçekten olmuş şeyleri değil olabilecek şeyleri, olabilirlik ya da zorunluluk gereği meydana gelebilecek şeyleri söylemektir. Tarihçi ile ozan arasındaki fark, birinin dizelerle, ötekinin düzyazıyla yazması değildir (Heredot'un yapıtını dizelere dökebilirsiniz; dizeli ya da dizesiz yine tarih olarak kalacaktır); aralarındaki fark, birinin gerçekten olmuş, ötekininse olabilecek olan şeyleri anlatmasıdır. Bu yüzden şiir, felsefeye tarihten daha yakındır ve daha değerlidir (...)" (Aristoteles, 2013, s. 37) sözleriyle sanatın görünenin ardındakine dair taşıyıcılığı ya da olabilirlik olarak ele aldığı sanatın zihinsel tarafına dikkat çekerek felsefeye yakın görmesi bugün bile güncelliğini koruyan bir tartışma alanıdır.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, düşüncede zaten açık olan bir şeyi söylemeyi amaç edinen bir sanat yapıtının ilgiye değmeyeceğini belirtir. Tanımlama yetersizliği ve düşünsel belirsizlik sanatın özündedir, çünkü sanat, kavramsal tanımlamanın içselliğinden çok dışsal bir yapıtta cisimleşen bir bilinç tarzıdır. Kavramsal olarak açık olduğumuz yerde, yapıt gereksizdir (akt. Altuğ, 2012, s. 50).

Gerçek ve/ya hakikat için yalan söylemek, sanatın bu tutumu varlığın ve hayatın karmaşıklığının yansımından başka bir şey değildir. Sanatın amacı, bizleri gerçeğin kendisiyle yüz yüze getirmek için pratik olarak faydalı sembolleri, uzlaşım ve toplamsal olarak kabul edilen genellikleri ve nihayetinde gerçeği bizden gizleyen her şeyi saf dışı bırakmaktır. Sanattaki realizm ve idealizm tartışması bu konudaki bir yanlış anlamadan doğmuştur. Sanat, gerçeğin daha doğrudan bir biçimde görülmesinden başka bir şey değildir (Farago, 2011, s. 28-29).

Friedrich Nietzsche için durum farklıdır; yalana, yanılsamaya ihtiyaç duyarız ancak bu yalan hakikatten uzaklaşmanın, onunla yüzleşmenin zorluğunun hafifletilmesinin aracıdır. Nietzsche'ye göre "insanlar yanılsama ve rüya görülerine fena halde batmış durumdadırlar, gözleri şeylerin sadece yüzeyine bakar ve 'biçimler' görür; duyumları onları hiçbir yerde hakikate götürmez, yalnızca uyarımlar almakla ve şeylerle adeta elim sende oynamakla yetinmektedirler" (Megill, 1998, s. 90-91). Sanatın en büyük özelliği var olan bu yanılsama içerisinde açıktan açığa çıkan bir yanılsama alanı olması

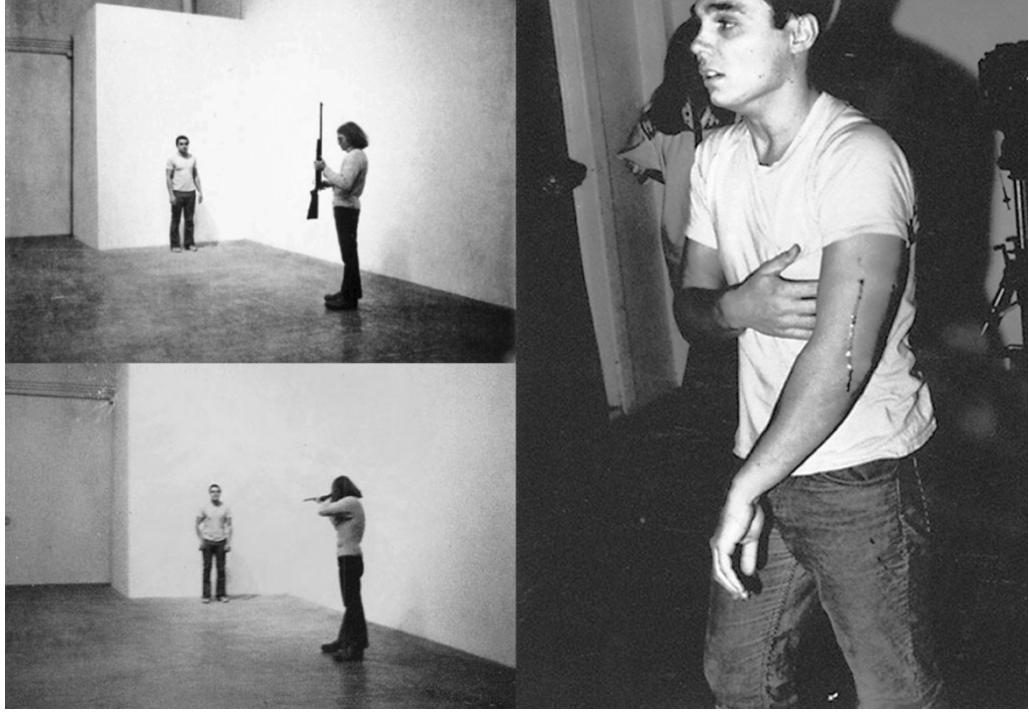
ve bu haliyle de mantık ve diyalektiğin farkında olmadıkları yanılsamalarının tam karşı kutbunda yer almasıdır. Bu bağlamda Nietzsche için sanat hakikatten daha yüksek bir değer, başka bir deyişle en yüksek değer olarak kabul edilmektedir (Nietzsche, 2002, s. 420). Nietzsche, hakikatin gerçeklikten ziyade insanın estetik kavrayışı hakkında bir şeyler söylediğini belirtir ve hakikati “(...) eğretilmelerden, düz değişmecelerden, insanbiçimciliklerden oluşan seyyar bir ordudur: Kısacası şiir ve belagat yoluyla yoğunlaştırılmış, aktarılmış, süslenmiş olan ve uzunca bir süre kullanıldıktan sonra herkese fazlasıyla sabit, kural koyucu ve bağlayıcı gelmeye başlayan insan ilişkilerinin toplamıdır; hakikatler yanılsama oldukları unutulmuş olan yanılsamalardır; aşınıp duyumsal güçlerini yitirmiş olan metaforlardır; üzerlerindeki resimler silinmiş olan artık para olarak değil sadece metal olarak bir işe yarayan paralardır” diyerek tanımlamaktadır (Megill, 1998, s. 93).

Diğer taraftan sanat, Nietzsche için tüm değerlerin değersizleştiği çağda yaslanılacak tek değerdir. Sanat, güç isteminin kendisini dayandırdığı temelde isteme için olanaklar yaratır. Sanat ona göre bütün istemelerin özüdür. Dünya böylece kendi kendini doğuran bir sanat yapıtına dönüşür (Nietzsche, 2002, s. 390). Nietzsche metafiziği, dini, ahlakı ve bilimi hepsini yalnızca sanat isteminin, yalan söyleme, “hakikat”ten kaçma, “hakikat”i olumsuzlama isteminin ürünü olarak tanımlar. Böylece yalan ile sanatsallık arasında bir bağ kurarak gerçekliği yalanlar yoluyla ihlal edilmesini sağlayan bir yetenek olarak gösterir. “İnsanın kendisinin de her şey bir yana gerçekliğin, hakikatin, doğanın bir parçasıyken aynı zamanda bir yalan söyleme dehası olmaması mümkün mü!” diyerek yalana farklı bir kapı aralamaktadır (Megill, 1998, s. 104). Her ne kadar Nietzsche *hakikatin olumsuzlanması* olarak yalanı ve sanatı görse ve yüceltse de Gilles Deleuze, Nietzsche’ye göre sanatçının hakikati arayan biri olduğunu hatta sanatçının -tıpkı duyuların da yalan söyleyememesi gibi- her şeyden önce “gerçek hakikat”in, yalan söylemeyen hakikatin peşindeki tek kişi olduğunu ve son kertede “gerçek” filozofun da sanatçı haline gelmek zorunda kaldığını belirtir (Ferry, 2012, s. 27-28). Nietzsche’nin, ironik bir şekilde, felsefi metinlerinde şiirsel bir dil kullanması da bunu destekler niteliktedir.



Resim 2.2. Ron Mueck, *İsimsiz (Büyük Adam)*, 2000

Yalan, sanatta gerçeklik bağlamında başka bir paradoks daha yaratır: gerçekliği daha fazla temsil etmesi mi ya da temsilin daha soyut bağlamlara kaydığı durumlar mı yalan ile olan bağı azaltır? Çünkü görünürde her iki durum için de aynı şey geçerli gibidir. Gerçekliği daha fazla içeren yapıtlar alınılanması daha kolay olan gibi görünür, biçimsel olarak var olan verileri açıktır ancak gerçeğin yerini almaya çalışmasıyla yalan bağlamında bir çelişki, kısır döngü yaratır. Soyut olan bir yapıt ise var olan gerçeklikten referansının azlığı nedeniyle sorgulanması daha zayıf olandır ve görünende yalana daha yakın olandır. Görüleceği üzere sanatın temsil olarak gerçeklikten verilerini alıp almaması konunun hafiflemesi anlamına gelmemektedir ve bu sorgulama Giritli paradoksu gibi içinden çıkılmaz bir duruma sürüklenmektedir. Sanat yalandan arındırılmaz, en gerçekçi hatta hipergerçekçi heykel ya da resim bile yalanın kendisidir. Sanatın yalandan arındırılmış hali salt hayattır. Çünkü sanat, yalandan arındırıldığı an doğrudan sunulan bir olay haline gelir ve suni yapısını kaybeder böylece ismini veren tanımdan bile sıyrılmaktadır.



Resim 2.3. Chris Burden, *Vur (Ateş et)*, 1971

Chris Burden'ın *Vur (ateş et)* adlı performansında kurşunlanması, ya da *Mıhlанmış* adlı çalışmasında Volkswagen Beetle model bir aracın üzerine çivilerle çarpmıha gerilmesi sanatın geldiği en *gerçekçi* noktayı temsil etmektedir denilebilir ve hatta, bu bağlamda Burden, gerçekçi sanatın en büyük temsilcisidir demek bile mümkündür. Bu duruma, kendi bedeninin sınırlarını yoklayan, acının gerçek deneyimini performanslarında kendine uygulayan Marina Abromoviç de örnek gösterilebilir. Abromoviç bunu sanatsal bir ritüel şeklinde gerçekleştirir. Bu nokta, günümüzün meşhur tartışması sanat hayat ikilemine denk gelmektedir. Bu gerçekçilik krizindeki, belki de en güçlü isimlerden biri de Orlan'dır. Çünkü gerçekten bedeninde geri dönüşü mümkün olmayan değişiklikler yaparak bize argümanını sunar. Yani *mış* gibi değildir, *gerçektir* ancak bunu sanatsal bir veçhe olarak sunmaktadır; operasyonun temel amaçlarından birisi o operasyonu izleyiciye bir şekilde ulaştırmaktır. Diğer taraftan operasyonun nasıl yapıldığına bakmak gerekir yani dünyanın en güzel kadını yaratmak adına bazı *estetik* biçimlendirmeler yapması vb. ve yalan burada devreye girer. Orlan, sanatta yer alan estetik tartışmaları ironik bir şekilde ele alarak, en güzel-ideal kadın imgesine ulaşma arzusunu hem geleneksel sanatın beslendiği Yunan sanatına hem günümüzün moda duygusuna meydan okuyarak ele almaktadır. *Etsel Sanat (Carnal Art)* adını verdiği eylemlerinin içeriğindeki *et* kavramının Hristiyanlıkta

İsa'nın tenine ve acısına işaret etmesi ve bu bağlamda acıdan arınmak adına morfin alarak onu yüceltmesi ve bir tür Hristiyanlık eleştirisi geliştirmesi Orlan'ın hakikatine işaret eder. Orlan'ın eylemi birisinin yalan söylerken büyük yeminler etmesine değil parmağını kesmesine denk düşmektedir. Zaten bu operasyon sunum olarak hazırlanmadığında akış halindeki hayata denk düşecektir.



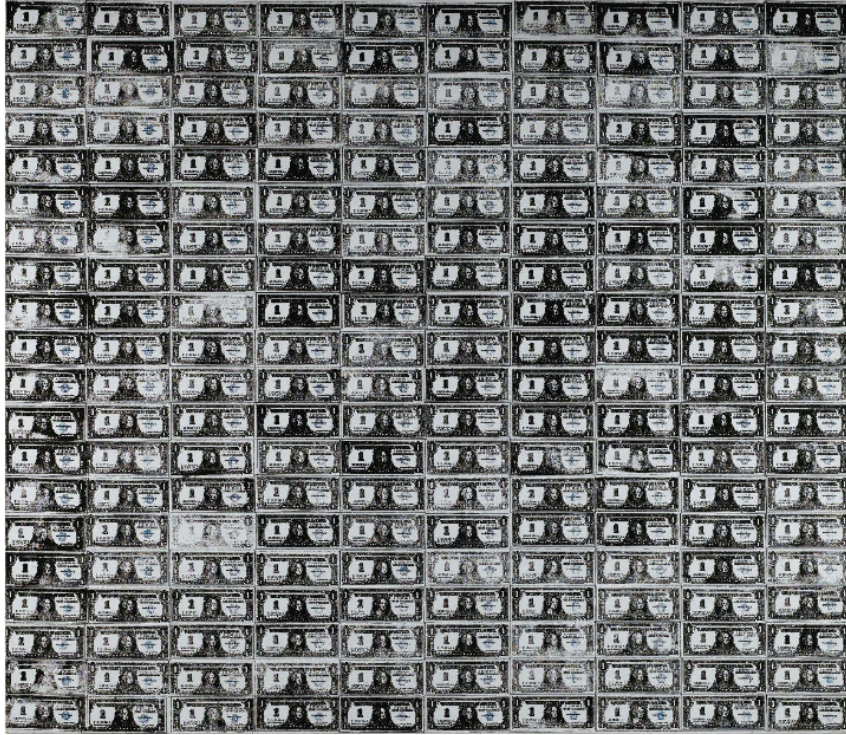
Resim 2.4. Orlan, *Opera Cerrahisi - Performans*, 1991

Gerçeklik ile ilişkileri göz önüne alındığında bedenleri ile üreten sanatçıların, sanatın yalanla olan ilişkisinde kısa devre yarattıkları düşünülebilir ancak hiçbir sanatçı Andy Warhol kadar sanatın yalanını izleyicinin gözünün içine bakarak söylememiştir. Burada bahsi geçen yalancılık, tartışmaya açık olmakla birlikte, olumsuzlayıcı ahlaki bir problem değildir. Warhol'un sanatı, para ve piyasa ile olan ilişkisi göz önüne alındığında yalan kavramını düşündürmeyecek kadar gerçek bir söylem ile karşımıza çıkmaktadır.

Diğer taraftan yalancılığını en basit şekliyle ele veren sanatta *gerçekçilik*dir. Gerçekliğe doğrudan referans vererek argümanlarını kurar, imgeyi hazırda alır, eğretilmesiz, düzdür. Ama bu düzlük *hazır-nesne*deki gibi de değildir, beceriksizce kendini saklayan yalancı gibidir ama bu yalanı kabullenmeyi bekleyenler de kendi kararınca çoktur. Gerçekçilik diğer taraftan hakikati bulandırır, belirsiz kılar çünkü arkasında

olana odaklanmaya izin vermeksizin taklit halindeki imgeyi sunar. James Wood, *Kurmaca Nasıl İşler?* çalışmasında gerçekçiliğe dair şu görüşü dile getirir:

Barthes, dünyayı anlatmak için hiçbir ‘gerçekçi’ yöntem olmadığını iddia etmişti. On dokuzuncu yüzyıl yazarının, bir kelime ile o kelimenin karşılığı arasındaki gerekli ve saydam bir bağ olduğuna ilişkin safiyane yanılsaması geçersiz kılınmıştır. Kurmaca oluşturmanın farklı, birbiriyle rekabet halindeki türleri arasında gerçekçilik, kafası en karışık olanı, hatta belki de anlayışsızdır çünkü kendi işleyişi hakkında en az bilinçli olandır. Gerçekçilik, gerçekliğe denk düşmez, gerçekçilik gerçekçi değildir. Barthes’e göre, gerçekçilik bir geleneksel kurallar sistemidir ve öyle çok karşımıza çıkan bir gramerdir ki, burjuva hikâye anlatıcılığını nasıl inşa ettiğini etmeyiz bile. (Wood, 2013, s. 140)



Resim 2.5. Andy Warhol, *200 Bir Dolar Banknotları*, 1962

Warhol'un yalancılığını inkâr etmeyen paradoksal doğasının aksine sanatın yalanının ahlaki bir boyuta saptığını ve neoliberal düşüncenin sanat piyasasını nasıl şekillendirdiğini göstermek adına sanat alanının iç organlarını açığa çıkaran sanatçı Hans Haacke'dir. Haacke, sanat dünyasının hakikatini sanat-yalan doğası üzerinden izleyiciye sunar. Yani sanatın arkaplanına ait gerçekliği bir gazeteci gibi belgeleştirme, hakikati sunma, sloganlaştırma şeklinde değil elde ettiği verileri, belgeleri bizatihi sanatsal gerçekliğin parçası haline getirerek, yani sanat nesnesi olarak, sunar.



Resim 2.6. Hans Haacke, *Shapolsky Manhattan Gayrimenkul Varlıkları, Gerçek Zamanlı Bir Sosyal Sistem, 1 Mayıs itibarıyla, 1971*

Gerçeklik ve hakikat kırılmasının ortaya çıktığı çalışmalardan bir diğeri de Marcel Broodthaers'in *Modern Sanatlar Müzesi*'nin *Kartallar Departmanı* için açtığı *Finans Bölümü*'ndeki bir kilogramlık saf külçe altını piyasa fiyatının iki katı fiyatına satmayı planlamasıdır. Broodthaers, iki katına satılan altın külçesinin yarısının sanat yapıtı yarısının da altının kendi maddi değeri oluşuyla sanat yapıtının mübadele değerini temsile açarak izleyiciye sunar ve sanat yapıtının kullanım ve mübadele değerinin sorgulanmasını gündeme getirir. Böylece, altının fiyatının mevcut hali ve sanatı içine katarak değiştirilmiş-dönüştürülmüş hali arasında bir hakikat sorgulamasını beraberinde getirmektedir.



Resim 2.7. Marcel Broodthaers, *Saf Külçe Altın*, *Modern Sanat Müzesi, Kartallar Departmanı, Finans Bölümü*, 1971

Fotoğraf, gerçeklik ve hakikat probleminin en belirgin gibi görünen ancak en karmaşık olduğu üretim biçimidir. Edward Weston, Fotoğraf makinesinin yalan söylemeye zorlamak için çaba harcanması gerektiğini söyleyerek aslında fotoğrafın dürüst bir teknik olduğunu belirtmiştir. Weston’a göre fotoğraf, “ressamların” küstah kabadayılıklarından çok bir sorgulama, bir paylaşma ruhu içinde dünyaya yaklaşmaktadır (Sontag, 2008, s. 205). Ancak paradoksal bir şekilde bu hakikat iddiasının tersine yalan söylemeye en açık imge üretimi fotoğrafın kendisidir. Çünkü inandırıcılığı ve gerçeklikten sahiplendiği görüntüyle fotoğraf hakikat iddiasında bulunur ve bu hakikat iddiası onu yalana çok daha fazla yakınlaştırır. Susan Sontag fotoğrafın gerçeklik ve hakikat ile ilişkisine dair şunları belirtir:

Yalan söylemenin fotoğraf için doğuracağı sonuçlar, resim için doğabileceklerden çok daha önemli olmak zorundadır. Çünkü fotoğraf denen düz, genellikle de dikdörtgen biçimli görüntüler, resimlerin asla olamayacağı derecede doğru olma iddiasındadırlar. Sahte bir resim (atıfı sahte olan bir resim) resim tarihini yanıltır. Sahte bir fotoğraf (rötuşlanmış ya da oynanmış olan ya da altyazısı yanıltıcı olan fotoğraf) ise gerçekliği yanıltır. (Sontag, 2008, s. 106)

Tüm görüntünün sadece bir parçasını sunan bir imge olarak fotoğraf, hakikatin doğrudan sunucusu olamayacak olmasının yanında hakikati perdeleyecek kadar yalana

açıktır. Bu bağlamda gerçekliğin bir fragmanı olarak fotoğraf yalan söyleme aracının kendisi oluverir. Weston'un hakikat iddiasının ironik bir şekilde tersine çevrilmesi olarak Sherrie Levine'in *Weston'dan Sonra* fotoğraflarını ele alabilmek mümkündür.³ Hakikat iddiasındaki bir aracın tam da kendi iddiasıyla ele alınması ve tersinir bir sürecin yaratılması açısından ilginç bir veri oluşturur.



Resim 2.8. Sherrie Levine, *İsimsiz (Edward Weston'dan Sonra)*, 1980

Heidegger, Kant'ın kendinde şey kavramına gönderme yaparak nesnelerin yani görünenlerin arkasında görünmeyenlere dikkat kesilir ve nesnelerin göründüklerinin ötesindekilerle beraber bulunduğunu belirtir (Heidegger, 2003, s. 11-13). Sanat nesnesini de aynı şekilde ele alır; sanat yapıtı, yapılmış bir nesnedir, fakat bu salt nesneden hariç başka şeyler de söyler, bizi diğeri ile karşılaştırır, başkayı ifşa eder. Heidegger'e göre sanat yapıtı bir simgedir (Heidegger, 2003, s. 9). Burada Heidegger nesne/şey kavramının tanımında ve çevirisindeki belirsizliğe değinir ve bu belirsizliği

³ Levine'in bu çalışmalarının ortak özelliği Walker Evans ve Edward Weston gibi ünlü fotoğrafçıların fotoğraflarının birebir kopyalarını yine fotoğraf olarak sunmasıdır. Yani Levine, söz konusu fotoğrafların fotoğraflarını çekmiş, orijinal halleriyle aynı şekilde sergilemiş, böylelikle sonsuz döngüde salınan imgelerle orijinal olanın neliğini sorgulamıştır. Bu bağlamda, kopya olan bu yapıtların kendini yapıt olarak sunmasıyla, fotoğraf tekniğinin doğasının getirisi de olarak, telif hakkı konusunu çıkmaza sokmuştur.

Batı düşüncesinin temelsizliğinin, köksüzlüğünün başladığı yer olarak niteler. Heidegger’e göre, buradaki temelsizliğin, köksüzlüğün merkezini ise Yunanca sözcüklerin Roma-Latin düşüncesine uyarlanması, görünüşte gerçekçi ve dolayısıyla da sadık çevirinin, uyarlamanın altında, daha çok Yunan değerlendirmesinin farklı bir düşünce biçimine dönüştürülmesi ve orijinal anlamlarına denk karşılıklar bulmaksızın Yunanca sözcüklerin dışlanarak alınması oluşturmaktadır (Heidegger, 2003, s. 13). Yapıt, kendi içinde yükselerek bir dünya açar ve bunu da kalıcı kılar (Heidegger, 2003, s. 33). Sanat yapıtı Heidegger’e göre “aletheia” kavramıyla nitelendirdiği, hakikatin açığa çıktığı, üzerindeki örtünün kaldırıldığı bir yerdir; yani sanat bir hakikat alanıdır (Heidegger, 2003, s. 25). Heidegger, artık sanatın güzeli değil hakikatin peşinde olduğunu belirtir. Günümüz sanatında güzel sanat yerine sanat tanımının kullanılması bir anlamda bunun göstergesidir. Saf taklit, yansıtma olmayan, insanın kendinden bir şeyler kattığı, yaratım süreci adı verilen sürecin içinde yer alan her üretim, sanatsal anlamda hakikatin varlığını zorunlu koşar. Yani her sanat yapıtı hakikatin taşıyıcısıdır.

Alain Badiou, hakikatle ilişkilendirerek kurduğu bağlamda sanatla felsefenin birbirine düğümlenmesine ilişkin öğretilerin yirminci yüzyılda özünde değişikliğe uğratmadıklarını ve yine bu yüzyılda söz konusu bu öğretilere *doyduğunu* ileri sürer (Badiou, 2013, s. 18). Bu bağlamda, bugüne kadar ki sanata dair görüşleri *didaktik*, *romantik* ve *klasik* olmak üzere üç şema içerisinde ele alır. Didaktik şema, sanatın hakikate kadir olmadığı ya da her türlü hakikatin sanatın dışında olduğu bir şemadır. Sanatın dolaysız ya da çıplak hakikat olarak takdim ettiği daha doğrusu sanatın temellendirilmemiş, kanıtlanmamış bir hakikatin, orada-olmaklığıyla tükenen bir hakikatin görünüşü olduğu iddiasını barındırmaktadır. Bu düşünce aynı zamanda Platon’un sanata karşı verdiği mücadelenin, mimesis bağlamında, sanatın eşyanın değil hakikat etkisinin taklidi olmasını, hakikatin dolaysız imgelerinin etkisi altında kalmayı vurgular. Böylece sanat bir hakikatimsinin cazibesi, büyüü olmak anlamına gelir (Badiou, 2013, s. 12-13). Didaktik şemaya karşılık romantik şema yer alır ve bu şemaya göre *yalnız* sanat hakikate kadirdir. Böylece sanat felsefenin işaret etmekten öteye gidemediği şeyi gerçekleştirir ve hakiki olanın gerçek bedeni haline gelir (Badiou, 2013, s. 13). Son olarak bu iki şemayı uzlaştıran, Aristoteles’in kurduğu haliyle klasik şema yer alır ve iki tez üzerine kurulmuştur; sanat hakikate kadir değildir, özü mimetiktir; bu durum (Platon’un sandığının aksine) vahim bir durum

değildir, çünkü sanatın ereği hakikat değildir. Sanatın bilişsel ya da ifşa edici değil, sağaltıcı bir işlevi vardır, böylece sanatın ölçüsü, ruhun duygulanımlarının tedavisi bakımından göstereceği yararlılıktır (Badiou, 2013, s. 14).

Badiou, yirminci yüzyıl düşüncesinin kitlesel eğilimlerine bağlantılandırarak bu şemayı sanata ilişkin düşünceleri bakımından Marksizmin didaktik, psikanalizin klasik, Heideggerci yorumbilgisinin ise romantik olduğunu belirtir. Bu miras alınmış üç şemanın ortak niteliğini sanat ve hakikat ile ilişkileri bağlamında “içkinlik” ve “tekillik” kategorileri oluşturur. İçkinlik, hakikatin yapıtların sanatsal etkisine içsel mi yoksa sanat yapıtı dışsal bir hakikatin bir aracı mı olduğunu belirtir. Tekillik ise sanatın tanıklık ettiği hakikat mutlak anlamda sanata mı özgü olduğu yoksa başka söylem türlerinde de dolaşıma girip giremeyeceğine vurgu yapar (Badiou, 2013, s. 19-20). Badiou, ele aldığı tüm bu şemalarda, sanatsal yapıtların hakikatle ilişkisini asla hem teklik hem de içkin olamadığını belirtir. Bunun sonucunda bu ortaya çıkan eşzamanlılığın olumlanması gerektiğini belirtir ve *başka bir estetik* önerisi sunar:

Sanat *bizzat* bir hakikat usulüdür. Ya da: Sanatın kimliğinin felsefi olarak belirlenmesi, hakikat kategorisi kapsamına giren bir iştir. Sanat bir düşünmedir, bu düşünmenin yapıtları Gerçek’tir (etki değil). Ve bu düşünme, ya da etkinleştirdiği hakikatler, başka hakikatlere –ister bilimsel, ister siyasal, ister aşka ilişkin hakikatler olsun- indirgenemez. Bu aynı zamanda şu anlama gelecektir: Tekil düşünme olarak sanat felsefeye indirgenemez. (Badiou, 2013, s. 20)

Badiou’ya göre sanatın dokusunu meydana getiren şey olarak yapıt bir hakikat değildir, bir hakikat tarafından başlatılan sanatsal bir usuldür ve kendini yapıtta – sonsuzluk olarak- açığa vurmaz; bir hakikatin yerel mercii (instance locale), diferansiyel noktasıdır. Bu diferansiyel noktası olarak yapıt sanatsal hakikatin özne noktalarından biridir. Bir hakikatin yapıtlardan başka varlığı yoktur, hakikat yapıtların türeyimsel (sonsuz) bir çokluğudur. Bir yapıt yerel olarak fiiliyata geçirdiği ya da sonlu bir fragmanı olduğu hakikat üzerine olay mahallinde yapılan bir *soruşturmadır* (Badiou, 2013, s. 23).

Hiçbir sanat yapıtı ya da nesnesi var olan gerçekliğe ait biçimler dışında değildir. Bu dünyaya ait olmayan hiçbir biçim ya da imge üretime açık değildir. En soyut bir imge ya da biçim bile gerçeklikten pay alır, referansını alır; tüm yapıtlar nesnel düzeyde

gerçeklikten mürekkeptir, her ne kadar indirgemeci gözükse de sanatsal üretim, bir tür kompozisyon problemidir. Diğer taraftan her bir sanat yapıtı aslında bildiğimiz bir şeyleri sunar bize bilmediğimiz herhangi bir şey yoktur, sadece farkında olmadığımız şeyler vardır. Sanat karmaşık biçimlerle algısal ya da düşünsel düzeyde farkındalık yaratır. René Magritte, *İmgelerin İhaneti (Bu Bir Pipo Değildir)* çalışmasında bilmediğimiz bir şey söylemiyordu farkında olmadığımız ya da unuttuğumuz bir şeyi hatırlatıyordu. Ya da Marcel Duchamp pisuar gibi bilindik bir nesne ile sanat nesnesinin ayrı olmadığını söylemesi gibi bir farkındalık hali yaratıyordu. Bu durum aslında hakikat ile ilişkilidir. Hakikat varlığını bildiğimiz ama anlatamadığımız bir olgudur. Mihail Bahtin, bu durumu Platon'un bilginin doğru hatırlama olduğu varsayımına gönderme yaparak açıklar ve “sanatta, her şeyi fark ederiz ve her şeyi hatırlarız” der (Bahtin, 2005, s. 314). Sanatta yenilik, özgünlük, beklenmediklik, özgürlük bileşeninin önemli olmasının nedenini bu düşünceye bağlar, zira burada yeniliğin, özgünlüğün, özgürlüğün kavranmasını mümkün kılan bir arka plan –bilis ve eylemin fark edilmiş ve birlikte deneyimlenmiş dünyası- bulunmaktadır. Böylece sanatta yeni şekilde görünen ve tınlayan bir dünya bulunmaktadır ve sanatçının etkinliği bu dünya ile ilişkili olarak algılanmaktadır. “Bilis ve icra edilmiş eylem birincildir, yani kendi nesnelerini yaratırlar: Kavranan şey ilk kez belirleniyordur ve bir eylem henüz var olmayan şey ile yaşar ancak. Burada her şey, daha en baştan yenidir ve burada yenilik olmamasının nedeni budur; burada her şey *ex origine*'dir (özgündür) ve burada özgünlük olamamasının nedeni budur” (Bahtin, 2005, s. 314).



Resim 2.9. Rene Magritte, *İmgelerin İhaneti (Bu Bir Pipo Değildir)*, 1948

John Berger, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş bir görünüm olarak imgenin, ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan koptuğunu ve saklandığını, bu bağlamda her imgede bir *görme biçimi* yattığını belirtmektedir (Berger, 2005, s. 10). Görme biçiminin altında yatan öznel izleyici bakışının yanında imgenin kaynağına dair bilgilerin bakışımızı değiştirdiğini vurgular ve Van Gogh'un *Ekin Tarlası ve Kargalar* yapıtını altında "Bu Van Gogh'un kendini öldürmeden önce yaptığı son resimdir" sözünü de ekleyerek sözün imgeyi nasıl değiştirdiğini örnek gösterir. Fotoğrafın altına gelen not ile bakışımız bir anda değişir, etkisi katlanır, anlamlar çoğalır ama burada yine garip bir durum söz konusudur; o bilginin hakikati belirsizdir yani yalan yine devrededir. Bunu düşünmek fotoğrafın o not sonrası anlamını değiştirse de önceki notsuz fotoğrafa geri dönüş artık mümkün değildir çünkü yalan bizi çoktan biçimlendirmiştir. Kendini gizler açığa çıksa bile hakikatini gizler. Berger de, *Görme Biçimleri* metninde yer alan yeniden canlandırılan her imgenin resmin ilk bağımsız anlamıyla çok az ilgisi olan ya da hiç ilgisi olmayan savın birer parçası olduğunu belirtir ve resimlerin söylenenleri, sözsel yetkeleri doğrulamak için alıntı olarak kullandığını itiraf eder. "Sonuç olarak yeniden canlandırma, resmin aslındaki imgeyi göstermenin yanı sıra başka imgelerin gösterdiği bir şey de olur. Bir imgenin anlamı onun hemen yanında görülen ya da hemen arkasından gelen şeye göre değişir. O imgenin taşıdığı yetke, içinde görüldüğü tüm bağlama yayılır" (Berger, 2005, s. 28).

Diderot, “gerçek yaşamın bir trajedisinin neden olduğu gözyaşlarıyla, dokunaklı bir anlatımın neden olduğu gözyaşları arasındaki farkın ne olduğunu hiç düşündünüz mü?” sorusunu sorar ve yanıtını gerçek yaşamdaki gözyaşlarının apansız, doğrudan geldiğini, sanat yoluyla akıtılan gözyaşlarının ise bilinçli bir tarzda, adım adım akıtılmak durumunda olduğunu söyleyerek verir (akt. Sennett, 2013, s. 154). Diderot’a göre, gerçek yaşamın içeriği rastlantılara açıktır, kolayca yara alabilir ve iki insan arasındaki iletişim doğallaştıkça ifade gücü azalır. Ancak en iyi durumda, sempati ve doğal duyguların egemen olduğu dünyada, bir duygu tam olarak ifade edilmişse ancak bir kereye mahsus olabilir. Diderot, bir ifadenin bir kereden fazla nasıl sunulabileceğini ele alarak göreneksele işaret fikrini tanımlar ve bir duygunun ancak o duygunun “pençesinden” kurtulmuş ve şimdi belli bir uzaklıktan onu irdeleyen kişi söz konusu duygunun özsel biçimini tanımlar hale geldiğinde bir kereden fazla iletebilir olur. Bu durum rastlantısal olanın çıkarılmasıdır (Sennett, 2013, s. 154).

Sanat yapıtının hakikati kendi gerçekliği ve nesnesiyle sınırlı değildir, nesnenin içine sığmaz ve onu aşar. Bu durum nesnenin doğasıyla ilgili değildir, kaynağı nesnenin kendisi de değildir. Nesne hakikatin suret bulduğu yerdir ancak görünür ya da doğrudan okunabilir de değildir. Gerçeklik ile hakikatin kesin olarak ayrıldığı, bu ayrışmanın tartışılabilirdiğı yerdir sanat yapıtı.

Hakikat gerçek gibi karşımızda olmayandır, görünenin arkasındakidir, buğuludur, farkında olunması olası olandır ancak hakikat kendisine ulaşıldığında hakikat olmaktan çıkıp bizim bilinen gerçekliğimize dönüşendir. Burada hakikatin gerçeklik ile ilişkisinde kriz vardır. O da gerçekliğimizin yanıltıcı doğasında saklıdır. Böylece hakikat ve gerçeklik gerçekliğin kendi krizi nedeniyle belirsizlik sarmalında kalır. Ayrıca burada hakikatler söz konusudur yani kültürel anlamdaki mutlak hakikat dışında hakikatler vardır.

Platon’un soyut hakikat anlayışı Hegel’de de soyut olmasına karşılık tarihsel süreçte kendini ortaya koyarken somutlaşır (Adorno, 2004, s. 78). Yani, mutlak Geist olarak hakikat, diyalektik bir süreçte tarih, kültür ve devlette somutlaşır. Ancak Hegel’in tarihsel bir bağlamda ele aldığı hakikat, tarihselliğin bazı şeyleri doğal olarak dışarıda

birakmasıyla kısıtlayıcı ve biçimsel bir çerçevede kalmıştır. Gerçeklik ile kurgusal olanın ilişkisindeki kopukluk ihmal edilerek gerçeklik kavramsal bir düzleme çekilmiştir. Çünkü Hegel’e göre kavram ile gerçeklik örtüşmektedir, yani Kavram’ın Mantık’ta ortaya konulması gibi akıl da kendini tarihte açar; düşüncede olan ile gerçeklikte olan birbiriyle örtüşür. Buradaki sorun tarihsel açının bütünsel bir çözümleme içermesinin olanaksızlığıdır, çünkü henüz tamamlanmamıştır. Tarih her ne kadar geçmişini anlamak olarak ele alınsa da geleceğe yazgılıdır ve tarihe dair yapılacak her açıklama başka açıklamaların da olabileceğinin hakikatini barındırır. Bu bağlamda tek bir kavrayış ve anlayış yani mutlak bilginin olamayacağı açığa çıkar. Buradaki her anlayış ve kavrayış birer hakikat haline gelir.

Postmodern süreç içerisinde hakikat eleştirileri yükselmiştir; hakikatin teoriyle sıkı sıkıya bağlantılı olması ve teorinin hakikati ima etmesi, en azından toplum bilimleri alanında teorik karakterli olması nedeniyle, büyük anlatıların çökmesi bağlamında, hakikat güvenliğini yitirmiştir. Bu görüş hakikati bir amaç ya da ideal olarak görmeyi reddeder çünkü hakikat modernliğin ve aydınlanmanın en özlü ifadesidir (Rosenau, 2004, s. 119). Şüpheli postmodernistler hakikat ile belagat ve propagandanın çarpık olan biçimleri arasında bir fark görmeksizin iktidar oyunlarının ürünü olarak nitelerler. Bu bağlamda hakikatin değerini sorgularlar çünkü bilgi iddialarının yeterliliğinin kesin bir biçimde değerlendirmenin imkânsız olduğunu iddia ederler (Rosenau, 2004, s. 123). Lyotard ve Foucaultcu bağlamda iktidarın elinde hakikat aldatıcı bir mekanizma haline dönüşür, bir baştan çıkarma aracıdır hatta diğer görüşleri ötekileştirmesi bağlamında baskılayıcı bir unsura, terörizme dönüşür. Ancak buradaki çelişki postmodern düşüncesinin göreceli yapısının kendi kendisini de içermesidir. Yani hakikatin varlığından şüphe eden görüş de bir anlatıdır ve hakikat iddiasındadır dolayısıyla hakikatin ne olduğu belirsizlik kazanır. Bu günümüzün ve postmodern sürecin dezenformatik doğasının getirisidir. Bu durumun farkında olan bazı postmodernist düşünürler kendi söylemlerini de göreceleştirerek bu eleştirinin içerisine yerleştirirler. Bu bağlamda hakikat çıkmaz bir sokağı temsil eder.

Nietzsche, herkes için doğru olan bir mutlak hakikat düşüncesine karşı çıkar ve perspektifsel bir hakikat iddiasıyla “şeylerin kendi içlerinde yorumdan ve öznellikten bağımsız bir yapıya sahip oldukları”nı sanmanın “temelsiz bir varsayım” olduğunu

ileri sürer (Megill, 1998, s. 143). Dilin saydamlıktan uzak bir düşünce aracı olduğunu ve bu yapısıyla hakikati belirsizleştirdiğini, diğer taraftan metaforları, metonimleri ve insanbiçimcilikleri yoluyla hakikati yaratan bağımsız bir dünya olarak bir yorum sisteminden ya da yanılsamalardan oluşan bir kümeden başka bir şey olmadığını belirtir (Megill, 1998, s. 153-155). Dolayısıyla Nietzsche için bilgi, yorumlama ve anlam ile doldurmadır, artık eskimiş bir yorumlamanın üstüne yorumlamadır. Bu bağlamda hakikat de anlam ile doldurmadır. Yani hakikat dilin özneliliğiyle değişmektedir.

Foucault da Nietzsche gibi mutlak bir hakikatin imkansızlığından bahseder ve hakikatten anlaşılması gereken şeyin bir tür genel norm ya da bir dizi önerme olmadığını belirtir. Foucault'a göre hakikat, sözcelerin üretimi, düzenlenmesi, dağılımı, dolaşımı, işleyişi için düzenlenmiş bir prosedürler bütünüdür ve kendisini üreten ve destekleyen iktidar sistemleriyle ve kendisinin meydana getirdiği, kendisini yayan iktidar etkileriyle döngüsel bir ilişki içindedir. Hakikat rejimi adını verdiği bu yapı yalnızca ideolojik ya da üst yapısal bir şey değildir (Foucault, 2012a, s. 177). Bu bağlamda hakikat (ve bilme) söylemlerle oluşturulmaktadır ve bu oluşturma süreci dolaylı olarak iktidar ilişkilerinden bağımsız değildir; yani hakikat, üretilen, yeniden üretilen bir süreçtir.

Hakikat üretilir. Bu hakikat üretimleri iktidardan ve iktidar mekanizmalarından ayrı değildir; çünkü hem bu iktidar mekanizmaları bu hakikat üretimlerini mümkün kılar, bunlara yol açar, hem de bu hakikat üretimlerini kendinde bizi bağlayan, birleştiren iktidar etkileri vardır. Beni ilgilendiren şey, hakikat-iktidar, bilgi-iktidar ilişkileridir. Bu durumda, bu nesneler katmanını, daha doğrusu, bu ilişkiler katmanını kavramak güçtür; bunları az çok anlayabilecek genel bir teori olmadığından, benim kör bir ampirist olduğum söylenebilir, yani ben en berbat durumdayım. Genel teorim yok, kesin bir aracım da yok. (Foucault, 2012a, s. 173)

Benzer şekilde sanatçı da gerçekliği üretirken ve kendi hakikatini sunarken iktidarı devralır, var olan iktidar ilişkilerini askıya alarak kendisini ortaya koyar. Sanatsal beğeni bu iktidar ilişkisini kabul edip etmemek üzerine kuruludur, yani sorun, sanatçının iktidarını ne kadar tesis edip edemediği ve bu iktidara karşı direnişin olup olmamasıyla bağlantılıdır. Adorno, hakikatin yaşayan bilinçlerin ancak ve ancak olumsuzlama yoluyla erişilebileceği tarihsel, jeolojik bir katmana gömüldüğünü ve bu katman olmadan da sanatın var olamayacağını belirtir. Bir bilgi biçimi olarak gerçekliğin bilgisini içeren sanat-hakikat içeriği, her ne kadar var olanın gerçekliğine

dair bilginin ötesine geçse de toplumsal içerik ile dolayım lanmıştır ve toplumsal olmayan hiçbir gerçeklikten de söz edilmesi mümkün değildir. Adorno'ya göre sanat, toplumsal bilgiye, durmaksızın onun hakkında tartışarak ya da onu resmederek ve bir şekilde taklit ederek değil, onun esasını yakalayarak dönüşür. Sanat, kendine özgü betimleme biçimleriyle, kendi görünümüne karşıtlığı içinde özü görünür kılar (Adorno, 2013). Yani sanat mefhumu, sanatçı, yapıt ve izleyici arasındaki iktidar ve direniş problemidir ve bu karşılaşma toplumsal olanın esasıdır.

Son olarak, hakikate dair bir analogiyle yaklaşmak gerekirse, hakikat, makyajla yüzü 'örtölmüş' 'güzel' bir kadının yüzünde saklıdır. İlk karşılaşılan makyaj yapılmış yüz gerçeklik, makyajın altındaki yani makyajsız yüz hakikatin temsilidir. Ancak makyaj yapılmış o yüze duyulan arzu ve bu arzunun karşılığı olarak o makyajı yaptıran güzellik istenci hakikatin kendisidir. Paradoksal şekilde makyaj yani yalanın kendisi olmadan hakikate dair bir im edinmek mümkün görünmemektedir.

2.2. Örnek Bir Yalancı: Sanatçı

Bilmiyorlar, ama yapıyorlar.
Karl Marx

Yalan söyleyebiliyorsanız rol yapabilirsiniz.
Marlon Brando

Sanatçı, yalanlarının hakikatine başkalarını ikna edecek yolu bulmalıdır.
Pablo Picasso

Ne dersiniz, sanatçı; insana ait şeyleri boşluğa zorla damgalamak isteyen birisi mi yoksa insanı özellikleri bir taşa yüklemek eğiliminde olan birisi mi?
Jean-Paul Sartre

“Sanat” adı verilen şey yoktur aslında, yalnızca sanatçı vardır.
Ernst Gombrich

Gombrich’in sözlerini şu şekilde ele almak mümkündür, “*yalan* adı verilen şey yoktur aslında, yalnızca *yalancı* vardır”. Genellikle sanat metinlerinde üretene olmasına rağmen sanatçı yapıtın gerisinde kalır hatta bahsedilmediği durumlara rastlamak bile mümkündür. Birçok metinde sanat veya sanat problemleri sanki kendince ortaya çıkmışçasına ele alınır ve tartışılır, işlenir. Bu durum, sanat yapıtının sanatçının üretiminden çıktıktan hemen sonra paylaşıma açılmış bir iletişim ve ilişkiler ağı olmasında saklıdır; sanat yapıtı her ne kadar sanatçının üretimi olsa da nesne olarak bir anda herkesin oluverir. Bu mesele tıpkı bir beden parçasının (saç, tırnak vb.) ya da bir beden atığının -beden üzerindeyken her ne kadar öznenin parçası (ben) olarak adlandırılrsa da- kesilip alındığında ve vücuttan ayrıldığında dışsallaşarak kişinin nesnesine dönüşmesi gibidir. Öznenin bir parçası olarak *özne* iken dışarı çıktıktan sonra öznenin bağımsızlaşır ve özenin *nesnesi* haline gelir. Sanat yapıtının sanatçı ile ilişkisi de bu düzlemde ve sanatçıdan çıktıktan sonra yapıt her ne kadar aidiyet kipi belirtse de artık ona ait değildir. Çünkü algılanabilir, duyumsanabilir yapısıyla - sanatçının öznel dünyasının doğrudan okunması mümkün olmasa da- her insan kendinden bir şey ekleyebileceği ya da kendinden bir şeyler görebileceği yerdir.

Sanatçı ve yapıt arasındaki -üreteni olması bağlamında- ilişki zamansız ve uzamsızdır, sanatçıdan dışsallaşmasıyla beraber yapıt izleyicinin karşısına geçtiğinde her ne kadar algılama ve duyumsama, mekân ve zaman ile ilişki içerisinde olsa da izleyicinin yapıtta bulduğu şey de aynı sanatçı ve yapıt arasındaki ilişki gibi zaman ve mekândan bağımsızdır. “Sanatçı uzamda ve zamanda akıp geçen insan yaşamını dışlaştırırken

zamanı ve uzamı özel bir yoruma götürür. Sanat yapıtında bir uzamı ve zamanı son derece özelleştirilmiş olarak sezeriz” (Timuçin, 1987, s. 10).

Sanatçı toplumun içerisinde yaşayan, varlığını sürdüren bir öznedir. Yani toplumsal olan hemen her şeyden sanatı dışarıdan okuyan, tartışanlar gibi etkilenmekte, maruz kalmaktadır; ürettiği nesnelerle izleyenleri etkiye maruz bıraktığı tartışmalı nesnelerin üreticisi olarak etkiye maruz kalandır. Karl Marx, insanların, varlıklarının toplumsal üretiminde aralarında zorunlu, kendi iradelerine bağlı olmayan, belirli ilişkiler kurduklarını ve bu üretim ilişkilerinin onların maddi üretici güçlerinin belirli bir gelişme derecesiyle örtüştüğünü belirtir. Marx’a göre bu üretim ilişkilerinin tümü, toplumun iktisadi yapısını, belirli toplumsal bilinç biçimleriyle örtüşen bir hukuki ve siyasal üstyapının üzerinde yükseldiği somut temeli oluşturur yani maddi yaşamın üretim tarzı, genel olarak toplumsal, siyasal ve entelektüel yaşam sürecini koşullandırır. Marx bu düşüncesini şu sözlerle netleştirir: “İnsanların varlığını belirleyen şey, bilinçleri değildir; tam tersine, onların bilincini belirleyen, toplumsal varlıklarıdır.” (Marx & Engels, 2009, s. 35) Her ne kadar, insan toplumsal bir varlık olarak toplum içindeki ilişkilerin toplamı olsa da toplumsal olanın da insanların toplamından oluşmasından dolayı ilişki akışında -tam da ilişki sözcüğünün işteşliği gibi- tersi bir akış da mevcuttur. Yani toplumu oluşturan toplumsal bilinciyle ayrı ayrı her bir insandır. Marx’ın vurguladığı ve insanın bilincini oluşturan toplumsal varlık yoktan var olmamaktadır. Bilinci toplumsal varlık tarafından belirlenen insanın tersi sürecine dair Marx, daha örtük bir şekilde fikirlerin, kavramların ve bilinç üretiminin, her şeyden önce, insanların maddi etkinliklerine ve maddi karşılıklı ilişkilerine sıkı sıkıya bağlı olduğunu belirtir ve gerçek yaşamın dili olduğunu vurgular. Bu düşüncelerini şu şekilde açıklar:

İnsanların kavraması, düşünmesi, zihinsel ilişkileri, burada, hala, maddi davranışlarının doğrudan ürünü olarak ortaya çıkar. Bir halkın politikasının, yasalarının, ahlakının, dininin, metafiziğinin vb. dilinde ifadesini bulan, zihinsel üretim için de aynı şey geçerlidir. İnsanlar, kendi kavramlarının, fikirlerinin vb. üreticileridirler, ama, üretici güçlerinin ve bunlara en son biçimlerine dek uygun düşen karşılıklı-ilişkilerin belirli bir gelişimiyle koşullanmış gerçek, etkin insanlardır. Bilinç hiçbir zaman bilinçli varlıktan başka bir şey olamaz ve insanların varlığı onların gerçek yaşam-sürecidir. Tüm ideolojide insanlar ve ilişkileri *camera obscura*’daki gibi baş aşağı görünüyorsa, insanların fiziksel yaşam sürecinden

ötürü nesnelerin retinada baş aşağı olması gibi, bu görüngü de insanların tarihsel yaşam sürecinden ötürü böyledir. (Marx & Engels, 2009, s. 37)

*

Ernst Fischer’e göre, sanat insanın doğaya üstünlük sağlamasına ve toplumsal ilişkilerin gelişmesine yarayan bir büyü aracıdır ve sanatın başlıca görevi açıkça güç sağlamaktır –doğaya, düşmana, gerçeklere karşı güç, toplu yaşama gücüdür. Yani, insan topluluğunun yaşama savaşında kullandığı büyü bir araç, bir silahtır (Fischer, 1993, s. 34).

(...) ilkel insan sanatı yaratmakla gücünü arttırmada ve yaşayışını zenginleştirmede kendine gerçek bir yol buldu. Ava çıkmadan önceki çılgın toplu dans topluluğun güven duygusunu gerçekten arttırıyordu; yüze sürülen savaş boyaları, atılan savaş çığlıkları savaşçıyı gerçekten daha kararlı yapıyor, düşmanı ürkütebiliyordu. Mağaralara yapılan hayvan resimleri avcıya gerçekten bir güven, avına karşı bir üstünlük duygusu veriyordu. Dinsel törenler katı kurallarıyla topluluğun her üyesine toplumsal yaşantı aşılamaya, birey topluluğun bir parçası yapmaya yardım ediyordu. Tehlikeli, anlaşılmaz, ürkütücü Doğa karşısında güçsüz yaratık, insan, gelişmesinde büyüden büyük destek görüyordu. (Fischer, 1993, s. 34-35)

Büyü düşüncesinin arka planında, insanın bazı koşullarda ve belli ölçüde, yapıtı (resmi), tasvir ettiği ya da temsil ettiği şeyi bir tür eşitleme ve aynı kabul etme eğiliminde olması bulunur. Bu tür koşullar, bugünkü uygarlık düzeyindeki insanlardan çok ilkel insanlar arasında daha kolay görünür ama bizim kültürümüzde de akıl hastalığı durumunda ya da yoğun duygularla yüklü durumlarda ortaya çıkarlar. Ayrıca bu durum toplumsal alanda bireye nispetle daha kolay gelişirler; yetişkinlerden çok daha sık olarak çocuklarda görülürler ama burada da bunların gözlenmesini güçlendiren şey güçlü duygulardır (Kris & Kurz, 2013, s. 84). Diğer taraftan imgenin büyüsellğinde önemli olan, yapıtla tasvir edilenin özdeşliğine olan inanç ile ilgilidir ve ne kadar ‘güçlü’ olursa o imgenin doğası o kadar az önemli olmaktadır. Yani bir nesneye yüksek derecede büyü gücü atfedildiğinde –bu ister ilkel insanların fetişi, ister uygar insanın ritüellerinde kullandığı mucizeler gösteren tasvir olsun- nesnenin doğaya benzerliği nadiren belirleyici bir önem kazanır. Örneğin, oyun faaliyetinde çocuk oyuncağın içkin özelliklerine çok ilgi göstermez. Hayal gücünün etkileri o kadar büyüktür ki sıradan bir sopa oyuncak bir at olur, bir kutu gemiye dönüşür ya da süpürge bir silaha (Kris & Kurz, 2013, s. 85).

Bu bağlamda sanatın büyüsel gücünü kullanabilen sanatçı ikna kabiliyeti yüksek bir kişi haline dönüşür. Platoncu bağlamda sanatın gerçekliği yanılsama ile sunması büyüsellğin temel referanslarındandır. Ancak düşünsel olanın ya da anlatılması güç olanın da -onlarca, yüzlerce tümcenin anlatabileceği bir şeyin de- imgeler aracılığıyla ve duyular yoluyla anlatılabilmesi, gerçeklikten kaynaklanmasa bile, sanatın büyüsel gücünün özelliğidir. Batı düşüncesinin köklerinde -Platoncu sanat düşüncesine uygun olarak- sanatçı, doğanın modelini aşmak, doğadan daha iyisini yapmak, yapıtlarında ideal güzelliği gerçekleştirmek rolünü üstlenir. Tanrı gibi yaratmak fikri sanatçının bir *alter deus*⁴ olarak belirlenmesi fikri buradan kaynaklanmaktadır (Kris & Kurz, 2013, s. 69). Tanrısal yaratım düşüncesi Rönesans’a kadar belirgin değildir ve bu düşünceye göre sanatçı tanrısal yaratımda bir *vecd* halini yaşamaktadır. Böylece ‘tanrının kalemi’ haline gelen sanatçı tanrısal bir varlık olarak saygı görür (Kris & Kurz, 2013, s. 56).

Sanat, olumsuzlama yoluyla da olsa yaşamın olumlanmasıdır ve yaşamın anlamlandırılma sürecinin tamamlayıcısı niteliğindedir ancak, ölüm bağlamında yaşamın, aksine olumsuzlanması söz konusudur. Sanat böylece bir olumsuzlama aracına dönüşür, ölümün değilmesi, hakikatler yoluyla ertelenmesi niteliğini kazanır. Sanat her türlü temsil ve ifade etme yoluyla anlatılamayanın peşindedir ve gizemli yapısı sanatın saklayan olma özelliğini ortaya çıkarır. “Sanat saklar ve dünya üzerinde kendini saklayan tek şeydir. (...) Kendini saklayan, şey ya da sanat yapıtı, *bir duyumlar kitlesidir, yani algılam ve duygulamaların bir bileşimi*. Sanat yapıtı bir duyum varlığından başka bir şey değildir: kendi kendisinde varolur.” (Deleuze & Guattari, 2006, s. 140) Bu bağlamda sanatçı bir duyumlar kitlesi yaratan, sanatın kendine ait gerçekliğinde somut bir nesneye dönüştüren, yalan da olsa bir dünya ve orada kendi hakikatini yaratandır.

⁴ *Alter deus*, on beşinci yüzyılda Leone Battista Alberti’nin sanatçı etkinliğini “ikinci bir Tanrı”nın etkinliği olarak tanımlamasıdır. On altıncı yüzyılda Aretino’nun, Michelangelo’dan bahsederken “*persona divina*” tanımını kullanması diğer taraftan Tiziano’nun “*tanrısal fırça*” sözü de bu tanımlamaya örnektir. “*Tanrısal*”/“*ilahî*” (divino) sıfatı öncelikle Michelangelo ve diğer sanatçılara verilmiş daha sonraki süreçte sıradan dilde ifadesini buluş ve otomatik bir mecaz halini almıştır. Bugün hala opera sanatçıları ve aktrisler için kullanılan “*diva*” sıfatının kökeni burada yer almaktadır (bkz. Kris & Kurz, 2013, s. 45-67).

Sanatçı yapıp ettikleriyle *Gerçek*'in en belirgin parçası *ölüme* karşı meydan okur ve bu bağlamda “sanatçılık” için ölümsüzlük anıştırmasının yapılması şaşırtıcı değildir. Kendi sonluluğuna karşın düşüncelerinin, yaratımının taşıyıcısı yine sonlu yapıtlarıyla kendini sonsuza açar. Metaforik bağlamda ölümsüzlüğün ele geçirilmesidir, ölmeye direnmedir. İnşa ettiği dünyasıyla Nietzscheci bağlamda *hakikatten ölmeyelim diye sanat* yaparken aslında gerçekten ölmemek adına da yapar ve kendi hakikatini ortaya koyar. Sanatın direnme ve ölüme karşı duruşuna dair Deleuze şu görüşü belirtir:

Sanat eseri bir iletişim aracı değildir. Sanat eserinin iletişimle işi olmaz. Sanat eseri en ufak bir enformasyon kırıntısı bile içermez. Buna karşılık, sanat eseriyle direnme eylemi arasında temel bir yakınlık var. Evet, işte tam da burada, sanat eserinin direnme eylemi olarak enformasyon ve iletişimle bir meselesi olur. (...) Düşünün... ölüme direnen nedir? Zamanımızdan 3000 yıl önce yapılmış bir heykelciği görmek, aslında Malraux'nun cevabının gücünü anlamak için yeterli. O halde, biz de en azından şunu söyleyebiliriz, bizi meşgul eden bakış açısından, direnen tek şey sanat olmasa da, sanat direnir. İşte sanat eseriyle, direnme eylemi arasındaki yakın bağ buradan geliyor. Her direnme eylemi bir sanat eseri değilse de, bir bakıma öyledir. Her sanat eseri bir direnme eylemi değildir, ama bir bakıma öyledir de. (Deleuze, 2003, s. 38-39)

Rollo May, *Yaratma Cesaretinde* yanlışların düzeltilmesi olarak moral cesaretin karşısına yaratıcı cesareti yerleştirir; *yaratıcı cesareti*, bir toplumun inşasında yeni biçimlerin, sembollerin, yeni modellerin bulunması olarak tanımlar (May, 2008, s. 49). Buna *uydurma cesareti* ya da *yalan söyleme cesareti* denilmesinde hiçbir sakınca yoktur. Çünkü sanatçı yeni biçimleri ve sembolleri hemen dolaysızca ortaya çıkarandır (May, 2008, s. 49). Sanatçılar, toplumun dinamiklerini, problemlerini, yabancılaşmayı vb. durumları ‘kolektif bilinçdışı’ bağlamında dışarı vurandır. Marshall McLuhan'ın tabiriyle sabahın ‘çiyleri’, kültürümüzün ‘erken uyarı sistemi’ gibidirler (May, 2008, s. 50). Sanatçı bu bağlamda ‘kral çıplak!’ diyebilen çocuk oluverir bir anlamda. Kralın giyinik olduğuna ikna olmuş toplum içinde çıplaklık bir *yalan* haline gelmiştir ve onun söyleyicisi, dile getirenidir çocuk. Bu bağlamda, aslında, kralın çıplak olduğunu söyleme cesaretini gösteren çocuk bir yalancıya ve çocuğun eylemi bir yalanın hakikati işaret etmesi haline dönüşüverir.

Nietzsche'ye göre sanat, irrasyonel (akıldışı) düşünceden beslenir, *yalan* ve *yanılsama* ile ilintilidir. *Düş* ve *şarkı* yaratıcılığın ve sanatın kaynağıdır. Freud da benzer bir

yaklaşımı sahiptir. Böylece sanat ve yaratma etkinliği akıldışıyla, bilinçaltıyla, fanteziyle, hayal gücüyle, uydurmayla, yalan ve düşsel olanla yakın ilişki içerisindedir denilebilir.

Sanatçının yalan ile ilişkisi *konfübülatörlerin* gerçeklik algısına benzemektedir. Psikiyatrik bir durum olarak *konfübülasyon*, beyni hasar görmüş kişilerin küçük bir kısmını etkileyen ve ender rastlanan bir hafıza sorunudur. Literatürde, “bir kişi ya da dünya hakkında aldatma amacı gütmeksizin uydurulmuş, çarpıtılmış ya da yanlış yorumlanmış hatıralar” olarak tanımlanır ve hatıraların doldurulması mümkün olmayan boşluklara sahip, salt olayların eksik anlatılması amneziden farklı olarak, boşlukların yerine uydurma şeylerin söylenmesi, unutmaktan çok icat edilmesidir (Leslie, 2014, s. 54-55). *Konfübülatörler*, aldatmaktan ziyade daha dürüst bir yalancılık eylemi içindedirler ve yaratıcı bu eylem sanatçının üretimi gibi sahicilik içermektedir. Bireyin tereddüt içinde ve tereddüdü yüzünden de belli belirsiz sıkıntı yaşayarak bir tür ‘anlatma zorunluluğu’na kapılırlar: Derinden gelen bir şekillendirme, hükmetme ve anlamadığı şeyi açıklama gereksinimidir bu (Leslie, 2014, s. 55). Patolojik yalancılar, yalanlarının kuracakları ilişkiler üzerindeki etkisine kayıtsız kalır ya da umursamazlar; kısa vadedeki kazançları genelde uzun vadede sosyal itibarlarının zarar görmesiyle sonuçlanır (Leslie, 2014, s. 70). Entelektüel bir yalancı, *konfübülatör* yapısıyla sanatçı, tersine, yalanlarının farkında olmaksızın kuracağı ilişkiyi gözeterek üretimlerini gerçekleştirir ve sosyal itibarının kötüye gideceğini bilse bile yapmayı tercih edecek yaratım cesaretine sahiptir. *Sanatsal yalanları* normal yalanlardan ve kronik *konfübülatörlerde* görülen “dürüst yalanlar”dan ayıran kilit unsur belki de bunların yaratıcısını aşan bir anlam ve rezonansa sahip olmasıdır.

Sanatçı örnek bir yalancıdır, çünkü hem yalan söylemenin derin katmanlarına inmiş, onu gizli bileşeni hakikatle sarmalamış hem de yalanını yüceltme de (patolojik anlamda değil, sözcüğün düz anlamında) profesyonel bir yöntem keşfetmiştir. Sanatçı, bir insan olarak yalan söyler; sanatçı olarak da bu yalanını sanata dönüştürür. Sanatçı, söylediği yalanı, sanatta elde edeceği kazanç uğruna kullanmayı keşfetmiş kişidir –

tıpkı politikacıların, toplumun selameti için yalan söylemenin yararlı ve gerekli olduğunu keşfetmeleri gibi.⁵

Sanatçı, sanatsal bilginin üretenidir yani bir yapıt ortaya koyduktan sonra kendisinden bilgi akışı sağlanan bir kavşak çıkartır ortaya. Ortaya konulan bu bilginin dönüştürücüleri ya da üretenlerinin devamı sanat eleştirmenleri ve teorisyenleridir (felsefeciler, sosyologlar vb.). Ancak söz konusu bu dönüştürücü güçler olmaksızın da *sanatsal bilgi* yapıt karşısındaki izleyicinin edindiği bir şeydir. Çünkü sanat yapıtı imge(ler) bütünü olarak, anlam taşıyıcısı, doğurgan bir bedendir.

Foucault, araştırmalarında bilgi ve iktidar arasında özel bir ilişki olduğunu belirtir ve bilgi kümelerinin özerk entelektüel yapılar olmadığını ve toplumsal iktidar sistemlerine ayrılmazcasına bağlı olduğunu vurgulamaktadır. Foucault’a göre iktidarın işleyişi sürekli bilgiyi üretmektedir ve üretilen bilgi de iktidar etkilerine yol açmaktadır. Bu bağlamda birbirlerini aracısız içermektedirler. Diğer taraftan bilgi ile iktidar arasında bir çatışmanın bulunduğu, bilginin olduğu yerde iktidardan söz edilmemesi gerektiği şeklindeki *büyük Batı mitinin* Platon ile başladığını öne süren Foucault, her bilginin ardından gelen şeyin bir iktidar mücadelesi olduğunu, Nietzsche ile birlikte bu mitin yıkılmaya başladığını öne sürer (Urhan, 2010, s. 106).

Foucault, iktidar analizinde geleneksel siyaset teorisinde yer alan negatif ve sınırlayıcı bir iktidar biçimini değil, üretken, yaşamı desteklemeye, yaşamın sağladığı güçleri sınırlamaya değil arttırmaya yönelik ‘pozitif bir iktidar’ biçimi sunar. Biyo-iktidar adını verdiği bu iktidar biçiminde bedeni kuşatmak, baskı altına almak için şiddete gerek yoktur; toplumsal bütüne yayılmış farklı tekniklerin sahibidir. İktidar, bilgi bağlamında bazı deneyimler kurar ve insanı bu deneyimin öznesi olarak tanıtarak kendileriyle ilgili hakikatler dayatır. Böylece şiddet kullanmaksızın beden kuşatılır, itaatkâr hale getirilir. Makro anlamda bir iktidar değil mikro anlamda iktidarlar vardır ve böylece birey, iktidarın dışında ve karşısında değil, iktidarın birincil etkilerinden birisidir. Birey iktidarın etkisi ve aynı zamanda bir etkisi olduğu ölçüsünde de bir aracıdır. İktidar kurduğu, oluşturduğu birey üzerinden işler (Foucault, 2011, s. 107).

⁵ Bu paragraf Susan Sontag’ın *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş* metninde yer alan bölümün dönüştürülmesidir. bkz. Sontag, 2013, s. 76

Bu bağlamda sanatçı küresel eylemde kitlelerin öncüsü olmak değil, yerel mücadelelerin danışmanı olmalıdır ve devlet ya da sermayenin çıkarlarına hizmet etme ya da siyasi angajmanda iktidar odakları tarafından manipüle edilme riskini göz önünde bulundurmalıdır.

Deleuze ve Guattari'ye göre “sanatçı, bize verdiği algılamalar veya görülerle bağlantılı olarak duygulamaların göstericisi, duygulamaların mucidi, duygulamaların yaratıcısıdır. Onları yalnızca kendi yapıtında yaratmaz, onları bize verir ve bizim onlarla birlikte haline-gelmemizi sağlar, bileşiğin içine alır bizi.” (Deleuze & Guattari, 2006, s. 150) Böylece sanatçı elinde bir tür gücü olan ve o gücü kullanabilecek yetkeye sahip bir aracı olur. Sorun, bu gücü ne için kullanacağına saklıdır, unutulmamalıdır ki krala çıplak diyebilecek, hakikati dile getirebilecek *yegâne çocuk* sanatçı duyarlılığındaki insandadır.

Foucault, hakikati dile getirmek ile ilgili olarak “her şeyi söylemek” anlamındaki, *özgür konuşma*, *açık sözlülük* olarak çevrilen *parrhesia* kavramını ele alır.⁶ *Parrhesia* kullanan kişi de *parrhesiastes* yani aklındaki söyleyen kişidir ve hakikati söyleyen kişiyi tarif etmektedir (Foucault, 2012b, s. 10). Foucault'nun Eski Yunan'dan itibaren peşine düştüğü *parrhesia* kavramı konuşmacıyla söylediği şey arasındaki ilişkiye gönderme yapar. Bazı dönem ve metinlerde “boşboğazlık” sözcüğüne yakın niteliksel ayırım yapılmadan söylenen söze tekabül eden anlamlarda kullanılsa da klasik metinlerde olumlu anlamda kullanılır ve “hakikati söylemek” anlamındadır (Foucault, 2012b, s. 11-12). *Parrhesiastes* hakikati dile getirmek uğruna riske girmeyi göze alan kişidir ve bu bağlamda *parrhesia*, tehlike karşısındaki cesaretle ilintilidir, belli bir tehlikeye rağmen hakikati söyleme cesaretine sahip olunmasını talep eder. “Ve hakikati söylemek, en uç biçimiyle, yaşam ve ölüm ‘oyunu’nun bir parçası sayılır” (Foucault, 2012b, s. 14).

Kimi hakikatleri keşfetmek ve öğretmek zorunda olduğu ölçüde epistemik bir roldeki, siteye, yasalara, siyasi kurumlara vb. dair karşı bir duruş almanın yanında siyasi bir

⁶ *Parrhesia* İngilizce'ye genellikle *free speech* (özgür konuşma); Fransızca'ya *franc-parler* (açık sözlülük); Almanca'ya da *Freimüthigkeit* (açık sözlülük) şeklinde çevrilmiştir (bkz. Foucault, 2012, s. 10)

roldeki filozoflar tarafından yüzyıllardır uygulanan *parrhesia* etkinliği hakikatle insanın yaşam tarzı arasındaki ya da hakikatle kendilik etiği ve estetiği arasındaki ilişkilerin doğasını geliştirmeye çabalıyordu. Ayrıca *parrhesianın* hedefi meclisi ikna etmek değil, bir insanı kendisi ve başkaları için kaygı duymaya ikna etmektir ki bu insanın hayatını değiştirmesi anlamına gelmektedir (Foucault, 2012b, s. 83). *Parrhesianın* işlevi bir başkasına hakikati ispat etmek değil, eleştiri sunmaktır ve bu eleştiri, dinleyiciye ya da konuşmacının kendisine yöneliktir.

Duchamp'ın *Çeşme'si parrhesia* etkinliğinin sanattaki görünür hali gibidir. Duchamp, sadece sanatsal bir amaç peşinde değil o dönemin toplumsal ve kültürel tüm dinamiklerin eleştirisini sunar ve bir hakikati göstermeye çabalar. Duchamp, 1917 yılında, her sanatçının yapıtına açık olduklarını, altı dolar ödeyen herkesin katılabileceğini açıklayan ve kendisinin de üye olduğu *Bağımsız Sanatçılar Topluluğu'nun Grand Central Gallery'de* hazırlayacağı sergiye topluluktakilerin söylemlerinin arkalarında durup durmayacaklarını görmek amacıyla *Mott Works* firmasından aldığı pisuarı *R. Mutt* imzasıyla gönderir. Duchamp'ın kendisinin de yer aldığı serginin düzenleme kurulu gönderilen pisuarın adaba aykırı, sanat olmadığını belirterek sergilemeye değer görmez. Duchamp, bu kararı protesto etmek için sadece yönetim kurulundan istifa etmekle kalmayarak bu durumu eleştirmek adına iki arkadaşıyla birleşerek *Kör Adam* adında küçük bir dergi çıkarmaya karar verir (Shiner, 2004, s. 432). Duchamp, *Richard Mutt Davası* adında bir metinle bu konu hakkında şu görüşleri belirtir:

Altı dolar ödeyen her sanatçının katılabileceğini söylemişlerdi. Bay Richard Mutt, sergiye bir pisuar gönderdi. Bu nesne, üzerinde hiç tartışılmadan ortadan kayboldu ve hiç sergilenmedi. Bay Mutt'ın pisuarını ahlaksız bulmak son derece saçma, yani bir kuvvet de ahlaksız bir nesnedir o zaman. Sonuçta bu nesne, tesisatçıların vitrininde her gün görebileceğiniz bir şeydir. Bu pisuarı Bay Mutt'ın kendi elleriyle yapıp yapmadığının önemi yoktur. O bu nesneyi SEÇMİŞTİR. Hayattan sıradan bir nesne almış, onu yeni bir bakış açısı ve başlık altında işlevinden soyutlayacak şekilde yerleştirmiştir –o nesne için yeni bir düşünce yaratmıştır. Tesisatmış. Saçmalık. Amerikan sanatı tesisattan ve köprülerden ibaret değilmiş gibi. (Antmen, 2009, s. 128)



Resim 2.10. Marcel Duchamp, *Çeşme*, 1917-1964

Duchamp'ın *parrhesiatik* bu eylemi her iki olasılıkta da hedefine ulaşacağı anlamını taşımaktadır; sergilenmemesi, düşüncesinin ispatı olması, sergilenmesi halinde de var sayılan değerlerin başka türlü bir şekilde yerinden oynayacağını göstergesidir. Beslendiği ana arter *Dadacı* damardaki sanatın kurumsal olarak yerinden edilmesi düşüncesi değil daha çok sanatın varsayılan değerlerinin sorgulanarak sanat nesnesi yoluyla zihinsel bir süreç başlatmaktır.

Jacques Ranciere, Martha Rosler'in Vietnam savaşının görüntüleriyle 'mutlu' Amerikan iç mekân görüntüleri üzerine kesip yapıştırdığı *Savaşı Eve Getirmek* adlı fotomontajından hareketle sanatçının var olan gerçeklik ve hakikat arasındaki ayrımına dair bir izlek sunar. Rosler'in iki ayrı gerçekliğin görüntülerini birleştirmesiyle Amerikan iç mekânını emperyalist savaşın şiddetine bağlayan tahakküm sisteminin bilincine varılması ve bu sistemin günahkar suç ortaklığının hissedilmesini açığa çıkarmayı amaçladığını ve bu çalışmanın, "görmeyi bilmediğiniz gizli gerçeklik işte burada ama bunu görmek istemiyorsunuz, çünkü bundan sorumlu olduğunuzu biliyorsunuz" dediğini ve gizli gerçeklik hakkında bilinçlenme ve inkâr edilen gerçeklikle ilgili bir suçluluk duygusunun uyanmasını hedeflediğini belirtiyordu. Böylelikle, Ranciere'e göre sanatçı, görüntülerin teşhir edilmesiyle

saklanan sırrın ifşa olmasını sağlayan kısa devreler ve çarpışmalar üreten kişi haline gelmektedir (Ranciere, 2013, s. 32).



Resim 2.11. Martha Rosler, *Güzel Ev Dizisinden: Savaşı Eve Getirmek*, 1967-1972

Sanat sistemli bir yapı değildir, bir programı ya da düzeni yoktur. Modern sonrası süreçte yüce sanat düşüncesinin aşağıya edilmesi ilham gelen sanatçı tipini belki yok etmiş olabilir ama bundan ayrı düşünmek de hata olacaktır çünkü hiç kimse şimdi sanat yapacağım diyerek sanat yapamaz, belli bir mesai sürecine bağlı değildir. Sanat doğası gereği kaotiktir, doğrudan insan yansımasıdır. Kapitalist süreçte insan neredeyse makineleştirilmiş bir şekilde, çok belirgin saatler içerisinde çalışma düzenine uydurulmuştur ama verimliliği tartışmalı bir hale gelmiştir. Benzer şekilde, paradoksal bir yapıda seyretmekle beraber, postfordist süreç ve neoliberal düşünce sanatçının modern anlamda bohem dünyasını krize sokar, günümüzde sanatçı yarı yaratıcı yarı tüccardır artık. Wilde, “hiçbir şair mecbur olduğu için şiir yazmaz; en azından büyük

bir şair böyle yapmaz. Büyük şair yalnızca arzu ettiği için şiir yazar” (Wilde, 2012, s. 56) demektedir, ancak günümüz sanatında durum tam olarak bu şekilde işlememekte, sanatçı üretimlerini içten gelenlerden ziyade mecbur kaldığı süreçler sonucunda gerçekleştirmektedir. Çünkü asıl amaç piyasa içerisinde yer edinmek, işlerini satabilmek haline gelmiştir.

Peter Bürger *Avangard Kuramı*’nda, “günümüzde bir sanatçı bir soba borusunu imzalayıp sergilese, sanat piyasasını eleştirmiş değil, ona uymuş olur. Böylece bireysel yaratıcılık fikrini yıkmaz, onu onaylar. Bunun nedeni, sanatın olumsuzlanmasına yönelik avangardist amacı yerine getirememesidir. Bugün tarihsel avangardın sanat kurumu karşısındaki isyanı sanat diye kabul edildiğinden, neo-avangardın isyankâr edimi sahil olmaktan çıkar. Bir isyan olarak yeniden gerçekleştirilmesinin mümkün olmadığı ortaya çıktıktan sonra, bu edim isyan olma iddiasını sürdüremez” demektedir (Bürger, 2007, s. 109). Yani Duchamp’tan sonra sanatın olumsuzlanması gibi bir angajman içinde olmak, günümüz sanatının avangard sanatın tam da uzak durmaya çabaladığı alandan çıkması ve vasiyetini yerine getirememesi anlamına gelecek, böylece, postfordist süreç içerisinde kendine bu sistemin *azılı* yapıtı olarak yer bulacaktır. *Parrhesia* bu noktada ayrıca önem kazanmakta, muhalif kimliği belirginleştirerek sanata kendilik imkânı yaratmakta ve alan açmaktadır.

Sanatçı, imgelerle elde ettiği inandırıcılık gücü olmasına rağmen yalancı olmayı baştan kabul eden kişidir ve görecelik sarmalı içinde salınıp durarak toplumun/insanlığın kurbanı olmayı baştan kabul edendir. Amaçsızlığı (amaçlı amaçlılık) kendine şiar edinmek zaten bunun ispatıdır ve *parrhesiatik* edimle birleştğinde sanatçı büyük bir risk almaktadır. Bataille’a göre sanatın icat edildiği mağara resimleri, ancak kurban ayinlerinin sembolizmiyle birlikte anlam kazanmaktadır. Mitolojinin ve edebiyatın kaynaklarını da bu dinsel ayinler oluşturur. Bataille içimizdeki entelektüel biçimlerin artan hizmetkarlığı nedeniyle, bizden önceki insanların kurban etmelerine göre daha derin bir kurban etmeyi gerçekleştirmemiz gerektiğini ve aklımızı, kavranabilirliği, üstünde tutunduğu toprağı atması gerektiğini belirtir; insanda Tanrı ölmelidir, bu içine battığı aşırılıktır, dehşetin özüdür. Bataille’a göre insan ancak kendisini boğan cimrilikten aralıksız kaçınmayla, kendini bulabilir ve kurban etmelerin içinde, şiir, ateşini sürdürdüğümüz, yenilediğimiz, içinde

sözcüklerin kurban olduğu, tek kurban etmedir (Bataille, 1999, s. 153-154-168). Bu bağlamda sanatçı toplumun kurbanıdır ve bu kurban edilme sanatçı adına bilinçli bir tercihtir. Hiçbir geçerli çalışma, yarar, işlev paradigması yoktur, yalnızca teorileri vardır. Güvencesiz hayat koşullarının daha belirsizleştiğı yegâne edimlerden sanat ve küçük düşürölme, başarısızlığı kabul etmedir. Yani kurban olacağını bile bile bu gerçekliğin içerisine girmez.

2.3. Günümüz Sanatında Temsil Problemi Üzerine

Ne var ki sanat, hiçbir para biriminin, hiçbir ‘ortak töz’ün açıklayamayacağı bir değiş-tokuş eylemini temsil eder: Vahşi haldeki duygunun paylaşımıdır sanat - ne şekilde olacağı kendi dışındaki zorunluluklardan önce nesnenin kendisi tarafından belirlenen bir mübadele.

Nicolas Bourriaud

Günümüzdeki sanat anlayışının geçmişi, sanat tarihinin çok küçük ama yoğun bir bölümünü oluşturmakla beraber, bildiğimiz anlamda yaklaşık iki yüzyıldır ve Platon’dan bu yana sanatın temsil özelliği ile ilgili birçok tartışma yürütülmüş olmasına rağmen günümüz sanatında temsil krizinden hala bahsedilmektedir. Temsil krizinin merkezini gerçeklik ve imge üretiminin gerçeklikten giderek kopması ya da gerçekliğin doğrudan yapıta dahil edilmesi oluşturmaktadır. Ancak, sonucu baştan söylemek pahasına belirtmek gerekir ki sanat başlı başına bir temsildir ya da temsiller toplamıdır.

Temsil kavramından kasıt genellikle var olan gerçekliğe öykünme ve biçimcilik üzerinden yürütülmekte ve temsil kavramı salt *kopya*, *taklit* bağlamında ele alınmaktadır. *Mimesis* kavramı etrafından toplanan bu tanımlar kavramın genişliği bağlamında yetersiz bir çeviri problemine dönüşmektedir. Bu problematiğin nedeni sanatın *gerçeklikle* olan düzeysiz ilişkisinde saklıdır. Yeri gelince gerçekliği kopyalayacak şekilde kendine araç edinmesi, yeri geldiğinde olabildiğince ondan uzaklaşma çabası bu temsil tartışmasını beraberinde getirmektedir. Ancak her ne olursa olsun sanat bizatihi gerçeklikle ilgilenmek ya da başka bir deyişle onu kopyalamak için ilgilenmemiştir, her zaman ötede başka bir problem saklıdır. Bu konuyu günümüz sanatında tartışmak –görece- nispeten kolaydır. Ancak hem açıklayıcı olması hem de temsilin nerede saklandığını görmek açısından, her ne kadar günümüzdeki büyük harfli *Sanat* bağlamında olmasa da, Yunan sanatına bakmak gerekir. Antik Yunan’da sanatın görünen dünyaya, göz önünde yer alanlara yönelmesi ve bunları kopya etmeye başlaması, başka bir deyişle, nesnelerin görünen gerçekliğinin özellikle de insan bedeninin gerçekliğiyle ilgilenmeye başlamasıyla karakterize olur. Bağlantılı oldukları Mısır sanatının biçimsel özelliklerinden miras aldıklarını geliştirip, süregelen biçimsel geleneklerden kurtularak sanatsal kapasitelerini kullanmaya yönelirler. Gombrich “her Yunan heykeltıraşı, belirli bir vücudu nasıl imgeleştireceğini kendisi bilmek istiyordu. Mısırlılar ise, sanatlarını bilinene dayandırıyorlardı. Oysa Yunanlılar gözlerini kullanmakla başladılar işe.

Böyle bir devrim yayından çıktıktan sonra, durdurulamazdı artık” demektedir (Gombrich, 1992, s. 49). Bu dönemin dinamikleri, toplumsal yaşamı ile doğrudan bağlantılıdır ve zamanın ruhu bağlamında ele alınması gereken bir *ihtiyaç* ile ilgilidir.

Yunan sanatının büyük devrimi olan, doğal biçimlerin ve kısaltımın bulgulanması, insanlık tarihinin kuşkusuz en şaşırtıcı bir çağında gerçekleştirildi. Bu çağ, Yunan halkının tanrılara ilişkin eski geleneklerinin ve söylencelerinin tartışılmaya başlandığı ve şeylerin doğası üzerinde korkusuzca durulduğu bir çağdır. Bu çağ, bugünkü anlamda bilimin, felsefenin ve Dionysos onuruna yapılan bayramlardan tiyatronun doğduğu çağdır. Bununla birlikte, ta o zamanlarda, sanatçıların, kentin aydın sınıfından kimseler olarak kabul edildiklerini düşünemeyiz. (Gombrich, 1992, s. 52)

Her dönemin ve toplumun iç dinamikleri farklıdır ve ihtiyaçları ona göre düzenlenir. Bu ihtiyaç kavramı tam da sanatın (ya da diğer bütün insani edimlerin) değişim tarihine tanıklık eder. Sanatın muhalif olma halini bu bağlamda ele almak mümkündür. Sanatın muhalif kimliği ezelidir çünkü insan toplumsal ya da değil itiraz edeceği ya da muhalif olacağı bir durumla karşılaşmıştır. Bu muhalif duruşunu dile getirebileceği en özgür alanlardan birisi sanattır. Hakikat ile var olan ilişkisinin anahtarı da yine bu noktalarda gizlidir. En ilkel mağara resminden, Mısır sanatı gibi tekniğin oldukça ileri olduğu toplumlarının sanatından günümüze kadar ihtiyaçlar etrafında sanatın biçimi değişmiştir. Bu noktada şu soruyu sormak gereği ortaya çıkmaktadır; Mısır sanatı toplumsal yapısı, bilim ve teknik alanında ileri konumuyla nasıl olur da gerçekçi bir figür üretmez? Bu açık bir çelişkidir ama yanıtı da kısa ve nettir çünkü *ihtiyaç* duyulmamıştır.

Bu bağlamda sanatın toplumsal değişimler ve tarihsel süreçteki yansılarının başka bir zamanda okunması, anlaşılması bir problem olarak karşımızdadır. Çünkü tarihsel bağlamından kopartılan sanat yapıtı dinamiklerinin birçoğundan sıyrılır, anlam katmanları azalır, anlaşılması da güçleşir. Bu bağlamda Hans-Georg Gadamer, Hegel’in “sanatın geçmişte kalmışlık niteliği”ne gönderme yaparak sanat yapıtının üretildiği dönemin dinamikleriyle doğrudan okunabilir ve anlaşılabilir olduğunu belirtir (Gadamer, 2005, s. 4). Gadamer’e göre, sanatın geçmişte kalmışlık niteliğinden bahsettiğinde, “Hegel’in asıl tezi, Yunan kültürü için tanrı ve tanrısal olanın, sanatsal ve biçimsel söyleşi formunda kendi kendini açığa çıkarması ve Hristiyanlık ve onun tanrıya yönelik yeni derin bakışında, sanatın biçim ve edebi konuşmanın imgesel

dilinde, onun kendisine has hakikatinin uygun ifadesinin artık mümkün olmamasıdır. Sanat artık bizim saygı duyduğumuz tanrısal olan değildir. Sanatın geçmişte kalmışlık niteliği, antik dönemin bitişi ile birlikte sanatın meşruiyete muhtaç olması gerektiğini de içeren bir tezi ileri sürer.” (Gadamer, 2005, s. 6) Mısır kamusal sanat örneklerinin ya da Yunan sanatının kendi döneminde ürettiği estetik duygu bugün tam olarak anlaşılamaz. Ancak geçmişe dair fikir uyandırabilir. Bu noktada da sanatın eksik bile olsa tarihsel bağlamda *anlam* taşıyıcılığı vardır. Gadamer, Aristoteles’in “şiir tarih bilgisinden daha felsefidir” düşüncesinden hareketle sanatsal bilginin niteliğine dair tarihin bize ne olduğunu sanatın (şiir) ise bunun nasıl olabileceğini anlattığını belirtir. Sanat, bize insan davranışlarında ve onun yaşadığı acılarında genel olanı görmemizi öğretir. Genel olan, açıkça felsefenin görevidir. Geneli düşündüğü için sanat, tarihten daha felsefidir (Gadamer, 2005, s. 17).

Yunan örneğine geri dönülecek olursa, görünen gerçekliğe çok fazla önem verildiği için bu dönem aynı zamanda *mimesis* düşüncesinin ortaya çıktığı dönemdir. Platon’un sanatçıları görünen dünyayı taklit etmekle eleştirmesi de bu nedenle tartışma konusu olur. Ancak dikkat edilmesi gereken nokta Yunan sanatçılarının gerçekliği sadece taklit olarak değil anlaşılması gereken bir problem olarak ele almaları ve üretimlerinde ideal olana yönelmeleridir. Yani günümüze kıyasla ilkel sayılacak sanat anlayışında bile temsil salt taklit bağlamında değildir. Denilebilir ki, gerçeklik sadece gerçekliğin problem olarak ele alınması bağlamında temsildir. Diğer taraftan Yunan sanatının merkezini günlük yaşamın gerçekliği gibi bir gerçeklik değil tanrısal bir bağlamda tanrıların somutlaştırılması gibi bir dil oluşturmaktadır.

Temsilin içeriğinin daralması ve kriz haline dönüşmesi Platoncu bakışın modernizm içerisinde giderek keskinleşmesinin getirisi ve gerçeklik okuması bu düzlemde yapılmaktadır. Sanatta temsil ideolojik bir inşanın sonucudur, gerçekliğin kendisine öykünülerek üretilmesi ya da bu gerçeklikten uzaklaşarak soyut bir temsiliyet sistemi elde edilmesi gerçeğin imgeye aktarılmasında tarihsel değişime tabi olmasından kaynaklıdır. İmge, toplumsal düzen ideolojilerini örgütlemadaki rolü kusursuzlaştırmaya yardımcı olmaktadır ve bu bağlamda perspektif sistemlerinin de sanattaki önemi bu noktada anlaşılması gerekmektedir (Harris, 2013, s. 190). Dolayısıyla gerçekliğin temsiliyeti dünyanın kendisinin yadsınamaz gerçekliği

açısından öne çıkar; herhangi bir toplumda ‘gerçek’in ne *olduğu* daima ‘eklemlemedir’, “belirli bir görsel topluluk”un ideolojisi içerisinde kurulmaktadır (Harris, 2013, s. 191).

Sontag, sanatın temsil ile günümüze kadar gelen tartışmasının kaynağını Batı sanatının gerçeklik ile ilişkisinin biçimsel düzeyde ele alınmasından kaynaklandığını, homojen olarak ele alınması gereken bir yapı olarak biçim ve içeriğin bu düşünceyle birbirinden ayrılmasını sağladığını, heterojen bir anlayışla ele alındığını vurgulayarak şunları belirtmektedir:

Batı’daki tüm sanat bilinci ve sanat düşüncesi Yunanlıların, sanatın bir taklit ya da temsil olduğu yolundaki kuramıyla belirlenen sınırlar içinde kalmıştır. Sanat olarak sanat – belli sanat yapıtlarının üstünde ve ötesinde sanat- ancak bu kuram nedeniyle anlaşılması güç, savunma gerektiren bir şey olur. İşte sanatın bu şekilde savunulmasıdır ki bizi, ‘biçim’ diye adlandırmayı öğrendiğimiz şeyi ‘içerik’ diye adlandırmayı öğrendiğimiz şeyden koparmaya götüren o garip görüşün ortaya çıkmasına, sonra da içeriği temel, biçimiye yardımcı bir süs kılan iyi niyetli yaklaşımın doğmasına yol açmıştır. (Sontag, 2013, s. 10)

Ranciere de benzer şekilde *mimesis*in benzerlik olmadığını, *benzerlik rejimi* olduğunu belirtir. Yani, *mimesis*, sanatların üzerine çöken ve onları benzerliğin içine kapatan dışsal bir zorlama değildir, yapma tarzları ile onları görülebilir ve düşünülebilir kılan toplumsal uğraşların düzenindeki kıvrımdır. Ranciere’nin tanımlamasıyla *mimesis*, “kopya ile model arasındaki ilişki olarak anlaşıldığı biçimiyle benzerlik değildir. Yapma tarzları, söz kipleri, görülebilirlik formları ve anlaşılabilirlik protokolleri arasındaki bir ilişkiler kümesinin bağrında benzerlikleri işler kılmanın bir tarzıdır” (Ranciere, 2008, s. 77).

Kosuth, sanatın dil ve düşünce ile ilişkilerini sorgulamış, “temsilin fiziksel tezahürü” dediği temsili formun yalnızca kavramın iletim aracı olarak görmüştür. Kosuth’a göre temsiliyet kavramı eğretilene ve simge kategorilerini de içermektedir. Dil ile anlamlar arasında karşılıklılık olduğu kabulüne dayanan bu kategoriler de işlevsellikleri temsil etme özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda, temsil etme kaçınılmaz olarak bir tür “benzemeyen benzeşim” ilişkisi kurmakta, yalnızca benzemek eylemi olan eğretilenin işlevi ile yakından ilgili olmaktadır (Kosuth, 2000).

Sartwell, batılı gelenekte kavramsallaştırıldığı haliyle, temsilin bir nesneyi belli bir uzaklığa koyduğunu ve bir insanın temsilde dünyayı irdelemesinde tıpkı bir atlasta dünyayı kavrarken olduğu gibi bir güvenlik hissi içinde ve güç hissi içinde dolandığını belirtir (Sartwell, 1999, s. 20). Yani, temsil, doğrudan gerçek ya da imgenin kendisiyle karşılaşıldığındaki sertliğin yumuşatılması yoluyla kırılmanın azaltıldığını ancak bu yumuşatmanın kavramayı düşürmediğini hatta belirli bir hâkimiyet duygusunu tesis ettiğini belirtmektedir.

Temsil ile alakalı bir gerçeklik probleminin -hatta çağdaş sanattaki bilinen hemen hemen bütün krizlerin- altında fotoğrafın keşfi ve gelişimi yatmaktadır. Bu anlamda Walter Benjamin'in *aura* kaybı düşüncesiyle, sanatın sadece çoğaltılabilirlik temelinde bir kriz ile karşı karşıya kaldığını değil, genel anlamda yapısal bir kaymanın olduğunu düşünmek gerekir. Fotoğraf, Platoncu temsil sürecinin seyrini bir anda değiştirmiş, gerçekliği yakalayan imgeler olarak sanatın gen yapısında da değişikliğe neden olmuştur. Söz konusu değişiklik ile birlikte, fotografik imgeye karşılık düşen üretim olarak resim pratiğinin gerçeklik ile ilişkisinde ilk zamanlarda kriz başladığı ve bu anlamda temsil probleminde de kriz yarattığı düşünülse de resimde imge üretiminin önünü açılmış ve daha özgür bir dil olanağını beraberinde getirmiştir. Bu kırılma bir şeyin başka bir şeyin yerine ikame etmesi olarak temsilin daha geniş bir bağlamda ele alınmasını sağlamıştır.

Örneğin, 'Pop Sanat temsil kavramını ortadan kaldırmıştır' görüşü ya da 'çağdaş sanat bir temsil krizi içerisindedir' tanımı çelişki taşımaktadır. Temsil hiçbir zaman tasfiye edilmemiştir, en azından şöyle söylemek de mümkündür, pop sanat geleneksel temsil yöntemleriyle çatışmaya girmiş popüler imgelerin temsilini sunmuştur; açıktır ki temsil ettiği ve sunduğu bir alan ya da şey bulunmaktadır. Sadece yer değiştirmiştir. Bunu Platon'un temsilin temsili tartışmasında da görebilmek mümkündür. Bu tavrıyla çağdaş sanat geleneksel sanatı bir krize sokmuştur, evet, ama bu temsili ortadan kaldırmak olmadığı gibi tam da Platon'un *temsilin temsili* olarak ele aldığı sanat görüşünden beslenmektedir.

Çağdaş sanatta tartışılan temsil probleminin öncülü sayılabilecek sanatçı elbette Duchamp'tır. Duchamp, pisuarıyla var olan tüm geleneksel sanat temsil süreçlerinin

kökünü dinamitlemiş, estetik problemine farklı bir bakış gerektiğini sanat dünyasının gözüne sokmuştur. Çünkü pisuarda genel izlek tartışılacak sanatsal bir işçiliğin var olmaması yanında estetik olarak kabul edilebilecek bir emare de bulunmamasıdır. Ayrıca, doğrudan bir nesnenin kendisi olarak herhangi bir gerçekliğin temsili olarak da görünmemektedir. Ancak, pisuarda temsil edilen bizatihi pisuar nesnesinin kendisi değil her şeyden önce tüm sanat otoritesine başkaldırı ve aynı zamanda gerçeklik sorgulaması ve sanatın genel kabul edilir yasalarının sorgulanmasının yani en kısa anlamda Duchamp'ın düşüncelerinin temsilidir. Kaldı ki *Çeşme (Fountain)* ismiyle idrar ve pisuar nesnesi arasındaki eylemsel ilişkiye işaret ederek bilinen anlamda *temsil* sürecine de göndermede bulunmaktadır. Benzer şekilde soyut sanat da bilinir temsil süreçlerini yerinden etmeye kalkışmış ya da kavramsal sanat da bilinir temsili ortadan kaldırmaya çalışmıştır ama bu geleneksel sanat ile olan hesaplaşmanın getirisi; burada temsil yerini başka bir temsile bırakmıştır, kavramsal düzeye, düşünceye. Aslında buradaki yerini bırakış tanımı bile bir anlamda yanlış bir tanımlamadır, çünkü bir yer değiştirme, yerini başka bir düşünceye bırakma değil daha çok itibarın iadesi söz konusudur. Yani yaratıcılığın merkezi olan sanatsal düşüncenin temsil etme gücünün salt görüntü düzleminde olmadığı ve aslında 'hep orada' olduğunun gösterilmesidir.



Resim 2.12. Frida Kahlo, *Umutsuz*, 1945

Frida Kahlo, kendini gerçekçi olarak tanımlamaktadır çünkü gerçek duygu ve düşüncelerini yani hayatını ve hayallerini resmettiği için bu tanımlı tercih etmiştir. Ancak, literatürde Frida *gerçeküstücü* resim anlayışı içerisinde tanımlanmaktadır ve kuralsız, mantıkdışı şekilde tuvalde çözümlemeler yapar. Bu çelişkili görünen durum Frida'nın salt şiirsel dilinden kaynaklanan bir durum değildir aynı zamanda temsil probleminin tartışmaya açılacağı bir noktayı işaret etmektedir. Çünkü sanatçının iddiası her ne olursa olsun temel olanı ve sanat yapıtının kaynağını göstermektedir. Dolayısıyla biçimsel anlamdaki gerçeklikten kopuş o yapıtın temel problemini, kaynağını gerçeklikten almadığı anlamına gelmemektedir; Frida'nın iddia ettiği gibi kendi içsel gerçekliğinin yansımasıdır ve *gerçekçidir*. Bu iddiadan hareketle hemen her yapıtı gerçekçilik kategorisi içerisinde alınabileceği düşüncesi doğacaktır, doğal olarak doğrudur. Ancak bu iddianın doğruluğu temsil problemi açısından geçerlidir. Burada şu noktayı belirtmek gerekir, her sanat yapıtı gerçekçi ya da değil birer soyutlamadır. Yani konusunu, bağlamını nereden alırsa alsın, biçimini nereden türetirse türetsin ve imgesini oluştursun kaynaklandığı yerden ifadesini bir nesnede – ya da düşüncede- bulmak üzere yalınlaşır.

Müzik pratiğinde doğadaki seslerin taklit edilmesinden sonraki süreç belirli toplumsal temsillerde anlamını bulur. Müziğin seslerle insanda oluşturduğu imgesel yaratım süreci muğlaktır, görsel sanat bir imge ile belirli bir ideolojinin izinde olduğunu sezinletirken müzik o kadar açık değildir. Müziğin ‘en yüksek sanat’ olduğu düşüncesi burada kendince bir anlam kazanır ancak hakikat ilişkisi bakımından görece en zayıf olandır, yani duyuşal çağrışımı bilişsel süreçlerin önünde olduğu bir alandır. Müzik pratiğinin referans noktası tınılara doğrudan bir imge sıkıştırılmadığı için kodlaması en zor olanıdır. Daha genelleştirilmiş bir temsil süreci barındıran müzik örneğın tonal ile atonal arasındaki keskin çizgi gibi belirgin bir temsil sistemini devreye sokmaktadır.

Seslerin görsel sanatlardaki gibi kimi kavramlara olan göndermesi ya da bağlantıları olduğunu varsayarsak müziğın de imge üretimi olarak daha belirgin bir noktada olduğunu varsayabilmek mümkündür. Bu varsayıma örnek olarak notaları (ya da işaret ettiği sesleri), armonik anlamda dizilerin kavramlarla eşleşmesi olarak düşünebiliriz. Böylece, Magritte’in gösteren gösterilen ilişkisi bağlamında ele aldığı *Düşlerin Anahtarında* işaret ettiği gibi *göstergebilimsel (semiyotik)* açıdan içinden çıkılamayan problem duyuşal anlamda genişleyerek içinden çıkılması yine mümkün olmayan yeni bir kapı aralayacaktır. Ancak, burada bahsi geçen eşleşme müzikte kısmen de olsa geçerlidir. Örneğın, bir marş duyulduğunda çağrıştırdığı bir imge bulunmakta ya da *klasik* müzik ile *arabesk* müziğın kültürel anlamdaki temsiliyeti ve bizde uyandırdıkları farklı olmaktadır. Hatta *rock* müziğın içerisindeki türlerde (genre) de özellikle de sözlerin yarattığı etkiyle (buradaki sözlerin etkisi açıkça kavramsal bağlantıyı göstermektedir) bu hissedilebilmektedir.⁷ Örnekleri çoğaltabilmek mümkündür, ancak görülebileceğı gibi müzik temsil bağlamında görsel olana göre daha geride kalmakta ve daha nötr bir bölgede yer almaktadır.

Temsil probleminde fotoğraf pratiğinde olduğu gibi gerçeğın kendisi olması iddiası taşıyan belgesel de sanatın gerçeklik ile ilişkisinde bağlayıcı tartışmalı bir noktada yer almaktadır. Belgesel var olan gerçeğın izini doğrudan barındırma iddiasıyla, gerçeğı betimlemeden uzak ve onu gereksiz kılan yapısıyla kurgusal olandan ve dolayısıyla temsilden uzakta görünmektedir. Slavoj Zizek, bu durumu Krzysztof Kieslowski’nin

⁷ Rock müziğın temeli sayılabilecek gitar ve onunla bütünleştiğı distorsiyona uğramış, bozulmuş ses dışlanan, istenmeyen bir ses olarak özellikle kullanılmakta ve bir bağlam türetmektedir.

belgeselden kurguya geçişini neden göstererek anlatmaya çalışmakta, Kieslowski'nin 1977 tarihli *Hastane* filmini bir tür Hollywood tabiri sayılacak “bu o kadar gerçek ki, kurgu olmalı!” ifadesiyle öznel deneyimin Gerçeğini ancak bir kurgu kılığıyla tasvir edebileceğini belirtmektedir (Zizek, 2014, s. 30-31). Yani öznel deneyimin betimlenme problemini aşabilmek için gerçeklikte kendine yer bulurken temsilin yolundan geçmek zorundadır, böylece kurgusallaşmak zorundadır. Zizek Kieslowski'nin kendi belgeselden kurgusala geçiş sürecini şu sözleriyle alıntılar:

Her şey betimlenemez. Belgeselin asıl sorunu bu. Kendi tuzağına düşer. ... Eğer aşk üzerine bir yapıyorsam, gerçek insanların içinde seviştiğı bir yatak odasına giremem. ... Belgesel yaparken, bir bireye yaklaştığım ölçüde, beni ilgilendiren nesnelerin bana kendilerini kapattığını fark ettim.

Herhalde bu yüzden uzun metraja geçtim. Orada sorun yok. Yatakta sevişecek bir ifte ihtiyacım var, tamam. Tabii sutyenini çıkarmayı isteyen bir oyuncu bulmak güç olabilir, ama öyle birini bulursunuz. ... Biraz gliserin satın alıp oyuncunun gözüne sürerim ve oyuncu ağlamaya başlar. Birkaç kez gerçek gözyaşının fotoğrafını çekmeyi başarmıştım. Gerçek gözyaşlarından korkuyorum. Aslında, onların fotoğrafını çekmeye hakkım olup olmadığını da bilmiyorum. Böyle zamanlarda kendimi, aslında sınırın ötesindeki bir alanda bulan biri gibi hissediyorum. Belgesellerden kaçmamın temel nedeni bu. (Zizek, 2014, s. 31-32)

Belgesel ile kurgusal olanın farklılığı sanatın kendisine dair en önemli ayrım ve tartışmalardan biridir. Özellikle günümüz sanatında geçmişten alınan bilgi ve belgelerin yeniden dönüştürülmesi üzerinden (arşiv sergileri gibi) sanatsal pratiklerin fazlasıyla geliştirildiğini düşünürsek daha da tartışmalı bir durumun ortada olduğunu görebiliriz.

2.4. Biriciklik ve Orijinallik

Sanat'ın aura'sı, yapıtın temsil ettiği arka-dünyada ya da formun kendisinde değil, yapıtın karşısında, sergilenmekle ürettiği geçici kolektif formun bağrında yer alıyor.
Nicolas Bourriaud

Fotoğraf, icadıyla beraber resim pratiğini ve genel anlamda sanatın ifade biçimini dönüşüme sokarak genişletmişse de yapıtların kolayca görüntülenebilmesi ve çoğaltılabilmesi açısından *sanat yapıtının biricikliği*ni tartışmaya açmıştır. Benjamin, sanat yapıtının *aura* kaybını onun çoğaltılabilir olmasında saklı olduğunu belirtir ve çoğaltılan yapıt *aurasından* kaybettiği gibi sanata atfettiği dinsel atmosferinden politik olana geçiş yapar. Dinsel anlamda *biricik* nesne olarak sayılan kutsal emanetlerin etkisi o nesnenin tekliğinde barınır ve onun birçok yerde çoğul şekilde olması onun kutsiyet çemberini hafifletir hatta kutsal olmaktan çıkacak kadar sıradanlaştırır. Benjamin'in bu tespiti modernist bir bakış açısını barındırmakla beraber nesne merkezli bir bakış açısının getirisi ve günümüzün giderek sanallaşan dünya algısı ve sanat düşüncesinden uzakta bir okumadır. Çünkü Benjamin'in bahsettiği *aura*, yapıtın “şimdiliği” ve “buradalığı”, “biricikliği”ni öz itibarıyla de gerçekliğini oluşturmaktadır yani tek olan nesnesine dairdir. Bu bağlamda *auranın* yapıtın gerçekliğinin parçası olarak nesne düzeyinde karşılığı bulunmaktadır; yapıt, hakikat düzleminde anlamlar bütünü olduğu için biriciklik mefhumunda karşılığını bulamaz.

Edebi bir eserin bize uzattığı, sözcükler yığını olan harflerin yer aldığı sayfalar değil imgeler bütündür; müziğin uzattığı, enstrümanların nesne olarak kendisi ya da nota olarak var olan halleri değil onların duyumsanmasıyla bizde yarattığı etkidir. Aynı şekilde bir resmin ya da heykel ya da yerleştirmenin bize uzattığı yine imgeler ve onlardan türeyen anlamlar bütünüdür. Onun çoğaltılabilir olması gücünden eksiltmez aksine ulaşılabilirlik arttıkça yapıtın da anlam alanı genişlemektedir. Benjamin, doğrudan yapıtın hakikati üzerine bir tespit yapar ve yapıtın biricikliğinin onun uzamsal ve zamansal ortaklığında olduğunu belirtir. Yani tarihsel bağlamından kopartıldığında yapıt hakikiliğinden kaybedecektir. Ancak nesne anlamında tek olarak yapıt hakikatini yalnız ve yalnızca kendisini görenlerle paylaşacaktır. Bu noktada çoğaltılabilirlik yapıtın hakikatini daha ulaşılabilir kılmaktadır. Benjamin'in belirttiği *şimdi* ve *buradalık*, tarihsel tanıklığı beraberinde getirmektedir ancak döneminden kopan çoğaltılmış ya da tek/biricik kalmış her yapıt aynı sonucu paylaşacak ve

bağlamından kopacaktır. Buradaki zamanın genişliği ve belirsizliğiyle *aura kaybı* oldukça tartışmalı bir alanı temsil etmektedir. Ayrıca sanatın aurası –varsa- yapıtın yatırım amacıyla satın alınmasıyla metaya dönüşmesi sonrası yitirilmiştir ki bu da mülk olarak sanat yapıtı anlamına gelmekte, sanatın anlamını görmezden gelmeye denk düşmektedir.

Berger, *Görme Biçimleri*'nde resmin/yapıtın nesne olarak alınmasının aynı zamanda içeriğindeki görüntünün de alınması anlamına geldiğini ve bunun da çoğunlukla göz ardı edildiğini vurgular. Bir resim aynı zamanda gösterilen nesnelerin görüntüsünü barındırır. Resimde aynı zamanda birçok başka resim de bulunmaktadır yani resmi alan birçok resme de sahip olmuştur. Bu durumun nesne merkezli bakış için doğrudan bir anlamı vardır. Diğer taraftan ilginç bir noktaya temas eder: Batı kültürünün içerisinde yükselen doğaya yani nesneye sahip olma arzusu ve yine nesnenin bir imgesi olarak görüntüye sahip olma arzusu (Gombrich'in *Sanatın Öyküsü*'nde perspektifin keşfini merkez edindiği bölümün başlığının *Gerçekliğin Ele Geçirilmesi* olması bu bağlamda anlamlıdır ve Batı kültürünün altyapısının özeti niteliğindedir). Berger, bu bağlamda Batı kültürünün görüşünü özetleyen Levi-Strauss'dan şu alıntılarını yapar:

Batı uygarlığında sanatın göze batan özgün çizgilerinden birini oluşturan şey bence, sahibin ya da giderek seyircinin o nesneye sahip olma konusunda gösterdiği güçlü ve tutkulu istektir.

(...)

Rönesans'ta, sanatçılara göre resim bir bilgi aracıydı belki, ama aynı zamanda bir mülk aracıydı da. Rönesans resmine eğildiğimizde bunun Floransa'da, daha başka yerlerde biriken sınırsız zenginlikler yüzünden gerçekleşebildiğini, zengin İtalyan tüccarların ressamlara dünyada güzel, istenir olan her şeyi onların mülküne sokabilecek araçlar gözüyle baktıklarını unutmamalıyız. Floransa saraylarındaki resimlerle küçük bir dünya oluşmuştur: Bu dünyada mülk sahibi, sanatçılarına, dünyada kendisi için değerli olan her şeyi ulaşabileceği bir yerde, olabilecek en gerçek biçimde yeniden yarattırıştır. (Berger, 2005, s. 84-86)

Biriciklik ve *orijinallik* modernist bir dünya görüşünün getirisidir. Aydınlanma ile beraber akla verilen önem ve arkasından gelen dünyanın akıl ile yeniden kuruluşu yeni olanı da teşvik etmesinden kaynaklanır. Modernizmin yükselen çağı olarak yirminci yüzyıl özellikle yenilik peşindeki sanat arayışlarının gösterisinden oluşmaktadır. Ancak postmoderne doğru evrilen süreçte yenilik düşüncesi ve biriciklik, orijinallik

düşüncesi sorgulanır olmuştur. Çünkü her ortaya çıkan üretim öncekilerden tamamen bağımsız değildir, olmasının da mümkün olmadığı fark edilmiştir. Roland Barthes'in *Yazarın Ölümü* (*The Death of the Author*, 1967) ve Michel Foucault'nun *Yazar Nedir?* (*Qu'est-ce qu'un auteur?*, İngilizce *What Is an Author?*, 1969) metni gibi sorgulamalar her üretimin bir anlamlar kavşağı olduğunu ve bu anlamların bir öncekiyle doğrudan ilişki içerisinde kurulduğunu ortaya koymuşlardır. Yani *biriciklik*, *orijinallik* kavramları aydınlanma sonrası modern toplumun anahtar kavramları olarak kendini var etmiş olsa da sonraki süreçte giderek kendisini feshetmektedir. Örneğin, klasik Yunan tarihinde kültürel tükeniş çağında yaşadıklarına inandıkları için eldeki tek seçeneğin geçmişin başyapıtlarını kopya etmek olduğu düşüncesi hatta *kanon* terimi bu süreçte kullanıma girmiştir (Jusdanis, 2015, s. 97-98). Rönesans'ta da bildiğimiz anlamda sahte ve orijinal ayrımı yer almamaktadır. Yani sahte, kopya işler yapmak veya başka sanatçıların yapıtlarını taklit etmek herkesi kandırarak kadar kusursuz yapılabilirse suç değil, tam aksine bir ustalık alameti olarak görülmektedir (Artun, 2013). Thierry Lenain'e göre, modern *biriciklik* tutkusu kutsal emanetlerle (rölik) ilgili orta çağdaki Hristiyan inancına dayanmaktadır ve rölikler ait olduğu peygamberin ya da azizin bizzat kendisini canlandırmaktadır. Yani sahte olduğunu iddia etmenin bir işlenecek günah olduğu kadar ağırlığı olan ancak otansitesi ispat edilmesi mümkün olmayan nesnelerdir (aktaran Artun, 2013). Biricikliğin nesne merkezli bir görüş olarak sanatın yalanını nasıl etkilediğini Artun'un kendi tecrübesini paylaştığı şu sözlerle anlamak mümkündür:

1995 yılında New York Metropolitan Müzesi'nde Rembrandt sahtelerinin, asıllarıyla birlikte sergilendikleri bir sergi görmüştüm: *Rembrandt/Not Rembrandt*. Amerika'nın Avrupa sanatını kendi tarihine mal etme sevdasıyla 19. yüzyılda başlattığı yoğun müzeleşme hareketi sırasında Avrupa koleksiyonlarından ve yoksullaşan Avrupa aristokrasisini soyan Duveen gibi sanat tüccarlarından edindikleri Rembrandt'lar genellikle sahte olanlardı. Yani yıllarca sanatseverler sahte ikonlara tapınmışlardı. Ve o kadar gelişmiş olan teknolojilerine ve konösörlük sistemlerine rağmen sahteleri atlayan müzecilerdi. Ancak asılları ortaya çıktıkça kopyaları yakalamak mümkün olabiliyordu. Ama bir de taklit eserler var. Michelangelo'nunkiler gibi asıllarından daha orijinal olan sahteler. Örneğin Han van Meegren'in 1930'larda boyadığı Vermeer'ler. Veya John Myatt'ın provenanslarıyla birlikte sahtelerini yaptığı Giacometti'ler, Braque'lar; Sotheby's ve Christie's'de müzayedeye çıkan Beltraci'nin Max Ernst sahteleri... Kimbilir daha müzelerde görüp bayıldığımız ve sahteliği keşfedilmemiş neler neler, hatta belki kimi şaheserler. İşte bir gün öncesine kadar ilahi duygularla izlediğimiz ama sahteliği anlaşıncı şeytan çarptıran ve bir anda sanat eseri olma özelliğini yitiren

işlere duyulan tepkiyi Lenain, Hristiyanlıktan devrolan röliklere tapınmayla açıklıyor. (Artun, 2013)

Sanat yapıtının biricikliğinin başka bir açısı da onun çoğaltılabilir nesnesinde değil anlam alanındadır. Sanat etkinliğinde ortaya konulan gerçeklik ile olguları ve olayları yeniden fark ederiz, hatırlarız. Yani olmayan bambaşka bir dünyanın kapısını aralamayız, unutulmaya yüz tutmuş hakikatleri gerçeklik üzerinden anımsarız. Bir biçim üretmek doğayla yarışmak gibi algılansa da ona alternatif bir dünya yaratarak onun içinde yaşamak anlamında değildir sanat, yani ikinci bir doğa yaratmak çabası olarak sanat o ikinci doğanın içerisine yerleştirilerek kendisini kapatmak üzerine eylemlerini gerçekleştirmez. Sanatın ikinci doğa teması var olan doğanın varlığı üzerine yeniden düşünmedir, sorgulamadır. Bu sorgulama sonucunda var olanı fark etmektir. Söz konusu bu fark etme ihtiyacı insanın *unutkan* doğasından kaynaklanır, *homeostazik* doğasının getirisidir ve zamanla uyarıcıların sürekliliği arttıkça varlığını insan benliğinde yerini kaybettiği ya da en azından silikleştirdiği bu *alışmışlık* halidir. Varlığın bünyesinde bir alışkanlık oluşturan, değişimin varlığı değiştirip dönüştüren karakteri değildir; alışkanlığı meydana getiren şey değişimin zaman içinde gerçekleşmesidir. Alışkanlık, kendisini üreten ve sürüp giden ya da tekrarlanan değişiklik kadar güçlüdür. Yani alışkanlık varlığın içinde, bir değişime karşı gelişen ve bizzat bu değişimin devamlılığı veya tekrarıyla meydana gelen bir niteliktir (Ravaisson, 2015, s. 10).

Sanat tam da bu noktada alışkanlık kırıcı ve fark ettirmedir. Gerçekliğiyle duyularımız üzerinden şok, şaşırtma, sorgulatmayla beraber üzerimizde etki bırakır ve alışkanlık kırıcı özelliğini devreye sokar. Felix Ravaisson, alışkanlığın sonsuz küçüklükte bir farklılık ya da iradeden doğaya doğru dinamik bir kan akışı olduğunu belirtir ve doğanın alışkanlığın sınırı olduğunu, alışkanlık azaldıkça doğanın alanına yaklaşıldığını vurgular (Ravaisson, 2015, s. 48). Bu bağlamda sanat anti-homeostazik özellikleriyle insanın doğaya doğru bir adımı, doğayla bütünleşme çabasının getirisi haline gelir. Felsefede hakikatin karşılığı olarak kullanılan, Yunanca *unutma* anlamına gelen sözcük '*lethe*'nin⁸ 'a-' olumsuzluk eki almasıyla oluşturulan ve Heidegger'in sanat eserinin kökeni üzerine düşüncelerinde yer alan ve sanata

⁸ Lethe, Yunan mitolojisinde Hades'in hüküm sürdüğü yeraltı dünyasında akan nehirlerden birisidir ve bu nehrin suyundan içenler geçmiş fani hayata dair yaşamış oldukları her şeyi unutulardı.

atfettiği bir özellik olarak *alethia* (kavramı) açığa çıkma, bir şeyin üzerindeki örtünün kalkması anlamı burada önem kazanır. *Lethe*, hakikatin unutturulması yoluyla hakikatin yok edilmesidir, *alethia* unutmanın antitezi olarak unutulmuş olanı, gizlenmiş olanı geri getirir bu bağlamda sanat unutkanlığın ortadan kaldırılması anlamında hakikatle bağdaşır.

Bahtin, Platon'un bilişte hiçbir şeyin farkına varmadığımız ve hiçbir şeyi hatırlamadığımız formülünün aksine sanatın yeni bir biçimi, biliş ve eylem için zaten gerçeklik haline gelmiş olan şeyle yeni bir değer-kuramsal ilişki yarattığını böylelikle sanat yoluyla her şeyi fark edip hatırladığımızı söylemektedir. Bahtin, sanatın bu özelliği nedeniyle yeniliğin, özgünlüğün, beklenmediklik, özgürlük bileşeninin önemli olmasının nedeninin buradan kaynaklandığını zira bu yeniliğin, özgünlüğün, özgürlüğün kavranmasını mümkün kılan bir arka plan –biliş ve eylemin fark edilmiş ve birlikte deneyimlenmiş dünyası- olduğunu ve bu noktada her şeyin *ex origin* (özgün) olduğunu belirtir (Bahtin, 2005, s. 314).

Her hatırlama unutmanın ikizidir, çünkü hatırlamanın olduğu yer unutmanın varlığını gereksinir. Bu nedenle sanatın hatırlatıcı, alışkanlık kırıcı doğası sanatı yeni, farklı, özgünlük, biriciklik kıskacına sokar. Çünkü bir sanat yapıtının uyarıcı etkisi yerini bir anda kendisinin de hatırlatılması gereken bellekteki veri olarak yerini alması demektir. Zaman algımızda olduğu gibidir bir anlamda, şu anda bu satırları yazmak geçmişe giden bir kayıt halini almıştır ve an yok olmuştur. Dolayısıyla sanat uyarıcı niteliğini kaybetmemek adına farklı bir dil aramak zorundadır. İzleyicinin yeniyle olan ilişkisi ve beklentisi yine farkında olunmayan bir sürecin parçası olarak budur. Uyarılmayı, şaşırtılmayı, hatırlamayı bekleyen izleyicidir ve bunun yöntemi farklı olan üzerinden gerçekleşmektedir. Ancak paradoksal bir şekilde yenilik, biriciklik vb. konusu hatırlanılacak ya da fark edilecek olanın zaten eski olmasında yani farklı olmamasındadır. Sadece anımsama yöntemi farklılık içerir ancak bu da içerik olarak değişmez, Bahtin'in vurguladığı gibi *ex origin*dir.

2.5. Lacancı Yüceltim Olarak Sanattan Oyun ve Düş Olarak Sanata

Nerede insansa orada oynar ve oynadığı yerde tam insandır.
Friedrich Schiller

Geçici olanda bazı kalıcı olanların bulunabileceğini göstermek, dünün, günümüzün ve her zamanın sanatına ait bir görevdir.
Hans-Georg Gadamer

Sanatsal etkinlik, formları, tarzı ve işlevleri değişmez bir öze değil, çağlara ve toplumsal içeriklere göre evrilen bir oyundur.
Nicolas Bourriaud

Sanat bütün zamanlarda bütün insanlar arasında oynanan bir oyundur.
Marcel Duchamp

Sanat, Kant'ın *amaçsız amaçlılığıyla*, gerçeklik ilişkisi bağlamında, önemsiz gibi görünen ancak bir o kadar önem arz eden bir noktada salınıp durmaktadır. Çünkü sanat, günümüzde yarı-düş yarı-ticari varlığıyla ciddiyeti elden bırakmayan ama hayata ciddi bakmayı eleştiren paradoksal bir etkinlik halindedir. Bu sanatın *oyunsal* ve aynı zamanda *düşsel* doğasının göstergesidir. Çünkü her sanat etkinliğinde sanatçı ve/ya izleyici sanat aracılığıyla var olduğu konumdan başka bir konuma geçerek *irreel* bir dünyada varlık göstermektedir. Bir sergi mekânında hemen herkes, oyun oynayan çocukların o oyuna ait özerk bir alan varmış ve o oyunun kurallarının genel kuralmış gibi kabul etmesine benzer şekilde, sanatın kimi belirsiz kurallarına tabi olurlar. Sanatın iç problemleri bu noktada oyunun kendi iç problemleri niteliğindedir. Yani bir şeyin sanat olup olmadığının tartışılması sanat oyununun kendi içsel problemini yansıtmaktadır.

Sanat, tarihi boyunca insanı gerçeklikten kurtaran, ona farklı açılar sunarak açımlayan ve anlamlandıran varlığını sürdürmüştür. Günümüzde sanat her yere sızarak (görsel, duysal, tasarım her ne varsa hemen hepsinde görmek mümkündür, ayrılamaz bir konumdadır) gerçekliğin ağırlığı altında yorulan zihnin kurtarıcısı rolünü devam ettirmektedir.

Bataille'ye göre sanat, insanlık tarihindeki aletlerin bulunmasından sonraki en önemli ortaya çıkan gelişmedir ve Lascaux mağaralarındaki sanat, oyun sonucu icat edilmiş olmalıdır (Artun, 2015). Bu noktada sanat, çalışmanın egemen olduğu dünyanın ihlal edilmesini temsil etmekte, aletler çalışmanın, sanat ise oyunun başlamasını işaret

etmektedir. Çünkü mağaralardaki resimlerden günümüze kadar sanat, arzularımızın canlandırdığı olağanüstü, harikulade bir dünyanın, olağan dünyanın yerini alması anlamına gelmektedir (Artun, 2015).

İnsanın Lacancı anlamda en büyük ve tek gerçeği *ölümdür*. İnsan her ne yapıyorsa bunu ertelemek ya da kaçmak için yapar. Bu yapıp etme hali farkında olunan bir süreç, zihinsel süreç değildir, hayvanlardaki gibi içgüdüsel bir yanı olan ama aynı zamanda gerçekliğimize sızmış bir bilgidir. Vücudun ortaya koyduğu her refleks bu içgüdüsel yapının ortaya çıkmış halidir. Buna günümüz kapitalist toplum düzenin ağır yapısı, yaşamdan uzaklaşmış zihin, emeğine ve kendine yabancılaşmış insanın durumu eklenir. Bu toplumsal ve yaşamsal durum gerçekliğimizin üzerimizde uyguladığı baskı ve zorbalıktır. Yani zihinsel olmayan arka planda *Gerçek*'in parçası olan ölümden, zihinsel düzlemdeyse, yine, Lacancı anlamda *simgesel* düzlem olan var olan gerçekliğimizin baskısından kaçmaya çabalamaktır. Yaşam adı verilen mücadelenin özü bundan ibarettir.

Lacan'ın *Gerçek*⁹ kavramı henüz imgenin yer almadığı simgesel düzlemin de bulunmadığı bir düzlemdir. Henüz doğmayan ana rahmindeki bir bebeğin deneyimi gibi doğa dediğimiz şeydeki *Gerçek*'tir. Doğal nesneler ve olgular simgesel alandan referansını aldığı anda Lacan'ın *Gerçek*'i devre dışı kalmış olur, *Gerçek* olanaksız olandır. *Simgesel* düzleme geçildikten sonra yaşanabilecek tek *Gerçek* ölümdür. Bu haliyle ölüm geri dönülerek *simgesel* düzlemde ifadesini bulamaz (Zizek, 2002, s. 304-305).

Bu noktada ölümden kaçışın anahtarı sanatta gizlidir. Lacan, sanatı etik bakımdan yoksullaşmış bir dünyada, temayüllerimizin azami ölçüde tatmininden ibaret olan mutluluğa ulaştırmanın yöntemi olan *yüceltim* olarak görmektedir (Critchley, 2010, s. 80). *Yüceltim* burada bir dürtünün kendisine yeni bir nesne bularak amacından ya da hedefinden saptırılması yoluyla tatmin edilmesidir. Hakikate ulaşmak ancak temsil süreçleri içerisinde izi sürülen bir *yüceltim* çalışması ile mümkündür. Sanat, nesneyi

⁹ Burada *gerçek* kavramını Lacancı bir açıdan vurgulamak adına *Gerçek* olarak alınmıştır.

yüceltir, nesneyi *Şey*¹⁰ konumuna yerleştirir. Böylece sanat yoluyla *Şey* ile bir ilişki kurma olanağı bulunur ve bildik kaygılarımızla dolu dünyadan bir anlığına çıkar, bizi ezmeyen ya da yok etmeyen *Şey* ile ilişki kurarız. Bu bağlamda *yüceltim*, insanı arzunun tam olarak temsil edilemeyen sınırına götürür. Böylece *yüceltim*, yüce bir şeyin ana hatlarını çizerek, estetik nesneyle etik deneyimin kalbindeki *Şey*'in silüetini çizer. Sanat, yani *yüceltilmiş nesne* yoluyla *katharsis* deneyimi, Lacan'ın arzunun bir tür arınması olarak tanımladığı deneyim yaşanmaktadır (Critchley, 2010, s. 82). Genel bağlamda sanat, insanı *yüceltim* olarak nesneleriyle ve varlık alanıyla var olan gerçeklikten belirli sınırlar dahilinde alarak kendine ait dizgeleriyle, kendi kuralları içerisinde bulunmasına davet etmektedir. Lacan'ın *Gerçek* ile ilişkisinde *yüceltim* olarak sanatın bu yapısı oyun etkinliğinin karakteristiğiyle sıkı sıkıya örtüşmektedir.

Schiller'e göre insan, ilkeler koyan aklının bir getirisi olarak doğayı ve toplumu örgütlemeye, düzenlemeye çalışmaktadır. Bu bağlamda insan ikili bir görünümde kendini bulmaktadır.

İnsan ise iki tarzda kendine ters düşebilir: Ya vahşi biri olarak, duyuları ilkelerine egemen olursa; ya da barbar olarak, ilkeleri duyularını mahvederse. Vahşi, sanatı hor görür ve doğayı, kendinin sınırsız hâkimi olarak bilir; barbar, doğayla alay eder ve onun şerefini ayaklar altına alır, ama çoğu zaman kölenin kölesi olmaya vahşi insandan daha çok devam eder. (Schiller, 2001, s. 17)

Böylelikle insan vahşi olarak kendine ters düşmekte ve bütünlüğünü kaybetmektedir. Diğer taraftan yine kendisinin oluşturduğu sınıfsal ve çalışmaya dayalı sosyal bölünmeleri oluşturan dış etmenlerin etkisi altındaki insanın doğasının iç birliğinin bozulması söz konusu olmaktadır ¹¹ (Schiller, 2001, s. 23).

Schiller'e göre duyuşsal ve akılsal olmak üzere iki güdüye denk düşen, insanın fizik varlığından ya da duyuşsal doğasından kaynaklanan ve onu zamanın sınırları içine koymaya ve maddeleştirmeye çalışan *duyuşsal/maddi güdü*; insanın mutlak varlığından

¹⁰ Lacan'ın *Şey* kavramı her ne kadar Kant'ın *kendinde-şey* ve Heidegger'in *Şey Nedir?* ile bağlantılı görünse de Freud'un "komşu kompleksi"nden hareketle insanın birisini –hatta hayatını paylaştığı birisini bile- ne kadar tanırsa tanışın onda bilemeyeceği bir *Şeyimsi* gizlilik boyutu olduğu savı üzerinden hareket ederek oluşturulmaktadır. Yani, *Şey* dışlanmış içerisidir; içselliğin en içindeki şeyin varlığın dışında olduğu, Lacan'ın deyişiyle "benim kalbimde olsa da bana yabancı bir şey"dir. (bkz: Critchley, 2010, s. 75)

¹¹ Schiller'in vurguladığı iç birliğin bozulması zamanın ruhu bağlamında ele alındığında Fransız devriminin beraberinde getirdiği yabancılaşma ve parçalanma ile bağlantılıdır.

kaynaklanan ve insanı özgürlüğe kavuşturmaya, görüntüsünün çeşitliliğine uyum sağlamaya ve şartların her türlü değişiminde kişiliğini iddia etmesine çalışan *akılsal/biçim güdüsü* bulunmaktadır (Schiller, 2001, s. 55-57). Biçim güdüsü hakikatle ile bağlantılıdır ve gerçek olanın gerekli ve ebedi olmasını, gerekli ve ebedi olanın da gerçek olmasını arzulamaktadır.

Oyun güdüsü, bu noktada devreye girmektedir ve bu yarılmanın, parçalanmanın ötelenerek birleştirilmesini sağlamaktadır. Duyusal/maddi güdünün varlığı zamanın sınırları içine koymaya ve içerik kazandırmaya çalışan arzusu karşısındaki akılsal/biçim güdüsünün zamanın dışına taşan ve zamansızlık arzusunun arasında bir köprü kurarak zamanı zaman içinde yok etmeye, oluşu mutlak varlıkla, değişimi aynılıkla bağlamaya yönelmektedir (Schiller, 2001, s. 67). Oyuncunun gerçeklikten koparak zaman mefhumunu kaybetmesinin temel nedeni budur, oyun köprü olarak zamanı yok eder ama yeni bir zaman anlayışını ortaya koyar. İnsanın sanat ile uğraşırken zamandan koparılmış hissetmesi de benzer şekilde, sanatın oyun olarak varlığından kaynaklanmaktadır.

Her ikisinin birleştiği oyun güdüsü ise, bizim hem biçimsel hem maddi varlığımızı hem mükemmelliğimizi hem de mutluluğumuzu tesadüfi kılacaktır; demek ki bunların her ikisini de tesadüfi yaptığı ve gereklilikle birlikte tesadüfîlik de yok olduğu için tesadüfîliği de her ikisinde yok edecektir. Böylece maddeye biçim, biçime de realite getirecektir. Duyguların ve heyecanların dinamik etkisini aldığı ölçüde onları aklın düşünceleri ile uyum içerisine sokacak ve ahlaki gerekliliğini aklın yasalarından aldığı ölçüde de duyuların ilgisiyle barıştıracaktır. (Schiller, 2001, s. 69)

Schiller'in görüşünden de çıkarılabileceği üzere oyun ikilem içerisinde arada kalan bir alanı temsil etmektedir. Ontolojik konumu var olan gerçekliğin içinde ama ondan bağımsız kılacak tarzda bir aradalık sunmaktadır.

Johan Huizinga, aydınlanma çağının saf iyimserliği içinde hayal edildiği kadar akıllı olmadığımızın ortaya çıkması ardından ilk insanı tanımlayan *Homo sapiens* adının yeterli gelmemesi üzerine söz konusu bu ilk tanıma ek olarak *Homo faber*'in eklenmesinin yeterli olmadığını belirtmektedir. Huizinga'ya göre *faber* imal eden tanımına birçok hayvanı da ekleyebileceğimizi belirterek *Homo ludens* yani oyun oynayan insan tanımının *Homo faber*'in yanında yer alması gerektiğini

vurgulamaktadır. Çünkü eylemlerimizin içeriği derinlemesine bir çözümlemeye tabi tutulacak olursa, insanların bütün yapıp-etmelerinin yalnızca oyundan ibaret olduğunu sonucuna varılabileceğini belirtmektedir (Huizinga, 2013, s. 14) Huizinga, burada oyunu biyolojik bir işlev olarak değil, kültürel bir olgu olarak ele almakta ve kültürün morfolojisine uygulanan bilimsel düşünce araçlarıyla konuya yaklaşmaktadır.

Huizinga, oyunun, uygarlığın ana temellerinden birisi olduğunu belirtir ve kültürü ve uygarlığı oyunun bir semptomu olarak göstermektedir. Ona göre “oyun kültürden daha eskidir” (Huizinga, 2013, s. 16). Çünkü, oyun kültürün içinde, bizzat kültürden önce var olan, kültüre eşlik eden ve bu kültüre başlangıcından içinde yaşadığımız döneme kadar damgasını vuran, verili bir bizatihi olarak bulunmaktadır (Huizinga, 2013, s. 20). Oyun, “gündelik” veya “asıl” hayat değildir ve bu hayattan kaçarak, kendine özgü eğilimleri olan geçici bir etkinlik alanına girme bahanesi sunmaktadır. Yani, oyun gündelik hayattan, bu hayatın içinde işgal ettiği yer ve süreyle ayrılarak kendi sınırları içinde tam anlamıyla cereyan etmekte, zaman ve mekân olarak bazı sınırlar içinde “sonuna kadar oynanmaktadır”; kendi akışına ve kendinde anlamına sahiptir (Huizinga, 2013, s. 25-27). Huizinga’ya göre oyun, “özgürce razı olunan, ama tamamen emredici kurallara uygun olarak belirli zaman ve mekân sınırları içinde gerçekleştirilen, bizatihi bir amaca sahip olan, bir gerilim ve sevinç duygusu ile ‘alışılmış hayat’tan ‘başka türlü olmak’ bilincinin eşlik ettiği, iradi bir eylem ve faaliyettir” (Huizinga, 2013, s. 50). Bilincimizde ciddiyet fikrinin karşısı olduğu bir noktada yer almakla beraber oyun, kendi içerisinde paradoksal biçimde ciddi bir şeydir, *kendiliğinde ciddi* bir etkinliktir; Huizinga’nın tanımıyla oyun, *ciddi olmayan*’dır. Eğer, “oyun, ciddi değildir” biçiminde bir antitez kullanacak olursak bu antitez anlamsal olarak bize ihanet etmektedir. Örneğin, “çocuklar, ‘futbol’ ya da satranç oyuncularını, akıllarından asla gülme isteği geçmeden, derin bir ciddiyet içinde oynarlar” (Huizinga, 2013, s. 22). Oyundaki bu ciddiyet mefhumu oyunun iç-düzene sahip olmasından kaynaklanmaktadır; oyun bizatihi düzen yaratmakta ve oyun düzenin ta kendisi olmaktadır. Huizinga, oyunun güzele doğru bir eğiliminin olduğunu ve bu estetik faktörün oyuna bütün veçheleri itibariyle nüfuz eden düzenli bir biçim yaratma saplantısıyla özdeş olduğunu belirtmektedir. Bu noktada oyunun düzeni adına ve sanata yakın doğasıyla ilgili ipucunu Huizinga’nın şu sözlerinde bulabilmek mümkündür:

Oyun düzen yaratır, oyun düzenin ta kendisidir. Dünyanın kusurluluğu ve hayatın karışıklığı içinde geçici ve sınırlı bir mükemmellik yaratır. Oyun mutlak bir düzen gerektirir. Bu düzenin en küçük ihlali oyunu bozar, oyun niteliğini ve değerini yok eder. Düzen kavramıyla olan bu sıkı ortaklık (...) oyuna estetik alanda tanınmış olan bu kadar büyük payın kesinlikle gerekçesidir. (...) Oyunun unsurlarını belirtmek için kullanabileceğimiz terimlerin büyük bir bölümü estetik alanda yer almaktadır. Bunlar bize aynı zamanda güzellik izlenimlerini aktarma işinde de hizmet ederler: gerilim, denge, salınım, birbirinin yerine geçme, zıtlık, çeşitleme, birbirine eklenme, ayrılma ve çözüm. Oyun dâhil eder ve serbest bırakır. Özümlemler. Yakalar, başka bir ifadeyle cezbeder. İnsanın nesnelerde gözleyebildiği ve hatta ifade edebildiği şu en yücesinden soylu iki nitelikte dopdoludur: ritim ve armoni. (Huizinga, 2013, s. 28)

Gadamer'e göre oyunun insan yaşamında temel bir işlevi bulunmaktadır ve kültür oyun unsuru olmadan düşünülemezdir (Gadamer, 2005, s. 32). Doğada gözlemlenebilen oyun hareketinin niteliğinden farklı olarak insana has nitelikler olan oyunun ve aklın, kendisine amaçlar belirlemesi, bunların peşinden koşabilmesi, kendini buna adanması ve amaç belirleyen aklı gölgeleyebilmesi insan oyununa özgüdür. Bu yapı kendi kendini öylesine disiplin altına alır ve düzenler ki, örneğin bir çocuğun futbol topunun kendisine gelmeden önce kaç defa yere düştüğünü sayması, sanki amaçmış gibi gelmektedir (Gadamer, 2005, s. 33).

Amaçsız bir davranış biçiminde kendi kendine kural koyan şey akıldır. Çocuk topu on kez sektirirse mutsuzdur, yok otuz kez sektirirse bir kral kadar mağrurdur. İnsan oyunundaki amaç taşımayan akıllılık, bize yardım edecek olan olgudaki bir yöndür. (Gadamer, 2005, s. 33)

Gadamer, sanatı oyun olarak nitelendirirken izleyici merkezli bir okuma yaparak izleyicinin olup bitenleri seyreden öylesine bir gözlemci olmadığını bilakis oyuna katılan ve onun parçası olan birisi olduğunu belirtmektedir (Gadamer, 2005, s. 34). Sanat etkinliğinin ifade etme, sunum, üretim gibi parçalarının iç içe geçen parçalar olduğunu, bu iç içeliğin oyun olarak açıklamaya çalıştığı konunun ortak noktalarını, yani –bu kavramsal anlamlı ve amaçlı bir şey değil de bilakis kendiliğinden saf hareket buyruğu olduğu sürece- düşünülmüş bir şeyi onayladığını vurgular (Gadamer, 2005, s. 35). Bu durumun modern sanata ilişkin günümüzdeki tartışmalar için oldukça önemli olduğunu belirterek modern sanatın izleyici kitlesinin veya tüketicilerin yapıta ilişkin sahip oldukları mesafeyi ortadan kaldırmak isteğinin bir gösterge olduğunu

belirtmektedir. Bertol Brecht tarafından ortaya atılan *Epik Tiyatro Kuramını* buna örnek gösterir. Sanat yapıtının bir oyun olarak izleyiciye yönelik varlığının kapalı olduğunu düşünmenin yanılgı olduğunu belirtir ve her yapıta dair görüşün o yapıtın açıklığına dair bir belirlenme olduğunu söylemektedir. Yani, her yapıt alımlayanlar tarafından doldurulması gereken bir oyun alanı bırakmaktadır. Gadamer'e göre, bir müzenin içinden geçilip gidilirse, içeri girerken sahip olunan yaşam duygularıyla geri çıkılmaz, eğer gerçekten bir sanat deneyimi yaşanırsa dünya ışıldar ve daha da hafifler (Gadamer, 2005, s. 38).

Oyun alanını belirleyen ya da onu biçimlendiren yine oyunun kendisidir. Dolayısıyla oyunun eylem sınırını açık ve belirsiz değil, oyunun düzeni tarafından belirlenmektedir. Böylece ontolojik açıdan oyunun belirleyen ve belirlenen yapısı çelişkili bir karakter sunmaktadır. Çünkü oyuncu oyunun içerisinde seçici rolünü de üstlenmekte ve seçilen/belirlenenlerle birlikte düzenli bir devinim sunmaktadır. Oyunun bu yapısı, oyuncuyu her seçimiyle oynadıkça oyunun düzeni içinde yer almakta ve özgürleşmekte, böylece oyun tarafından ele geçirilmekte ve oyuncunun oyun amacı gerçekleştikçe oyunun problemine dönüşmekte böylece oyunun düzeni belirlenmektedir. Bu noktada Gadamer, oyunun bir kendilik olarak var olduğunu ve oyun için temel noktanın devinimin kendisinin sunumu olduğunu belirtir. Yani asıl gerçekleşen oyunun olmasıdır ve bu oyunun temel doğasıdır. Oyun, gerek oyuncu, gerek seyirci, gerek bizatihi oyun ilişkisi açısından *amaçsızlık içindeki amaç* olarak var olmaktadır. Amaç, amaçsız bir döngü içinde bir kendilik olarak gerçekleşen amaçtır ve bu amaç içerisinde kalındığı yani oyun oynandığı sürece kendisini gizleyen amaçtır.

Sanat parmakla bir şeyin işaret edilmesi kadar belirgin bir eylemliliktir ancak parmağın gösterdiğini görmek izleyicinin bağlantı şemasına kalmıştır. Yani izleyici parmakla gösterilen, işaret edilen ağaca değil de ele/parmağa bakabilmektedir. Bu pek tabii doğal bir durumdur. Sanatın karmaşık doğası bu gösterme eyleminde sanatçı açısından da karmaşık bir noktadır. Çünkü her işaret ediş tam bilinç ile gerçekleşmemekte, izleyici basit bir iletişim anında parmağın ucuna bakan şeye odaklanarak farklı bir okumayla farkındalık yaşayabildiği gibi sanat yapıtının işaret edişinde de benzer bir açıklık içinde bulunmaktadır.

Oyun ile sanat arasındaki ilişki analojik değildir yani sanat bir oyundur dersek aşırıya kaçan bir tanım edinmiş olmayız. Çünkü sanat ciddi-olmayan bir eylemdir, yaşamsallığı tartışmalı bir şekilde arka plandadır. Diğer taraftan Gerçek ile kurduğu ilişkide gerçeğin karşısındadır. Sanat hem üretirken hem de tüketir/pekiştirirken gerçeğin argümanlarını araç olarak kullanarak tıpkı oyunda olduğu gibi gerçeğe sızmaktadır.

Oyun kendi gerçekliğini sunar ve oynayan için ‘oyun’, ‘gerçeklik’ten daha gerçek bir duruma gelir, oyuncu oynadığını unuttur, oyun oynama bilinciyle oyun oynanamaz; oyunu oynar olma bilinci oyunun yarattığı gerçeklik çemberini kıracağı için oyun ortadan kaybolur. Oyun ön kabulü barındırır, bu oyunun oyuncu üzerindeki örtük egemenliğidir.

Oyunun ve sanatın bilinçli etkinliği karşısında insanın bilinçdışı başka yaratıcı olgusu ise rüyalar/düşlerdir. Bilinçdışı bir etkinlik olarak rüyalar sanatın doğasına dair ipucu sunan en açık olgudur, çünkü yaratıcıdır ve *kendiliğinde kurgusaldır*. Rüyalarımız bile -Freudyen bir okumayla- bize simgeler üzerinden yaşamsal durumları/problemlerimizi gösterir veya çözümler. Biledir çünkü sanat etkinliğinde de insan benzer bir tutumu bilinçli olarak gerçekleştirmektedir. Beynimizin simgesel bu yer değiştirmesi sanatsal bir edimin kendiliğinden varlığının kanıtı gibidir. Beuys’un sosyal bir teori olarak “herkes sanatçıdır” düşüncesi bu bağlamda bir hakikat, mutlak gerçek halini alır. Rüyalar var olan gerçeklikle çatışmayı ya da karşılaşmayı imgelerin karmaşık coğrafyasında, simgelerle gizleyerek dışavurur. Freud’a göre rüyalar, insanın yaşam içerisinde edindiği verilerin arka plana itilmiş, sosyal ve etik değerlerle baskı altına alınmış, bastırılmış duygu ve düşüncelerin bilincin rahatlamasıyla beraber görsel olarak açığa çıkması, bir tür dışavurumdur; İnsanın psişik dengesinin bozulmasını engelleyen, bilinçdışının kendini dışavurmasını sağlayan bir *güvenlik sübabı* görevi görmektedir. Çünkü her bastırılan arzu ve dürtü, bastırılmakla ortadan kalkmadığı gibi aksine bu baskıdan kurtulmak ve doyum sağlamak için bilince erişmeye çabalamaktadır.

Bir rüyanın içeriğini oluşturan malzeme şu veya bu şekilde yaşantıdan türetilmiştir, yani rüyada yeniden üretilmiş veya hatırlanmıştır; en azından bu kadarını

tartışmasız bir gerçek olarak değerlendirebiliriz (Freud, 2000, s. 66).

Rüyanın da görevi, tıpkı oyunda etkinliğin sürdürülmesinde olduğu gibi, uykuyu sürdürmektir. Bu nedenle rüyalarda imge akışları çok çeşitlidir ve zihnin istekleri gerçekte olmuş gibi işlenerek görevini yerine getirmektedir. Buradaki rüyanın *-mış gibi* özelliği oyun ve sanatın da merkezi özelliğidir; sanatın *-mış gibi* süreci sanatın kendi iç-gerçekliğini hayata sunması ve onunla bütünleştirme çabasında olduğu gibi devamını sağlamaya çabalarken, oyunda da oyunun bizatihi sürdürülmesine odaklıdır.

Başa dönecek olursak günümüzde sanat, oyunsal karakterini geç kapitalist kültürün eğlence anlayışında kendini bulmakta ve boş zaman etkinliği olarak kaçışın anahtarı olmaktadır. Geç kapitalizmin mantığında eğlence, mekanikleştirilmiş emek süreciyle baş edebilmenin aracı olarak varlığını sürdürmektedir ve çalışmanın uzantısıdır. Ancak, süreç o kadar karmaşık bir duruma gelmiştir ve mekanikleştirme öyle bir güce sahiptir ki, eğlence, metaların üretimini temelden belirleyerek, insanlara boş zamanlarında emek süreçlerinin bir kopyasından başkasını yaşatmamaktadır. Tüm eğlence biçimleri bu düzeltilemez hastalıkla bezenmiştir ve kültür endüstrisinde eğlenmek bir şeyi düşünmemek ve her yerde acıyı unutmak anlamına gelmektedir (Adorno, 2008, s. 68) Adorno'ya göre kültürle eğlencenin kaynaşması yalnızca kültürün alçaltılmasıyla değil, eğlencenin zorla entellektüelleştirilmesiyle de gerçekleştirilmektedir (Adorno, 2008, s. 77). Adorno'nun eğlence ve sanatın günümüzdeki bağını erken sayılabilecek bir okumayla gördüğü şu sözleri açıklayıcıdır:

Eğlence, özel sektör tarafından ödenen reklam sloganlarından da çok tekrarlayarak kitlelerin zihninden sildiği yüksek değerlerin yerini alır ve idealler arasında kendine bir yer açar. Ruhun derininden hissedilen anlam, başka bir deyişle öznel olarak biçimlendirilen hakikat, dışarıdaki efendilere her zaman sandığından fazla bağımlı olmuştur. Kültür endüstrisi ise onu açıkça bir *yalana*¹² çevirir. O artık en çok satan dini kitapların, psikolojik filmlerin ve kadın programlarının tüketicilerinin katlandığı can sıkıcı bir gevezeliğe dönüşmüştür; gerçek hayatta kendi insani duygularını güven içinde kontrol edebilmek için kullandıkları, utanç verici hoşlukta bir katkı maddesi gibi. Bu anlamda eğlence de bir zamanlar Aristoteles'in tragedyaya ya da bugün Mortimer Adler'in sinemaya atfettiği biçimde insanın duygulanımlarından arınmasına hizmet eder. Kültür endüstrisi, yalnız stil hakkında değil *katharsis* (arındırma) hakkındaki hakikati de ortaya çıkarır. (Adorno, 2008, s.

¹² Vurgu tarafıma aittir.

77-78)

Sanatın, tasarımın, bilimin, teknolojinin odağını oluşturduğu, televizyondan sonra gelen internetin (cep telefonları, bilgisayar, tablet vb.) fiziki dünyayı unutturan sanal, duyusal dünyası aslında oyunun var olan dünyadan koparan yapısı gibi insanları belirli süreçler içerisinde var olan gerçekliğinden koparmakta ve dünyanın dışına kaçışta yardım etmektedir. Bu bağlamda sanat, sadece sergi mekanlarında, müzelerde yer alan bir unsur/etkinlik değil hayatın her yerine sızmış bir araç haline dönüşmektedir.

2.6. Gerçekliğin Yitirilmesi ve Hipergerçeklik-Simülasyon

Cisimleşmiş öznelerin temsili, simulakrın Plato sonrası üstlendiği anlama uygun olarak skopik olması üzerinden görsel değildir. ... Cisimleşmiş öznelerin temsilinin yerini simülasyon almış, bu temsil şizoidleşmiş veya içsel olarak dağınık bir hâl almıştır. ... Günümüzde cisimleşmiş özneler, bir yandan biyogenetik taşıyıcılar, öte yandan küresel bir nakit akışı devresinde dönüşüm hâlindeki görsel metalar olarak artı değerleri üzerinden ele alınmalıdır.

Rosi Braidotti

Gombrich, *Sanatın Öyküsü*'nde yer alan *Gerçekliğin Ele Geçirilmesi* bölümünde Rönesans ile birlikte Gotik dönemin sona ermesi ve Klasik dönemde yeşeren sanat, bilim ve kültürün Kuzeyli barbarlarca yok edilmesi sonrası yeni bir çılgır açılması düşüncesinin gelişmesiyle gerçeklik algısında değişiklik olduğunu belirtir (Gombrich, 1992, s. 168-169). Tıpkı Yunanlılar ve Romalılar gibi atölyelerinde ve dükkanlarında insanın vücudunu dikkatle gözlemlemeye başladıklarını ve gerçeğin doğrudan bir anlatım diline dönüşebilmesi adına idealize olandan giderek uzaklaştığını Donatello'nun heykelleri üzerinden metinleştirir. Perspektifin keşfinin bu amaç doğrultusunda gerçekliği ele geçirmesinin bir aracı olarak icat edildiğini işaret eder.

Batı sanatının tarihi boyunca en büyük problemi *gerçekliktir*; gerçekliğin sorgulanması, değiştirilmesi, vazgeçilmesi ya da ele geçirilmesidir. Doğu sanatında gerçeklik problemi batı sanatındaki anlayıştan farklı olarak ve daha mistik bir düzlemde soyut bir şekilde ele alındığını görülmektedir. Batıdaki bu gerçeklik probleminin temel nedeni sanat ile toplumsal yapının ve yönetimselliğin aracı olmasından kaynaklanmaktadır. Yani sanat Batıda hep bir toplumsal biçimlendirme aracı olmuştur. Gerek kilise gerek saray ve özel hamilikte temel itki -kamusal alanda- sanat yapıtlarının anlatıcı bir unsur görevini üstlenmesidir. Perspektifin ortaya çıkışı, dinsel sanata büyüsel alanın kapılarını kapatmıştır ve böylece büyüsel alandaki mucizeyi sanat yapıtının kendisi yaratır hale gelmiştir. Perspektif tamamen yeni bir şey olarak görsel olanın alanını açmıştır ve bu alanda mucize, izleyicinin dolaysız deneyimine dönüşerek doğa-üstü olayların, görünüşte doğal olan kendi görme mekânına âdeta zorla girmesi ve tam da bu sayede mekânın doğaüstülüğünü gerçekten "içselleştirmesi"ni sağlamasıyla gerçekleştirmiştir (Panofsky, 2013, s. 57). Panofsky, perspektifin Batı sanatındaki konumu ve dönüşümü için şunları belirtir:

Platon, en mütevazı başlangıç aşamalarında bile perspektifi lanetlemişti, çünkü perspektif şeylerin "hakiki ölçüleri"ni çarpıtıyor, gerçekliğin ve *nomos*'un

(yasa) yerine öznel görünüm ve keyfiliği yerleştiriyordu. En modern estetik düşünce ise tersine perspektifi, sınırlı ve sınırlandırıcı bir rasyonalizmin aleti olmakla suçlayacaktır. Antik Yakın Doğu, klasik antik dönem, ortaçağ ve Botticelli'ninki gibi bir biçimde arkaistik olan bütün sanatlar, öyle ya da böyle tamamen perspektifi reddetmiştir, çünkü perspektif öznellik-dışı ya da öznellik-üstü bir dünyaya bireysel ve rastlantısal bir unsur yerleştiriyor gibi görünmüştür. Dışavurumculuk da, son zamanlarda yine bir yön değişikliği gerçekleştiği içindir ki, perspektiften kaçınmıştır ama tam tersi bir nedenle; perspektif, İzlenimciliğin bile bireysel biçimlendirme iradesinden esirgemek zorunda kaldığı o nesnellik kalıntısını, yani gerçek üçboyutlu mekânı onaylamakta, güvenceye almaktadır. Ama aslında bu çift kutupluluk aynı madalyonun iki yüzünü göstermekte, itirazlar temelde tek ve aynı noktayı hedef almaktadır: İster akıl ve nesnellik anlamında, ister rastlantısallık ve öznellik anlamında değerlendirilsin ve yorumlansın, perspektif anlayış, resim mekânını (psiko-fizyolojik olarak “verili” olandan bu denli büyük ölçüde soyutlanmış olmasına rağmen) temel olarak empirik görsel mekanın unsurlarına ve onun şemasına göre inşa etme istencine dayanmaktadır: Perspektif bu görme mekânını matematikselleştirmektedir, ama aslında matematikselleştirdiği görme mekânıdır demek daha doğrudur – perspektif bir düzenlemedir, ama optik görüngünün düzenlemesidir. Perspektif ister “hakiki varlığı” buharlaştırarak onu görülen şeylerin basit ifadesi haline sokmakla, ister özgür ve adeta tinsel bir biçim tasavvurunu görülen şeylerin basit ifadesine bağlamakla suçlansın, nihayetinde bu bir vurgu meselesinden başka bir şey değildir. (Panofsky, 2013, s. 56-57)

Doğu sanatında veya Uzak Doğu sanatında bu durum farklıdır, daha çok belgeleştirme niteliğinde ya da –Uzak Doğu sanatında olduğu gibi- içsel bir yolculuğun somutlanması olarak ortaya çıkar. Geleneğini Yunan düşüncesinde bulan Batı sanatı ruh-madde ayrımı yapmaksızın en yüksek değerleri somut biçimde bulmuştur. Örneğin, Batıdaki Hristiyanlık düşüncesine karşılık İslam düşüncesi soyuttur ve hakikat burada sözde belirlemektedir. Bu bağlamda İslam düşüncesi, Yunan formundan yararlanırken onu soyutlaştırmak zorunda kalmıştır (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2012, s. 29). İslam sanatçılarının bu soyutlama tutumu o kadar ileri gitmiştir ki antik kaynaklardan çevrilen bilimsel yapıtların resimleri kopya edilirken bile asıllarından uzaklaşarak bu resimleri soyutlaştırmaktan kaçınmamışlardır. Örneğin, Dioskurides'in *Bitkiler* kitabında natüralist bir görüşle çizilen bitki örnekleri, yazmanın Arapça çevirisinde soyut motiflere dönüşür hatta *Makamat* ya da *Kelile* ve *Dimne* yazmalarının resimlerindeyse soyutlaştırılan antik formlar büsbütün tanınmaz bir hal almaktadır (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2012, s. 29).

Uzak Doğu sanatında da soyut anlayış öncelik olarak içerikte kendine yer bulur ve biçimde bir gerçeklik probleminden çok meditasyon aracı olarak evren ve doğayla

uyumlu bir denge kurma çabası olarak kendini var eder. Örneğin Çin manzara resim geleneği ne İslam sanatındaki gibi doğaya mesafeli durarak ne de Batı sanatındaki gibi onunla sürekli bir savaşımla içerisinde değil, doğayı sığınılacak bir yer olarak ele alındığı öznel unsurların, istek ve iradenin yer almadığı ve bu nedenle büyük atılımların ya da dalgalanmaların olmadığı bir sanattır (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2012, s. 32). Uzak Doğu manzara resminde Batının aksine perspektif, oran gibi unsurlar olmaması yanında lirik ve empresyonist bir dile, yani doğaya çıkıp gezildikten sonra akılda kalan biçimlerle, anlık görüntünün aktarılması temelindedir.

On sekizinci yüzyıla kadar gerçekliğin ele geçirilmesi problemi görünür bir problem olarak kalmıştır ve gerek biçimsel gerek içerik problem olarak açıları değişmekle beraber ele alınmıştır. Piyasa sisteminin gelişimi ve kapitalist toplum modelinin ortaya çıkışı paradigmanın değişimini gerektirmiştir ve bu gerçeklik mefhumunun görünürlüğü yitmeye başlamıştır. Gerçeklik probleminde ilk kırılma gücün el değiştirerek sermayenin doğrudan eline geçmesidir çünkü hakikat ve gerçekliğin oluşturulmasındaki söylem modelinde değişiklik ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda sanatı himaye eden hamiler dışında kendine yetebilirlik emareleri gösteren bir yapının varlığı ve kendisinin de bir sermaye gücüne dönüşme imkanına kavuşan sanatçının özerkliği ve özgürlüğü söz konusu olmuştur. Ancak haminin güdümünden kurtulan sanatçı, daha *gizil* bir yapısı olan ve maddi desteğin kaynağı olan piyasanın güdümüne girmiştir. On dokuzuncu yüzyıl başından itibaren sanat alanında gerçekleşen inanılmaz hızlı gelişmelerin odağında piyasanın *özgür* bıraktığı sanatçı modeli bulunmaktadır. Toplumsal yapıdaki değişim, savaşlar tüm bu sürecin katalizörleridir. Ancak bu noktada dikkat çekici olan ve sanatçının *özgür* bırakılması pahasına gerçekleşen durum sanatın motive edici ve yönlendirici gücünün yani iplerinin gevşetilmesi değildir, aksine sanatçının bir *yanılsama* içinde üretim haline girmesidir.

Modern düşüncede sanatçı, artık düne ait olmayan ve başka yöntemlerle ele alınması gereken bir dünyada yaşayan ve yeni olana yönelen modern dünya inşası, kültürel anlamda modern düşüncenin ilerleme adımlarını atan avangardlardır. Avangard kavramı askeri bir kavramdır ve öncü birlik anlamına gelmektedir, bu bağlamda avangardlar önden ilerleyerek kendilerini tehlikelere atarak, hiç bilinmeyen yörelerde yeni olanı arayan ve kimsenin görmediği şeyleri keşfederek yön tayin edenlerdir.

Modernlik bu bağlamda geleneğin normalleştirici fonksiyonlarına başkaldırandır ve normatif olan her şeye karşı isyan deneyimiyle yaşamaktadır (Tanyeli, 2007, s. 65-66). Modern süreç içerisinde ilerleme düşüncesiyle beraber ideal bir dünyanın inşası düşüncesi temel durumdayken yaşanan dünya savaşları tüm bu düşünceleri alaşağı ederek yeni bir sorgulamanın gerekliliğini gündeme getirmiştir. Aydınlanmanın ve modernleşmenin insanın özgürleşmesi hedefini, insanlığın kurtuluşu adına, evrensel bir baskı sistemine dönüştürmeye başladığına ilişkin kuşkular belirmiştir. Postmodern düşünce bu noktada devreye girerek modernliğin insanlığı bilgisizlik ve akılsızlıktan kurtarmayı vaat eden ilerici bir güç olarak kendisini sunmasına rağmen bu vaadi yerine getirip getirmediğini sorgulamaya başlar; ister siyasi, ister dinsel, ister toplumsal nitelikli olsun bütün küresel, her şeyi kapsayıcı dünya görüşlerine meydan okur (Rosenau, 2004, s. 9).

Postmodern paradigmanın getirdiği yeni dünya algısıyla beraber gerçeklik olgusu da değişmiştir. Modern dünyanın keskin ve belirgin çizgilerle oluşturulmuş çerçevesi yerine alabildiğine muğlak ve her şeyin kabul edilebilir ya da en azından tartışılabilir olduğu bir gerçeklik algısına geçilmiştir. Büyük anlatıların çöküşü aynı zamanda hakikat algısının da çöküşüdür. Böylece gerçeklik ve hakikat algısındaki kırılma neyin doğru neyin yanlış olduğu konusunda son derece muğlak bir dünya yaratmıştır.

Jean Baudrillard, postmodern paradigmayla beraber gerçeklik nosyonunun topolojisine dair gerçeğin *simülasyona* dönüştüğü iddiasında bulunmuştur. On dokuzuncu yüzyılı, görünümleri (ve görünümelerin sahip olduğu ayartıcılığın), anlamın (yeniden canlandırma, tarih, eleştiri, vs.) lehine yok edilen muazzam bir süreç olarak tanımlayan Baudrillard, modernleşmenin gerçekleştirdiği asıl devrimi görünümlemlerle dünyanın büyüleyiciliğine kesin bir şekilde son verip, onu hiç düşünmeden yorumlanması ve tarihin saldırgan ellerine terk etmiş olması olarak görür. Yirminci yüzyılı, postmodernleşme tarafından gerçekleştirilen ve bir önceki yüzyılda görünümlemlerin yok edilmesine eşdeğer muazzam anlam kıyımı sürecini ikinci bir dönüşüm olarak tanımlar. Kültür endüstrisini bu dönüşümün ana nedeni olarak gören Baudrillard, gerçeğe ait tüm göstergelerin ele geçirilerek *simülasyona* dönüştüğünü, bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilerek *hipergerçek* bir durumun yaratıldığını belirtmektedir (Baudrillard, 2008, s. 14).

Böylece gerçek ya da hakikate özgü perspektifle bir ilişkimizin kalmadığını gösteren bu farklı bir uzama geçiş olayıyla birlikte, tüm gönderen sistemlerinin tasfiye edildiği bir simülasyon çağına girilmiştir.

Baudrillard, kitle iletişim araçlarının özellikle de televizyonun imge üreteçleri olarak gerçekliği ele geçirmenin aracı, bu dönüşümün ana kaynağı olarak görür. Reality Show'lar, haberler büyük bir *hipergerçek* olarak karşımıza çıkarlar. Örneğin, Körfez Krizi'nde televizyon çok önemli bir normalleştirici görev üstlenmiş, kansız, acısız bir şekilde, yani savaşın hiç olmayan farklı bir yüzüyle, *hipergerçek* olarak dünyayı bilgilendirmiştir. Söz konusu bu hipergerçeğin içerisinde var oldukça bu evrenin içinde bir izleyici değil oyuncu olarak varlığımızı sürdürürüz.

Artık seyirci değil, başarılı ve oyunun akışıyla giderek daha fazla bütünleşen oyuncularız. Dünyanın bir gösteri olarak gerçekdışılığını kaldırabilecekken bu dünyanın aşırı gerçekliği, bu sanal kusursuzluk karşısında savunmasız kalıyoruz. Gerçekten de, her türlü yabancılaşmadan kurtulmanın ötesinde bulunmaktayız. Bu, terörün yeni biçimidir; bu terör karşısında yabancılaşmanın sıkıntıları neredeyse bir hiçtir. (Baudrillard, 1998, s. 40)

Baudrillard'ın kitle iletişim araçlarının gerçekliği ele geçirmesinin ana kaynağını *camera obscura*'ya kadar götürmek mümkündür. Var olan gerçekliğin belli bir karesinin imge olarak hapsedilmesi sadece sanat alanında değil tüm toplumsal zihne yansıyacak bir gerçeklik kırılmasıdır ve değişimin, dönüşümün temsilidir.

2.7. Dezenformasyon Toplumu ya da Hakikat-Sonrası Toplumunda (Post-Truth) Hakikatin Peşinde

Bilginin iktidarla ilişkisi sadece uşaklıkla değil, hakikatle de ilgilidir. Çoğu bilgi eğer güçler ilişkisiyle orantılı değilse, biçimsel açıdan ne kadar doğru olursa olsun geçersizdir.

Theodor W. Adorno

Şunu açıklamama izin verin: Belli bir durumda, hangi hakikat iddialarının gerçekte hakikat olduğunu belirlemenin kolay olduğunu söylemiyorum. Sonuçta, bütün entelektüel çalışmalarımız bu ayrımı yapmaya çalışmakla ilgilidir. O kadar kolay olsaydı, o zaman işsiz kalırdık. (Elbette işsiz kalabiliriz ama bu başka bir konudur.) Söylemeye çalıştığım şey, “hakikat” kavramı ve “hakikat iddiası” kavramını birbirinden ayırmanın hayati önem taşıdığıdır. Bunu yapmazsak, oyunu daha başlamadan ele vermiş oluruz. Ne yazık ki bazıları hakikati belirlemenin (özellikle sosyal bilimlerde) zor olduğu şeklindeki su götürmez gerçekten yola çıkıp hiçbir nesnel hakikat olmadığı sonucuna atlıyor.

Alan Sokal

Günümüzde *dezenformasyon* çağını yaşıyoruz, enformasyon kaynaklarının ‘demokratik’ ve kolay ulaşılabilirliğiyle beraber inanılmaz büyük bir bilgi birikiminin altında yığılıp kalmış durumdayız. 2010 yılında yüksek lisans tez çalışmamın bir bölümünde son otuz yılda üretilen toplam bilgi hacminin bundan önceki beş bin yılda üretilenden fazla olduğunu, New York Times’ın haftalık baskısının içerdiği bilginin, on yedinci yüzyılda ortalama bir insanın yaşam boyu edinebileceği bilgi içeriğinden fazla olduğunu belirterek günümüz toplumunun bir tür aşırı uyarılmışlık halinde yaşadığını belirtmiştim. Bu aşırı uyarılmışlık halinin belli bir duyarsızlaşmaya kapı araladığını ve bunun da tekno-nirvana olarak adlandırılabilceği önermiştim (Koşar, 2010, s. 126). Bilgi toplumunun dönüşümü olarak bilgi birikimine kolay, ‘demokratik’ ulaşımın getirileri, bugünün toplumuna ağır maliyetler yaratmakta ve artık günümüzde neyin doğru neyin yanlış olduğunu bilmenin pek de mümkün olmadığı bir gerçeklik ile karşı karşıya bırakmaktadır.

Aydınlanma ve modernite eleştirileri sonrası büyük anlatıların çöktüğü, bilginin yapı değiştirdiği ve hemen her şeyin metinselleştiği bir dünyada var olan bilgilerin işleniş biçiminin yapısını değiştirmiştir. Homojen yapı yerine heterojen bir yapının hakim olduğu; kesin ve genelleştirici söylemlerin yerini mikro söylemlere bıraktığı ve bilimin bile kesinlikten, mutlak görüşten uzaklaştığı, tartışılır hale geldiği; Feyerabendci ve Kuhncu bakış ile bilimin mutlak doğruluğunun tartışıldığı, Gödel’in *ispatlanamazlığın ispatı* olarak anılan kesin bilginin bile belirsizliğinin mantık düşüncesi çerçevesinde kabul gördüğü; klasik mekanik bilimin atomaltı parçalarda anlamını yitirdiği ve kuantum fiziğinin karmaşık doğasının hüküm sürdüğü günümüzde *ne olsa uyar*

görüŖüyle beraber neyin *doğru* neyin *yanlıŖ* olduğu bilgisini kaybetmiŖ durumdayız. Buradaki neyin doğru neyin yanlıŖ olduğu konusundaki belirsizlik, salt gerçeklik kırılması düzeyinde değil bilgi ve bu bilginin yaŖamsal düzlemde dönüşümü bağlamında yarattığı etki anlamındadır. KüreselleŖmenin beraberinde getirdiği toplumsal iliŖkilerin uzam-zaman bağlamında sıkıŖması ve *küresel bir köyde* yaŖadığımız gerçekliği, yani dünyanın bir ucunda yaŖanan olayların bilgisine mazhar olabilmemiz ve bu olaylar tarafından biçimlendirilmek ya da tersi sürecin yaŖanması bunun temel nedenidir.

Bilgi kaynaklarına kolay ulaŖım ve bilginin işlenebilirliği, iktidarların bilgiyi dönüŖtirme gücüyle beraber hakikatler oluŖturması günümüzün tipik özelliği haline gelmiŖtir. Hakikat yerini *hakikat-sonrası* adı verilen ve hakikatin sarmalayan doğasını kıran, bozan bir yapıya dönüşmüŖtür. Yani hakikatlerin, doğruların ve olguların önemini yitirdiği bir dönemi yaşıyoruz. *Hakikat-sonrası* tanımı Batı demokrasisinin kendi hesaplaŖmasını verdiği ve içinden çıkılmaz hale geldiği politik/siyasi seçimlerinin doğasında kendini somut olarak göstermiŖtir. Oxford Sözlük’ün 2016 yılında yılın sözcüğü olarak seçtiği *post-truth* bir sıfat olarak, ‘nesnel hakikatlerin belirli bir konu üzerinde kamuoyunu belirlemede duygulardan ve kişisel kanaatlerden daha az etkili olması durumu’ anlamında kullanılmaktadır ve 2016 yılında önceki yıla göre %2000 kullanım oranına ulaŖmıŖtır (Flood, 2016). Sözlük tanımının sınırları dışında ele alınırsa *post-truth* kavramı, gerçeğin, olguların, hakikatlerin artık geçerli olmadığı, hatta yaratılan bir hakikatin tersi bir hakikat ortaya konulsa ve ispatlarla reddedilse bile, yaratılan hakikatin kabul görmesi ve onun üzerinden gerçekliğin kurulmasını işaret etmektedir. Yani dezenformasyon, yalan iddialar ve gerçeklerle oluŖturulan bir hakikatin, yalan olduğu gösterilmesine rağmen, kabul görmesi ve gerçeğinin tanımlanması anlamına gelmektedir. *Hakikat-sonrası*, “doğruların, hakikatlerin, olguların önemini yitirdiği bir dönemden” bahsetmektedir ve bu durumda, önemli olan “gerçek” olarak doğrulanan bilgi değil, bireylere “gerçek” hissettiren olgulardır. Hakikatin neliği Foucault’nun ortaya koyduğu gibi hiçbir zaman mutlak bir çizgi içerisinde olmamıŖ, oluŖturulan bir hakikatler zinciri içerisinde yer almıŖtır. Tarihin yazımı, anlatılar vb. tüm hakikat zinciri bu belirsizlik içerisinde yer almaktadır. Ancak günümüz dezenformasyon toplumuna kadar bu hakikatler doğru ve

yalan bağlamında eşanlı olarak bireye ulaşmamıştır. Bugünün en tipik özelliği doğru ile yalanın biraradalığında saklıdır.

Bu kavramın tartışılmasının temel nedeni ve popülaritesinin bu kadar yükselmesinin temel nedeni elbette toplumsal ve politik problemlerin su yüzüne çıkmasından kaynaklanmaktadır. *Hakikat-sonrası siyaset*, siyasetçilerin anlatılarını sahte olgular üzerinden kurması, iddialarını doğru olarak hissettirmesi ve hakikat olarak sunması ancak temeli olmayan olgulara dayandırılarak kitlelerle iletişime geçmesi olarak görülmektedir. Birleşik Krallık'ın Avrupa Birliği'nden çıkmasına dair gerçekleştirilen Brexit referandum sürecinde Brexit yanlılarının aslı astarı olmayan birçok argümanı en yetkin ağızlardan dolaşıma sokmaları ve yalan iddiaların kabul görmesiyle beraber referandum sonucunun manipüle edilmesi ve Amerika Birleşik Devletleri'nde başkanlık seçimlerinde Donald Trump'ın gerçek olup olmadığı tartışılan birçok iddiayı gündeme getirerek siyaset yapması ve tüm sosyal medya üzerinde Trump yanlılarının bu belirsiz argümanlar üzerinden paylaşımlarda bulunarak kamuoyunu manipüle etmesi *hakikat-sonrası siyasetin* belirgin yüzünü oluşturmaktadır.

Dezenformasyona örnek olarak El Kaide lideri Usame Bin Laden'in 2001 yılında Doğu Afganistan'ın ücra dağlarından gönderdiği ve teknolojik olarak yüksek bir donanıma sahip olduğu belli olan ve dünyadaki milyarca insan tarafından izlenen videonun içeriğindeki karmaşık yapı verilebilir. Bu videoda Laden'in geleneksel Arap giysileri yerine 1980'lerde Afganistan'ın Rus işgaline karşı kendisinin ve diğer İslamcı militanların gerilla savaşını hatırlatan bir simge olarak çağdaş asker giysileri giymesi ancak yanında Rus yapımı AK-47 Kalaşnikof tüfeğin yer alması ve en önemli ayrıntılardan olan giysisinin katlanmış kolundan açığa çıkan Amerikan üretimi şık ve pahalı Timex marka saatin görünmesi birçok açıdan karmaşık bir bileşenin bir arada bulunduğu *dezenformatik* bir imge yaratmaktadır.



Resim 2.13. El-kaide lideri Usame Bin Ladin'in Afganistan dağlarından servis ettiği videodan kesit, 2001

Amerika'nın 11 Eylül saldırılarının sorgulanan gerçekliği de benzer *dezenformatik* bir bilgi birikimidir. Çünkü dünyanın en yüksek teknolojileriyle donatılmış, askeri anlamda her türlü önlemin sürekli alındığı emperyal bir devletin savunma sistemini aşan bir saldırı sonrası yine dünyanın bilinen anlamda en sağlam ve ilk beton-çelik karışımı mühendislik örneği olan Dünya Ticaret Merkezi'nin ikiz kuleleri -uçakların üst katlarına çarpmış olmasına rağmen- un ufak olarak kendi içine doğru çökmesi ikna olunması zor bir gerçekliğin parçalarıdır. Bir başka örnek de terör örgütü IŞİD'in¹³ (DAEŞ, ISIS) infaz videolarının, çekildiği çöl ortamının ve imkanlarının aksine, yüksek bütçeli profesyonel prodüksiyonlarla üretilmesinin getirdiği karmaşık bilgi yanında söz konusu bazı videoların stüdyo ortamında çekildiği gibi iddialar da gerçekliği bulandıran bilgi kırıntılarıdır (bkz. Herman, 2015 ve Caulfield, 2014).

Postmodern paradigma, zaman algısında değişimle beraber unutma süreci olarak tanımlanabilir. Büyük anlatıların çöküşü, bilgiye şüpheyile yaklaşılması, tarih gibi geçmiş ve gelecek arasındaki ayrımın belirsizleşmesi, anakronik anlatım/düşünsellik ve simülasyon ya da hipergerçeğin hakimiyeti bu sürecin ana etmenleridir. Tarihsel bilginin şüpheyile ele alınması Hegel'den, Kojeve'ye, Fukuyama'dan, Baudrillard'a birçoğunun tartıştığı bir problem haline gelmiştir. Modernlik açısından tarih modernitenin tözü ve *ethosu*, değişim, yenilenme, ilerleme ve gelişme en önemli

¹³ Irak Şam İslam Devleti'nin kısaltılmışıdır.

argümanlar iken postmodern süreçte bu paradigma değişime uğrar. Zaman algısının değişimi ve tarih duyusunun ortadan kalkması toplumsal sistemin kendi geçmişini alıkoyma yetisini azar azar yitirmeye, sürekli bir şimdi; daha önceki bütün toplumsal formasyonların bir biçimde korumak zorunda olduğu türden gelenekleri silen sürekli bir değişim içinde yaşanmasına neden olmuştur (Kershaw, 2015, s. 184). Toplumsal olarak yaşanan sürekli *şimdi* hali hakikatin varlığını belirsizleştirmekte, her gün sıfırdan başlanılan bir gün gibi bilgilerin bellekten silikleşerek gittiği bir gerçekliğe dönüşmektedir.

Zygmunt Bauman, bu durumu *akışkan* kavramıyla niteler ve sürekli değişken bir yapının varlığına işaret ederek modernitenin çerçevesini oluşturan önemli karşıtlıkların ortadan kalktığını belirtir; yaratıcı sanat ile yıkıcı sanat, öğrenme ile unutma, ileri adım ile geri adım arasındaki karşıtlıklar gibi (Bauman, 2017). Hannah Arendt'in sanat yapıtının tanımlayıcı özelliği olarak nitelediği yüzlerce yıl önce uyandırdığı duyguların ve yaşattığı sanatsal deneyimlerin aynılarını uyandırabilme kabiliyetinden hareketle *akışkan modernite* çağında sanatçıların kısa ömürlü olaylara yoğunlaştıklarını, kısa ömürlü olacakları daha en baştan bilinen olaylar; aynı sanat yapıtının değil de, sanat olayının, çok kısa bir zaman içinde sona ereceğinin bilindiğini vurgular (Bauman, 2017).

Sanıyorum, aşırı bir basitleştirmeye, akışkan modern dünyada şeylerin ve insanlar arası bağların katılığına bir tehdit gözüyle bakıldığını söyleyebiliriz. Modernitenin katı aşaması ile akışkan aşaması arasındaki büyük fark bu. Daha birkaç sene öncesine kadar hâlâ katı olan – veya nostaljik bir katılığı olan– modernitenin temel derdi, merkezin dağılıyor olmasıydı. Bence akışkan modernite, artık merkez diye bir şeye tahammül edemiyor. Sesler kakofonisinde ve görüntüler curcunasında – kesintisiz bir değişim kaleydoskopunda– şeylerin etrafında toplaşacağı, katılaşacağı ve yerine oturacağı bir merkez yok. (Bauman, 2017)

Baudrillard, *simülasyon evreni* olarak nitelendirdiği gerçeklik mefhumunun yitirildiği günümüz dünyasına örnek olarak Washington Post gazetesinin yazdığı yetmiş üç haberden otuz altısında sahtekarlık yaptığı iddiasıyla ünlenen yazarlarından Jason Blair'i gösterir. Gerçekliğin yer aldığı bir evrende gerçekle-sahte, doğruyla-yanlış, iyiyle-kötü arasındaki ayrımların kolaylıkla yapılabileceğini, *simülasyon evreninde* toplumsal-politik-ekonomik-kültürel yaşamın gerçeğin sahip olduğu tüm göstergelere sahip olmakla gerçekliğini yitirmiş evrende 'gerçek olan' ile 'hayali olan' arasındaki

ayrımın ortadan kalkmış olduğunu belirtir ve bu bağlamda gazetecinin yazmış olduğu haberlerin doğruluk ya da yanlışlığının bir önemi yoktur. Gerçeğin gerçekliğini yitirmiş olduğu bir evren bir tür yinele(n)meler evrenidir ve önemli olan tek şey *rating*, *performans*, *başarı* kısaca satışlardır; her gün yayınlanmak zorunda olan gazetenin ihtiyacı olan da budur (Adanır, 2008, s. 49). İronik olan şey yalanları ve sahtekarlığı ortaya çıkan gazetecinin yalnızca meslektaşları tarafından değil, kamuoyu tarafından kamu ahlakına aykırı davrandığı için mahkûm edileceğine bir gösteri nesnesine dönüştürülerek, yaptığı ahlaksızlığı anlatması için kendisine büyük paraların teklif edilebilmesi gerçeğidir. Asıl sarmallanmış ironiyse, gazeteci Blair'in gazetecilik gibi hakikati ortaya koymaya çalışan bir mesleğin tekniklerinden faydalanarak gerçek olmayan haberler üretilip tıpkı gerçek denilen haberler gibi algılanmasını sağlamış olması ve sesini çıkarmadığı takdirde bütün bu haberlerin gerçeğin kendisini yansıtmış olacağına herkesin inanmasıdır. Buradaki asıl soru “yaşamın salt bir yalana dönüşmüş olduğu bir evrende yalan haber olabilir mi?” sorusudur (Adanır, 2008, s. 50).

2.8. İdeoloji ve Sanat

Bir sanat tarihinin üslupta değişimlerle değil, sanatçı ve çevresi arasında ilişkilerdeki değişimlerle düşünülmesi gerektiğini şimdi anlıyorum.

Nikolaus Pevsner

Balıklar, yüzdükleri suyu görmezler.

Louis Althusser

Sanat başlı başına ideolojiktir, ancak, özellikle de günümüzde kapitalist üretim mantığında sanat ideolojik bir *aygıt*a dönüşmüştür. Ancak ideolojinin sanatta görünürlüğü -angajman bağlamının dışında- örtüktür aksi takdirde sanatın işlerliği eleştirel boyutta eriyecektir, dönemine göre de kendini doğrudan yok edecektir. Bu örtüklük, ideolojinin belirsiz doğasının sanat yapıtında katlanmış halidir. İdeolojinin bu doğasına dair Louis Althusser, “katıksız bilgi öğrenimi yoktur, her bilgi öğretimi sonuçta bir yapmasını-bilmenin, yani bu bilgi karşısında nasıl davranılması gerektiğini bilmenin öğretilmesidir” diyerek bilginin içinde barındırdığı ideolojiyi algılamamanın zorluğuna dikkati çekmektedir (Althusser, 2006, s. 47). Althusser’in “balıklar yüzdükleri suyu görmezler” sözü de bu bağlamda anlamlıdır.

Althusser, sanatın bir “ideoloji” olduğunu belirtir ancak, sanat, ideolojiyi dile getirmemekte, onu bir nesne şeklinde üretmektedir (Jameson, 1999, s. 125). Bu bağlamda sanatın ayırıcı niteliği, gerçekliği andıran bir şeyi ‘görmemizi’, ‘algılamamızı’, ‘duyumsamamızı’ sağlamasıdır yani bize görmemiz, algılamamız (bilmemiz değil) için gerçekliği andırır bir şey vermesindedir (Althusser, 2004, s. 103). Gerçek yaşamda fark etmeden yaşadığımız ve içinde bulunduğumuz ideoloji sanat yapıtında dönüşüme uğrar, bir şekil ve yapı kazanır; böylece fark edilir hale gelir. İdeolojinin söyleyemeyeceği şeyler, örtbas etmek zorunda olduğu gerçekler, yapıtta boşluklar, suskunluklar olarak kendini belli eder. Bu bağlamda yapıtta söylenenler değil, söylenmeyenler ideolojiyi görünür kılar ve izleyicinin uyanmasına olanak tanır (Moran, 2014, s. 67). Althusser, bu durumu şu sözlerle aktarır:

İnsanların somut varlığına komut veren yani insanların nesneler ve başka insanlarla olan ilişkileri konusunda ideolojik bilgi veren yapı, hiçbir zaman bir yapı niteliğiyle, hiçbir zaman kişileştirilmiş, üç boyutlu olarak, olumlu biçimiyle resmedilemez; fakat ancak, izleri ve etkileriyle, olumsuz biçimiyle, yokluğunun izleriyle, kalıptaki çukuruyla resmedilebilir. (Althusser, 2004, s. 129)

Marx, ideolojinin gerçekliğin çarpıtılması olduğunu belirtir ve yanlış bilginin ya da yanılsamalı düşüncenin kendisi olarak *negatif ideoloji* tanımını getirir. Bu tanımda, insanların kendi çıkarları doğrultusunda ‘sahte bilinç’ ile gerçekliği algıladığını belirtir. Ancak bu sahte bilinç bireylerin salt yanlış görmesinden değil, toplumsal yapının maddi temelinden kaynaklanır, yani metaların fetişist niteliği, belirli bir bilincin oluşmasını ve yayılmasını sağlar böylelikle metaların üretiminden dolaşımına kadar tüm maddi süreçler bu sahte bilinci yani ideolojiyi oluşturur. Marx, *camera obscura* örneği vererek tanımladığı ideoloji hakkında şunları söylemektedir:

Fikirlerin, anlayışların ve bilincin üretimi, her şeyden önce doğrudan doğruya insanların maddi faaliyetine ve karşılıklı maddi ilişkilerine, gerçek yaşamın diline bağlıdır. İnsanların anlayışları, düşünceleri, karşılıklı zihinsel ilişkileri, bu noktada onların maddi davranışlarının dolaysız ürünü olarak ortaya çıkar. Bir halkın siyasal dilinde, yasalarının, ahlakının, dininin, metafiziğinin vb. dilinde ifadesini bulan zihinsel üretim için de aynı şey geçerlidir. Sahip oldukları anlayışları, fikirleri, vb. üretenler insanların kendileridir, ama bu insanlar, sahip oldukları üretici güçlerin belirli düzeydeki gelişmişliğinin ve bu gelişkinlik düzeyine tekabül eden -ve alabilecekleri en geniş biçimlere varıncaya kadar- karşılıklı ilişkilerinin koşullandırdığı gerçek, faal insanlardır. Bilinç hiçbir zaman bilinçli varlıktan başka bir şey olamaz ve insanların varlığı, onların gerçek yaşam süreçleridir. İnsanlar ve sahip oldukları ilişkiler tüm ideolojilerinde sanki *camera obscura*'daymış [karanlık oda. -ç.] gibi başaşağı çevrilmiş, bir biçimde görülüyorsa, nesnelerin gözün, ağtabakası üzerinde ters durmalarının onların dolaysız fiziksel yaşam süreçlerinin yansıması olması gibi, bu olgu da, insanların tarihsel yaşam süreçlerine aynı şeyin olmasından ileri gelmektedir. (Marx & Engels, 2004, s. 42)

Engels de Marx'ın görüşüne yakın bir açıdan ideolojiyi *yanlış bilinç* olarak tanımlar:

İdeoloji, düşünür deneni kişinin gerçekten bilinçli olarak bütünlediği bir süreçtir; ama bu, yanlış bilinçliliklerdir. Düşünürü iten devindirici güçler ona bilinmez kalır; yoksa bu ideolojik bir süreç olmazdı. Düşünür, o yüzden düzmece ve yansıtılan itici güçler imgeler. Çünkü bu, biçimini de içeriğini de salt usavurmada ya kendisinin ya da öncellerinin usavurmasından türettiği ussal bir süreçtir. (Engels, 1993, s. 29)

Sanat, duyulur/duyumsanır bir alan kurarken yanılsamaları, temsilleri kullanır ardından kavramsal olana sızar, düşünsel olanı ele geçirmeye çalışır. Althusserci açıdan bu ideolojinin tanımına denk gelmektedir. Çünkü Althusser ideolojiyi bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla, gerçek dünyaları değil, yaşanan ancak her şeyden önce orada kendileri için temsil edilen bu varoluş koşullarıyla kurdukları hayali ilişkiler olarak tanımlar. Bu bağlamda gerçek dünyaya ilişkin her tür ideolojik,

dolayısıyla hayali temsilin merkezinde bu ilişki yatar ve ideoloji, bilince değil bilinçdışına ait bir kavram haline gelir.

İdeoloji elbette bir temsil sistemidir ama bu temsiller, çoğu zaman ‘bilinç’le alakasızdır. Bunlar çoğu zaman imgelerdir, kimi zaman kavramlardır, ama öncelikle insanların büyük çoğunluğuna, onların ‘bilincinden’ geçmeden, kendilerini yapılar olarak dayatırlar. Bunlar, algılanan-kabul edilen- maruz kalınan kültürel nesnelerdir ve insanların hâkim olamadığı bir süreçle işlevsel olarak insanlar üzerinde etkide bulunurlar. (Althusser, 2002, s. 283)

Althusserci ideoloji görüşünün en önemli noktası ideolojinin kendiliğinden doğasıdır ve insanlar kendi ideolojilerini bilinçli bir biçimde değil, kendi ‘dünya’larının bir nesnesi olarak yani kendi ‘dünya’ları olarak yaşamasıdır. Bu bağlamda sanatçı (hatta izleyici), ideolojik bir varlık olarak sanatın ideolojik doğasının teminatı haline gelir.

Demek ki, ideoloji insanların kendi dünyalarıyla *yaşanan* ilişkilerini içerir. Ancak *bilinçsiz / bilinçdışı* olma koşuluyla ‘*bilinçli*’ gözüken bu ilişki, aynı şekilde, karmaşık olma koşuluyla da basit olabilir; basit bir ilişki değil, ilişkilerin ilişkisi, ikinci dereceden bir ilişki olma koşuluyla basit olabilir. İdeolojide, insanlar, gerçekten de kendi varlık koşullarıyla ilişkilerini değil, kendi varlık koşullarını yaşama tarzlarını ifade ederler; bu hem gerçek ilişkiyi hem de ‘yaşanan’, ‘hayali’ ilişkiyi içerir. (Althusser, 2002, s. 284)

Marx’ın *meta fetişizmi* olarak adlandırdığı emeğin toplumsal karakterinin maddi ürünlerden koparılması ve insani ilişkilerin şeyler arasındaki ilişkiler gibi algılanmasının temel karakteri ideolojik aygıtların insanların toplumsal varoluş koşullarını yanılsamalı bir biçimde algılamasına ve bu yanılsama için toplumsal ilişkileri maddi dayanaklarından bağımsızlaştırılarak, imgesel ve hayali ilişkiler olarak algılanmasında ortaya çıkar. Bu bağlamda toplum ‘şey’leşir ve toplumsal farkındalık yitirilerek egemen güce teslim olur. Marx, “etten ve kemikten insanlara varmak için ne insanların söylediklerinden, imgelerinden, kavradıklarından ve ne de anlatıldığı, düşünüldüğü, imgelendiği ve kavrandığı biçimiyle insandan yola çıkılacağını” belirtir ve praxis vurgusu yaparak, ancak gerçek faal insandan yola çıkılabileceğini ve yaşam sürecinin ideolojik yansı ve yankılarının gelişmesinin de, insanların bu gerçek yaşam süreçlerinden hareketle ortaya konulabileceğini söyler. Çünkü insan beyninin olağanüstü hayalleri bile deneysel olarak saptanabilen ve maddi temellere dayanan, insanların yaşam süreçlerinin zorunlu yüceltmeleridir. Bu bağlamda ahlak, din, metafizik ve ideolojinin geri kalan tüm bölüm ve bunlara tekabül eden bilinç biçimleri özerk görünümelerini yitirirler. Marx’a göre “bunların tarihi yoktur, gelişmeleri yoktur;

tersine maddi üretimlerini ve karşılıklı maddi ilişkilerini geliştiren insanlar, kendilerine özgü olan bu gerçek ile birlikte hem düşüncelerini hem de düşüncelerinin ürünlerini değiştirirler”. Çünkü, “yaşamı belirleyen bilinç değil, bilinci belirleyen yaşamdır” (Marx & Engels, 2004, s. 42-43).

Marx ve Engels’in görüşüne karşılık Althusser, ideolojinin var olan üretim ilişkilerini ve bu ilişkilerden türeyen öteki ilişkileri değil, her şeyden önce, bireylerin üretim ilişkileri ve bu ilişkilerle kurdukları (imgesel) ilişkiyi tasarımıladığını vurgular. Çünkü Althusser’e göre ideoloji, yarattığı ve imgesel olması zorunlu çarpıtmasında, bireylerin varoluşunu yöneten gerçek ilişkiler sistemi değil, bu bireylerin boyun eğerek yaşadıkları gerçek ilişkilerle kurdukları hayali/imgesel ilişkinin kendisidir (Althusser, 2015, s. 71).

Marxist bir dil kullanırsak, üretim, sömürü, baskı, ideolojikleştirme ve bilimsel pratik etmeni konumunda bulunan bireylerin gerçek varoluş koşullarının temsil edilmesi, son kertede üretim ilişkilerinden ve onlardan türeyen ilişkilerden kaynaklanıyorsa, şöyle diyebiliriz: her ideolojinin, zorunlu biçimde hayali olan çarpıtılmasında temsil ettiği şey var olan üretim ilişkileri (ve de bu ilişkilerden türeyen öteki ilişkiler) değil, her şeyden önce bireylerin üretim ilişkileri ve bunlardan türeyen ilişkilerle kurduğu (hayali) ilişkidir. Demek ki ideolojide temsil edilen, bireylerin varoluşunu yöneten gerçek ilişkiler sistemi değil, bu bireylerin içinde yaşadıkları gerçek ilişkilerle kurdukları hayali ilişkidir. (Althusser, 2015, s. 71)

Zizek’e göre *ideoloji* -Althusser’in bir adım ötesinde- yalnızca *yanlış bilinç* yani gerçekliğin yanılsamaya dayalı bir temsili değil, daha ziyade –sanatın alımlama doğasında olduğu gibi- ona katılan bireylerin ona özgü mantığının farkında olmamaları koşulunu taşıyan toplumsal bir gerçeklik türüdür. Bu nokta, Zizek’in *semptom* olarak vurguladığı yerdir ve tutarlılığı, öznenin belli bir bilgisizliğini gerektiren bir oluşumdur. *Semptom*, özne tarafından *semptomun* gözden kaçırılmasıdır ve *semptomun* çelişkisi yorumunun başarı ölçütüyle beraber *semptomun* kendisinin ortadan kalkmasıdır (Zizek, 2011, s. 36). Zizek’e göre Marx’ın komünizminin ütöpik olmasının nedeni de bu noktadır çünkü Marx, kapitalizmin olumsuzluğunu yok etmek için bizatihi *semptomu* olmayan bir toplumsal sistemin mümkün olduğu inancındadır. Ancak Zizek, bu inancın aksine, *semptomu* olmayan yani kendi içsel olumsuzlaması olarak işlev gören bir istisna noktası bulunmayan toplumu mümkün görmemektedir; *semptom* olarak devlet her şekilde varlığını

sürdürecektir çünkü bu bir ontolojik zorunluluktur. Bu nedenle Zizek’e göre yapılabilecek tek şey, devletin ele geçirilmesi ya da ona karşı mesafeli olmaktır (Badiou & Zizek, 2017, s. 249).

Adorno, burjuva toplumunun bölünmüşlüğüne karşılık sığınacak bir yer olarak sanatı görmektedir. Çünkü sanat burjuva toplumunun bir tür negatifi, olumsuzlamasıdır. Hakikat içereni olarak sanat, *radikal kötü* dünyanın tersi bir görüntüsü olarak mutluluk vaadini taşır. Yani verili bir toplumdaki tümel ve tikel arasındaki sahte uyumu, tarihsel olanın kendini evrensel gösterebilmesindeki ideolojiyi ve amaçlar ile araçlar arasındaki belirginliğini yitiren ayırım çizgisini açığa çıkarmak yolunda sanat, yabancılaşmış topluma ikinci bir *yabancılaşma* uygular (Dellaloğlu, 1995, s. 48). Adorno, kitle kültürünün problemlerinin hafifletici özelliklerini yansıtan bir sanatın, ne için yapılmış olursa olsun, modern toplumdaki problemleri çok daha aslına sadık olarak dile getirmekte ve bu nedenle de estetik bir yüceltimin vaadi olan olumsuzlukların olmadığı bir dünyanın unutulmuş olduğunu göstermek yerine saptırma ile baskı altına aldığını belirtir; yani “kültür endüstrisi yüceltimde bulunmaz, baskı altına alır” (Jay, 2001, s. 167). Adorno, Marx’ın *meta fetişizmi* kavramını kullanarak kültür endüstrisi tarafından gerçekliğin nasıl mistifiye edildiğini açıklamaya çalışır. Ancak, her fırsatta kullanılmaya çalışılan *ideoloji* kavramını ileri sürme eylemine karşı özellikle dikkatli olmaya çağırır, çünkü *ideoloji* hakiki olmayan, yanlış bilinçtir, yalandır. Bu bağlamda ideoloji sanat çalışmalarının başarısızlığında ifadesini bulur ve eleştiri bunu gözler önüne serer. “Sanat çalışmalarının büyüklüğü, yalnız ve yalnız, ideolojinin gözlerden uzak tuttuğu duyulmasını engellediği şeylerin görülmesini, işitilmesini sağlama gücündedir” (Jay, 2001, s. 216). Adorno’nun ideoloji ve sanat görüşünün günümüz *postfordist* üretim sürecinde geçerliliğini koruduğunu söylemek pek de olanaklı değildir. Çünkü hem üretim sürecinin yapısal değişikliği hem de *neoliberal* özgürlük ortamı zaten toplumsal olanın problemlerini göstermeyi salık vermekte ya da –en azından- göz ardı etmemektedir. Amerikan neoliberal siyasi ortamındaki eleştirel imkanların varlığı gibi toplumun ve iktidarın (başkan) ağır eleştirisi sistemin kendi varlığını sürdürmesi yolunda bir iç-dinamik halini alır. Yani günümüzde evrilmiş kapitalist düzen kendi değillemesine muhtaç konumdadır, onunla var olmaktadır.

Sanat, gerçekliği tekeli sadece kendisinde bulunan bir alanı ele almaz, bu alanı sadece kendine has şekillerde ele alır ve görülebilen ilişkileri, nesnelerden geçerek, kendilerini yöneten kesin, belirli yokluğu işleyişleriyle nasıl canlandırıyorlarsa o biçimleriyle gösterir (Althusser, 2004, s. 129). Elbette, sanatçı ideolojik konumundan sıyrılmaz ve içinde bulunduğu ideolojiden bakarak dünyayı yorumlar. Diğer taraftan içinde bulundukları ideolojiyi “dışarıdan” gösterebilmeleri yine o ideolojinin varlığı sayesinde olur, bu yapının üretilmesini sağlayan dinamiktir. Bu noktada hakikat ile ideoloji arasındaki bir çelişki ortaya çıkar çünkü ideolojiyi karakterize eden öznel, duygusal bakıştır ve hakikat ise nesnellik ile karakterize olur. Zira herhangi bir konuda nesnel olma iddiasını gösteren özne, ideolojik olamayan tarafsızlık özelliği göstermeye çalışır (Vincent, 2006, s. 19).

2.9. Temel Kavramlar: Biyopolitika ve Yönetimsellik – Postfordizm ve Prekarya

Günümüz kültür/sanat ortamını anlayabilmek ve tartışabilmek için sanat ortamını yönlendiren genel anlayışı ve içeriğinde yer alan özgürlük düşüncesinin arka planını anlayabilmemiz gerekmektedir. Bunun ön koşulu elbette kapitalist bir toplumun dönüşümü olarak *neoliberal* düşünce, *biyopolitika* ve *yönetimselliği* diğer taraftan geleneksel emek anlayışının değişimini temsil eden *postfordizm* ve güvencesiz çalışma ortamını temsil eden *prekarya* problematiklerini ele almak gerekmektedir. Söz konusu her kavram ve içerdikleri birbirini destekler niteliktedir ve günümüz sanatının her noktasına nüfuz etmiş bir şekilde varlığını sürdürmektedirler.

2.9.1. Biyopolitika ve Yönetimsellik

İktidar, söylem boyunca işleyen bir şeydir; çünkü söylemin kendisi iktidar ilişkilerinin stratejik dispoitifinin bir unsurudur.

Michel Foucault

Foucault, ‘şimdinin ontolojisi’ olarak günümüz dünyasının gen yapısını açıklamak amacıyla iktidar ilişkilerinin normalleştirici pratiklerinin, iktidarın mikro-fiziği, siyasal rasyonalite ve yönetim teknolojilerinin peşinde, *liberalizm* ve *neoliberalizmin* ortaya çıkışına odaklanan bir ‘yönetim’ soykütüğüne girer. *İktidar* ilişkilerinin mikro-fiziğini ortaya koymasını açık kılan metodolojik perspektifine iktidar ilişkilerinin makro düzeyinin nasıl yerleştirilebileceğini sorun eder. Foucault, “başkaları üzerinde uygulanan egemenlik teknikleri ile kendilik teknikleri arasındaki buluşmaya yönetimsellik adını veriyorum” diyerek iktidar bağlamını yönetimselliğin açıklanmasındaki disiplin ve baskı mekaniklerine ilişkin düşüncesini ortaya koyar.

Foucault, *biyopolitika* ve *yönetimsellik* kavramlarını açıklarken bu kavramların içeriğini oluşturanın *liberalizm* düşüncesi olduğunu belirtir ve on sekizinci yüzyıldan itibaren ortaya çıkan bu yeni yönetim aklını açıklayabilmek için –ne kadar çelişkili gözükürse gözüksün- yirminci yüzyılın ikinci yarısında *özgürlük (liberte)* ya da daha doğrusu *liberalizmin* sözcüğünün de kaynağı olarak gördüğü Alman liberalizmini ele alarak açıklamaya girer. Foucault, yönetimsellik kavramının içeriğini her bir insanın mikro anlamda ve tümünün makro anlamda davranışlarının uygun amaçlara

yönlendirilmesi anlamında belirler. Yönetimsellik nosyonunu insanların ya da insan öbeklerinin davranışlarını yönlendirmek üzere, bu davranışları yönetmek olarak görür ve bu bağlamda çocukların ya da vicdanların, bir evin, bir devletin ya da insanın kendisinin yönetimi olarak tanımlar (Foucault, 2001, s. 119). Foucault'a göre, yönetimsel nosyonun koşulu iktidar ve hakikat pratikleri arasındaki ilişkilerde yer almaktadır. İlk olarak, yönetimselliğin konuları ve işleyişlerinin kendine has birer doğası olduğunu ve buradan hareketle temelini bu doğaya uyum sağlamak olduğunu belirler. Yani bu doğayı görmezden gelmeye, ya da idare ettiği nesnelere özgü bu doğallığın yarattığı kanunlara karşı gelmeye kalktığı takdirde, derhal bunun olumsuz sonuçlarıyla karşılaşacak, başka bir deyişle başarı ya da başarısızlık ortaya çıkacaktır. Çünkü yönetim eyleminin temel kıstası artık meşruluk ya da gayrimeşruluk değil başarı ya da başarısızlıktır, yani başarı kıstası meşruluğun yerini almıştır (Foucault, 2015, s. 17). Böylece yönetim salt bir baskılama aracı değil özgürlüğün, güvenliğin koşuluna dönüşür.

Foucault, on sekizinci yüzyıldan itibaren hakikat rejimini kuracak olan bir mekanizma ve alana dönüşecek olanın ekonomi teorisi değil, ya da başka bir deyişle hakikat mekânını ekonomistlerin kafasının içi değil, doğrudan piyasa olarak tanımlar. Bu hakikat rejiminin olduğu mekânı, sınırsız kuralcı bir yönetimle sıkıştırmak yerine, en az müdahaleye maruz kalacak şekilde işleyebilmesini sağlamak gerektiğini belirtir. On altıncı ve on yedinci yüzyılda geçerli olan anlamına göre piyasayı bir adalet sahası olarak tanımlayan Foucault, bugünün ekonomi teorisinin altında piyasasını alışveriş aracılığıyla üretim, ihtiyaç, arz, talep, değer, fiyat vs. gibi faktörleri birbirine bağlayan bir yapı olduğunu ve böylece bir tür doğrulama alanı, yani yönetim pratiğinin doğrulandığı ya da yalanlandığı bir mekân yarattığını belirtir. Piyasanın etkisiyle iyi bir yönetim salt olarak adaletli işleyen bir yönetim olmaktan çıkar ve böylece iyi bir yönetim olarak hakikatle işlemesi gerekir. Bu bağlamda ekonomik özneler ve mülk sahipleri güvenli bir düzenin koşulunu oluşturur böylece *özgürlük* tanımını içerisinde barındıran *liberalizm*, düzenleyici bir ideal olan kişisel otonomiye merkeze alan bir yaşam biçimini teşvik eder.

Liberalizmin yönetim pratiği olarak en önemli özelliği, belli özgürlüklere uymakla, belli özgürlükleri temin etmekle yetinmeyen bir yapıya sahip olmasıyla beraber esas olarak özgürlüklerden istifade etmesi ve bunları tüketmesidir. Foucault'a göre yeni

yönetim aklının belli özgürlükler olmadan işlemesi mümkün olmadığı gibi piyasa özgürlüğü, satıcı ve alıcının özgürlüğü, mülkiyet hakkının özgür icrası, tartışma özgürlüğü, hatta ifade özgürlüğü vb. özgürlüklere ihtiyacı vardır ve bu özgürlüklerden istifade etmektedir. Buradaki en önemli nokta özgürlüklerden istifade ediyor olmasıyla beraber özgürlükleri üretme zorunluluğudur, yönetim olarak özgürlükleri üretmeye ve düzenlemeye mecburdur. Foucault, yönetsellik bağlamında özgürlük düşüncesini şu şekilde sabitler:

Yeni yönetim sanatı özgürlüklerin idarecisi olarak öne çıkacaktır. Ama ‘özgür ol’ gibi emrivaki bir şekilde ve bu emrin getireceği çelişkiyle değil. Liberalizmin kurduğu ifade ‘özgür ol’ değil. Liberalizmin basit ifadesi şu: seni özgür kılanı senin için üreteceğim. Sana özgür olma özgürlüğünü sunacağım. Bu liberalizm, emrivaki özgürlükten ziyade özgürlük koşullarının idare edilip düzenlenmesi anlamına geldiği için, liberal pratiğin merkezinde özgürlüğün üretilmesi ve üretilirken kısıtlanması, hatta yok edilmesi arasında değişken ve hareketli bir sorun ilişkisi ortaya çıkıyor. On sekizinci yüzyılda kurulan yeni yönetim sanatı anlamında kullandığım liberalizmin kalbinde, özgürlük(le) bir üretme-yok etme ilişkisi yatıyor (...). Bir eliyle özgürlüğü üretmesi gerekiyor, fakat tam da bu hareketin sonucu olarak diğer eliyle kısıtlamalar, denetim, baskı, tehdide dayalı yükümlülükler vb. getiriyor. (Foucault, 2015, s. 54-55)

Liberalizm özgürlük üretir ancak özgürlüğü kabul eden değildir, onu her an inşa etmeye, ortaya çıkarmaya, üretmeye niyet edendir ve bu üretim beraberinde çok çeşitli yaptırım ve sorunları getirir. Tam da bu nedenle özgürlük üretimi güvenlik adı verilen ilkeye dayanır. Yani liberalizm kendisini tehlikeye sokacak her türlü tehlikeyi savuşturmak üzere, bireysel çıkarların kolektif çıkarların zararına olmayacak şekilde engellenmesi diğer taraftan kolektif çıkarların tacizinden de bireysel çıkarları korumak gerekecektir. Bu bağlamda ekonomik işleyişin şirketler ve işçiler, işçilerin özgürlükleri şirket veya üretim için bir tehlike oluşturmaması gerekir. Foucault, yeni yönetsel aklın kalbinde güvenlik ve özgürlük sorunları yattığını ve güvenlik/özgürlük mekanizmalarının beraberinde belirli sonuçları getirdiğini, bunun da tehlikeli yaşamak olduğunu belirtir (Foucault, 2015, s. 56). On dokuzuncu yüzyıldan itibaren gelişen bu tehlike kültürünün Orta Çağ’da ve on yedinci yüzyıla kadar geçerli olan ve o zamanların siyasi ve kozmolojik temelli hayal gücünü besleyen kıyamet, veba, ölüm ve savaş gibi tehditlerden son derece farklı olduğunu belirtir. Bunların yerini bireyin, ailenin, ırkın, insanlığın yozlaşması korkusunun aldığını ve bunların teşvik edildiğini tespit eder. Foucault, “bu korku, liberalizmin bir anlamda

şartı, psikolojik, kültürel olarak bağlaşığdır. Tehlike kültürü olmadan liberalizm de olmaz” demektedir (Foucault, 2015, s. 57).

Neoliberal yönetsel aklın altyapısını bu liberal görüş oluşturur ancak 1970’lerden sonra bir bocalama başlamıştır. Bu bocalama, kapitalist ekonominin birikiminin ve *fordist* düzenleme biçiminin getirisi azalan büyüme hızı, artan sosyal harcamalar, yeni yönetim stratejileri ve küreselleşme eğilimleriyle görünür bir krizi kapsamaktadır. Dolayısıyla bu kriz, yalnızca ekonomik değil, politik ve toplumsal bir krizdir (Lemke, 2016, s. 336).

Foucault’ya göre on dokuzuncu yüzyılın en temel özelliği yaşamın iktidar tarafından önceki süreçten farklı olarak ele alınmasında yatmaktadır ve büyük bir episteme değişiminin gerçekleştiğini, Batı düşünce hayatında büyük bir kopuşun meydana geldiğini düşünmektedir. Eski hükümdarlık yönetiminin *öldürme-hayatta bırakma* hakkı yerini tam tersi sayılabilecek bir hukuk ve iktidar anlayışına, *yaşa(t)ma-ölüme bırakma* hakkına bırakmıştır. Foucault, bu süreçte tüm episteme çökerken yerini başka bir epistemenin aldığını ancak bunu gerçekleştirirken önceki anlayışı bütünüyle ortadan kaldırmak yerine ona nüfuz ederek onu içinden değiştirdiğini, bu sürecin izlerinin de hukuk kuramının içerisinde sürülebileceğini belirtir (Urhan, 2010, s. 81). On yedinci ve on sekizinci yüzyılda esas olarak bireyin bedeni üzerine odaklanan disiplinci iktidar teknolojisi on dokuzuncu yüzyılda farklı olarak bireyin yaşamına odaklanan iktidar mekanizmaları ve tekniklerine yerini bırakırken insanları gözetlenecek, eğitilecek, kullanılacak ve cezalandırılacak bedenler olarak görmeye başlamıştır. Foucault, bu durumu on sekizinci yüzyıl başlarında atılmış olan insan bedeninin “anatomipolitiği”nin yerini, aynı yüzyılın sonlarında insan türünün “biyopolitiği”nin alışı olarak nitelendirir (Urhan, 2010, s. 82). *Biyoiktidar* olarak adlandırılan bu yeni iktidar teknolojisinde insan türüne ilişkin biyolojik süreçlerin ele alınmasının ve bunlar üzerinde disiplinleştirici değil düzenleştirici ve kontrol edici bir etkinin yer alması söz konusudur. Bu kontrol edici ve düzenleştirici etkinin formülünü ise Jeremy Bentham’ın *panoptikon*’u üzerinden temellendirir. *Panoptikon* salt bir denetimhane, hapishane, bölgesel ve kurumlarla sınırlı bir mekanik değil bir yönetim tipini karakterize eden genel bir politik formüldür (Foucault, 2015, s. 58). Zaten *panoptikon* Bentham tarafından salt bir denetimhane olarak hapishanenin bir türü

değil, her türlü kurum için kullanılabilecek mimari yeni bir inşaat prensibi fikri olarak oluşturulmuştur.

*Biyoiktidar*ın kapitalizmin gelişiminin vazgeçilmez bir unsuru olduğunu belirten Foucault, genel olarak biyolojik yaşamın, bir iktidar nesnesine dönüşmesi süreci ve insanın yaşıyor olma halini ve biçimlerinin iktidarın *nesnesel* bağlamda düzenlenmesine ilişkin teknikler olarak varlığını sürdürdüğünü söylemektedir (Foucault, 2011, s. 245-248). Yani insanın kimliği ve temsil ettiği değerden önce insanın biyolojik varlığı bedenine ve onun eylemleri ve söylemlerine bir özne olarak odaklanan *biyoktidar* insanların özneleşme süreçlerinin yönetilmesidir (Foucault, 2011, s. 63). Bu bağlamda Foucault'nun ana problemi iktidar değil iktidar ilişkilerine bağlı olarak *öznenin* kendisidir. Alternatif bir *özne* tanımı vermeyen Foucault, farklı varoluş biçimleri altında yeniden biçimlenen “ben”i, “kendilik”i ortaya koyarak teorik bir “alet-çantası” vermeden modern toplumda insan varoluşunu keşfetmek için sayısız yol(lar) sunar (Tekelioğlu, 1999, s. 183-184).

İktidar, bilgi üretir ve üretilen bu bilgi ile iktidar birbirlerini doğrudan içerir. İktidar, bilgi ile sözcelerin üretimi, düzenlenmesi, dağılımı, işleyişi için düzenlenmiş bir işlemler bütünü olarak hakikati inşa eder. Hakikat kendisini üreten, destekleyen iktidar sistemiyle döngüsel bir ilişki içerisinde ve kendisini üreten iktidarın üreticisi ve devamını sağlayıcısı olarak varlığını sürdürür. Yani, hakikat varlığını borçlu olduğu iktidarı var ederek var olur. Foucault'nun “hakikat rejimi” adını verdiği bu döngüsel yapı salt ideolojik ve/ya üstyapısal değil aynı zamanda kapitalizmin oluşum ve gelişiminin önkoşuludur (Foucault, 2011, s. 52)

2.9.2. Postfordizm ve Prekarya

[Fordizmden postfordizme geçiş] ... 1960'lar sonu - 1970'ler başında ciddi anlamda tahrip edilen meşruiyetini yeniden sağlamaya ve başat rolünü yeniden tesis etmeye çalışan sermayenin hegemonik bir hamlesi olduğunu anlayabiliriz. ... Bu söylemsel eklemlenmelerin [discursive articulation] günümüz hegemonyasının yapısını oluşturduğu çeşitli öğeleri birbirinden ayırarak başaramayacağımız karmaşık bir süreç. Bunun ardından gelen yeniden eklemlenme anı oldukça önemli.

Chantal Mouffe

Prekarite hakkında anlatılan klasik hikâye şu: 1970'lerde işçilerin boş zaman ve esnek çalışma taleplerine ve "mr boyu iş"i reddetmelerine sermayenin verdiği cevap.

Brett Neilson, Ned Rossiter

1970'lerde *fordist* retim biçiminin üretim-tüketim dengesinde yaşanan sıkıntılarının ve teknolojinin gelişimiyle birlikte üretim sürecinde aşır zmanlaşmış iş gücüne duyulan ihtiyaın azalması ve makinelerin üretimi biçimini değiştirmesiyle beliren kriz sonrası ortaya çıkan üretim biçimine *postfordizm* denilmektedir. *Postfordizmi*, söz konusu kriz sonrası *fordist* birikim modelini ve refah devleti uygulamalarının olanağının kalmadığı, yığın üretim ve yığın tüketim eğilimlerinin daralma eğilimine girdiği, merkezi kapitalist ülkelerin güdümünde yaşama olanağı bulan büyük sanayi komplekslerinin bu yeni dönemde gücünü yitirdiği, standartlaşmış ucuz ürünler satan yığın üretim/tüketim pazarlarının daraldığı, yarı-vasıflı mavi yakalı işçilerin öneminin azaldığı bunun yerine vasıflı ve teknik işler yapan ve çoğu beyaz yakalı konumundaki çalışanların önemli hale geldiği, refah devletlerinin ve kitlesel tüketimin sonucu olan tam istihdam hedefinin büyük bir tehdit altında olduğu, sistemin merkezinde yer alan ulus-devletlerin ve kitle partilerinin nemsizleştiğini vurgulayan bir bağlam oluşturmaktadır (Dikmen, 2013, s. 216). İletişim ve ulaşım alanındaki yeni teknolojik gelişmeler, sermayeye daha esnek ve küresel boyutta yeni bir örgütlenme yeteneği kazandırmıştır. Böylelikle ortaya çıkan krizin açılmasını sağlayacak mekanizmalar geliştirilmiş; üretim sürecinde enformasyon, bilgi, iletişim teknolojileri önem kazanmış, *fordizmin* kendine özgü katılıkları ve açmazları daha esnek bir sürece yerini bırakmıştır.

Taylorizmin bilimsel yönetim anlayışına dayalı olarak üretim sürecinin ana unsuru emek sahibinin makineleştirilmesi esasına dayalı üretim biçimi olarak *fordizm*, emeğin standartlaştırılması esasına dayanır ve emeğin en st düzeyde verimlilik sağlanarak edinilmesini gerektirir. Var olan bu üretim sisteminin yaşadığı kriz sistemin çökmesi bağlamında değildir, sadece şekil değiştirmesidir. Yani yaşanan dönüşüm üretim sürecinin daha esnek olabilmesi adına gerçekleştirilecek değişikliklerin, atılacak

adımların kapitalizmin emek ve emek süreci üzerindeki kontrolünün daha da güçlendirilmesinden başka bir şey değildir; gelişen teknolojinin üretim sürecinde daha fazla yer almasına olanak sağlayan değişiklikler içermesi ve bu yeni koşullara uyum sağlanmasıdır. Bu bağlamda ortaya çıkan emek sürecinin değişimi vasıflı olanlar ile vasıflı olmayanlar arasındaki farkın ortaya çıkışıyla beraber üretim sürecinin makinelerle devredilmesi düşük ücret ve iş güvencesini beraberinde getirmiştir. Diğer taraftan *fordist* üretim biçiminde yer alan bant sisteminin değişimi, işçi sınıfının kendi içerisindeki iletişimin de değişimine neden olmuş ve sendikal bir güç oluşturulmasının önüne geçilmiştir. Kapitalist uygarlığın yeni dönemi olarak *fordizm*, “planlı ekonomiye” geçişle birlikte sadece üretimi değil, bireyleri de ‘planlamıştır’, böylece amaç ‘yeni bir işçi ve insan tipi’ yaratmaktır (Artun, 2014, s. 15). Şüphesiz çalışma koşulları ve ekonomik koşullar insanların yaşamları üzerinde güçlü bir biçimlendirme aracı haline gelmektedir. Geliri artan birey daha iyi bir konutta oturmaya başlarken aksine geliri azalan bir birey toplu konut ya da kötü koşulların bir araya geldiği kimi fiziki koşullarda hayatını sürdürmektedir. Bu yaşam koşulları bireylerin zihin yapısını da biçimlendirmektedir. Yani *postfordizm*, sadece bir örgütlenme biçimini değil tüm kültürü temsil eden çok daha kapsamlı, derin toplumsal ve kültürel değişim, gelişimlerin özetidir.

Fordizmde işçilerin bilgisizliği bir özellik olarak önemsenir ve sadece bulunduğu üretim bandındaki işi konusunda uzmanlaşması beklenirken, *postfordist* süreçte işçinin bilgisi üretim zenginleşmesi açısından önem kazanır. *Postfordist* emekçiler her türlü bilgi ve kültürel özellikleriyle üretim sürecine dahil olmalıdırlar, onların dirimselliği, doğaçlama ve iş birliği yetenekleri, çalışma dışındaki bu faaliyetler içinde gelişir. Çünkü *postfordist* işletme onların kendilerine özgü bildiklerini çalışmaya katar ve bunu sömürür (Gorz, 2011, s. 16). Sürekli yenilik, iletişim ve doğaçlama üzerinde yükselen bir değer üretiminin temeli olan maddesiz emek ortaya çıkar ve bu emek kendini üretme çalışmasıyla çakışma eğilimindedir. *Postfordist* emek sürecinin genel yapısı, doğaçlama polifonik bir koro imgesini yani başkalarının faaliyetlerine hem eklenen hem de bunu aşan ve besleyen, böylelikle ortak bir sonuca varan bir faaliyet imgesini çağırıştır (Gorz, 2011, s. 17).

Esnek birikim modeli olarak *postfordizm*, emek süreçleri ve işgücü piyasaları esnek bir yapıya sahiptir ve küresel çapta kapitalizmin esnek örgütlemesi, ulus-ötesi bir iş bölümü sayesinde taşeron çalışma sistemi olarak yaygınlık kazanmış böylelikle üretim yapılan küçük işletmelerin çoğalmasına, yerelleşmesine ve emekçilerin politik bütünleşme imkanlarının da parçalanmasına neden olmuştur. Yeni üretim sektörleri ve piyasalar ortaya çıkmış, teknolojik ve örgütsel yeniliklerin beraberinde “hizmet sektörü” adı verilen istihdam alanı yükselişe geçmiştir. Söz konusu bu esnek birikim modeli çalışan sınıf için olumsuz bir durum yaratmıştır.

Esnekliğin ve akışkanlığın artışından gelen gücü, sermayeye, işsizliğin ileri ülkelerde savaş sonrasında görülmemiş düzeylere yükselmesiyle sonuçlanan iki vahşi deflasyon nöbetinden sonra zaten zayıflamış olan işgücü üzerinde daha güçlü bir denetim baskısı uygulama olanağı tanıyordu. Daha önceden sendikal gelenekleri olmayan bölgelerde esnek birikim odaklarının kurulması ve bu yeni bölgelerde yerleştirilen geriletilen norm ve uygulamaların eski merkezlere ithali, örgütlü işçi hareketinin altındaki zemini kaydırıyordu. (Harvey, 1997, s. 171)

Güvencesizliğin ve sömürünün son derece yüksek olduğu taşeron çalışma, özellikle 1980’lerden itibaren uygulanan *neoliberal* politikaların emek sürecindeki yansıması olarak egemen yaklaşım olarak “taşeron çalışma” biçimini sıradan bir istihdam biçimi olarak sunmakta, çalışanların hayatına nasıl bir etkisi olduğu tartışılmaksızın makul ve gerekli olarak gösterilmektedir. Güvencesiz çalışmanın ve sınıfın yeni temsili *prekaryadır*. Ancak, güvencesizlik ile ilişkilendirilmiş *prekaritenin* karşıtı güvenli-düzenli iş, kalıcı barınma vs. değildir. Çünkü söz konusu maddi güvence düşüncesi de *prekaritenin* başka bir açısını oluşturmakla beraber “hayatın finansallaşması” bağlamında sürekli bir kaygı hali yaratmaktadır (Neilson & Rossiter, 2014).

Prekarya, *precarious* (güvencesiz) sıfatı ile *proletarya* isminin birleşmesinden oluşan bir terimdir ve proletaryanın barındırdığı uzun dönemli, istikrarlı, sabit-zamanlı ve ileriye dönük olarak işçinin ne kadar ve nasıl ilerleyebileceği açıkça belli olan işlerin bulunduğu, sendikalaşmanın olduğu, kolektif sözleşmelerin yapıldığı, isimleri ve özellikleri bilinen yerel işverenlerin bulunduğu bir toplum modelinin aksine işverenlerin tanınmadığı gibi, işverenlerin geçmişte kaç kişiyi istihdam ettiğini ya da gelecekte bu sayının kaç olacağını da bilinmediği sabit ya da öngörülebilir bir maaş, statü yahut çeşitli haklara sahip olmayan bir sınıfı tanımlamaktadır (Standing, 2014, s.

20-21). *Prekarya*, kendisini dayanışma üzerine kurulu bir emek camiasının parçası olarak görmez ve bu durum yapmak zorunda kaldıkları her neyse orada yabancılaşma ve araçsallığa neden olmaktadır. Bu bağlamda güvencesizliğin neden olduğu eylem ve tavırlar, fırsatçılığa meyletmektedir (Standing, 2014, s. 29). Günümüz sanat ortamının piyasa mantığındaki yapısı göz önünde bulundurulursa *prekar* bir anlayışın egemenliğini görmemek elde değildir.

Emek sürecinin biçimlenişi hiçbir zaman kapitalist birikim yönelimlerinden bağımsız düşünülemez. Artı-değerin işçiden alındığı yer olarak emek gücü kapitalist için satın alınmasıyla beraber kurucu bir egemenlik ilişkisi ortaya çıkarır. İşçi, emek gücünü bir kere sattıktan sonra, kapitalist taleplere boyun eğerek ona göre kullanmak zorunda kalır. Marx'ın vurgusuyla kapitalistin tüketimine sunar. Marx'ın emek sürecinin biçimlenişine dair görüşleri işçi sınıfı için ortaya koyduğu tanımlar *prekarya* için de geçerli olduğu gibi güvencesizlik ve belirsizlik özellikleriyle daha karmaşık bir hal almakta ve grev gibi sermayeye karşı alınacak stratejik eylemlilikleri köreltmektedir. Diğer taraftan içinde bulunduğumuz teknolojik gelişimin düşünce ve davranışlarımıza etkisi de giderek artmakta ve düşünce biçimimizde ve daha da vahimi düşünme kapasitemizde derin etkiler yaratmakta ve anlık uyarı ve tatmin sağlayan böylece beynin kısa dönemli karar ve tepkiler vermesine yol açan bir gerçeklikle karşı karşıya kalmaktayız. Bu durum da teknolojik güçleri kontrol edemeyen *prekaryanın* bir sınıf olma özelliği göstermesini engellemekte, sınıf bilincini oluşturacak düşünme biçimini köreltmektedir. Çünkü *prekaryanın* belirleyici özelliklerinden birisi de pek çok şeyin zamansal açıdan kısa bir dönem üzerine kurulmasıdır ve bu durum uzun dönemli düşünme yetersizliğine dönüşmektedir (Standing, 2014, s. 39).

Zaten üretim süreci olarak uzun dönemli ve programlı, sistemli olmayan sanat alanı için durum, işçi sınıfı özelliklerini taşımakla beraber *prekar* bir üretimin içinde şekillenir. Sanatçı üretimini kendisi için yaptığını düşünürken bir anda üretimlerinin piyasanın belirsiz kuralları içerisinde şekillendiğini görür. En azından bu görüş piyasa ile ilişki içerisinde üretimlerini gerçekleştiren, hayatını sanatını icra ederek geçirmeyi şiar edinmiş sanatçı profili için doğrudan geçerlidir. Bağımsız sanatçılar için görüntü dolaylı bir izlek sunmaktadır ve sanatsal üretimin diğer üretimlerden tamamen bağımsız olmadığını, bir iletişimler ağı olduğunu düşündüğümüzde

içerisinden çıkılması mümkün olmayan kapalı bir sistemin içinde olduğunu gösterir. Dolayısıyla *postfordist* üretim biçimi ve *prekar* üretimin özenin üzerindeki dönüştürücü gücü işin niteliklerini de dönüşüme sokar, sanatın işleyişini de biçimlendirir.

2.10. Araçsal Akıl ve Sanatın Araçsallaştırılması

Sanatçılar da bir şeyi yerine getiren araçlardan başka bir şey değillerdir aslında.

Theodor W. Adorno

Kültür nesnelerle ilgilidir ve dünyanın bir görüngüsüdür; eğlence halk ile ilgilidir ve yaşamın bir görüngüsüdür. Bir nesne, kalıcı olabildiği oranda kültürel; ömrü, işlevselliğinin tam karşısıdır. İşlevsel vasfı, tekrar tekrar kullanılıp tüketilmekle görüngüsel dünyadan silinmesini sağlar. Nesnelerin en büyük kullanıcısı ve tüketicisi gerek bireysel gerekse bir bütün olarak toplumsal yönüyle hayatın kendisidir. Hayat bir nesnenin "şeyssel niteliği"ne kayıtsızdır; onun için her şeyin işlevsel olması, belli ihtiyaçları karşılaması gerekir. Şimdi ya da geçmişte üretilmiş dünyaya ait bütün nesnelere ve şeylere, sanki orada bulunmalarının nedeni belli ihtiyaçları karşılamakmış gibi, salt toplumun hayat sürecinin işlevleri olarak muamele edilirse kültür tehlikede demektir ve bu işlevselleştirme açısından bakıldığında söz konusu ihtiyaçların büyük ya da küçük olmasının neredeyse hiçbir önemi yoktur.

Hannah Arendt

Son olarak mülkiyet kendi başına var olamaz, çünkü kendini üretmesi, etkinlikte bulunması için dışarıdan bir sebebe, güce ve hileye ihtiyaç duyar; başka deyişle, mülkiyet ile mülkiyet arasında denklik yoktur; bir yadsımadır o, bir yalan, bir HİÇTİR.

Pierre-Joseph Proudhon

Günümüz, *neoliberal* ve *postfordist* süreçte sanat hiç olmadığı kadar araçsallaştırılmış, örtük olarak özerkliği ve gerektireni özgürlük olmadan *özgürlük yanılsaması* içinde araç konumuna indirilmiş, ideolojik bir aygıt konumuna getirilmiştir. Buradaki *araçsallaştırma* sanatın tözsel/amaçsal yapısını yitirdiğini konu edinmektedir ancak sanatçı/üreticinin aracı olarak değil onun ortaya koyduğu yapının ve beraberindeki anlamlar bütünüün piyasa tarafından ideolojik bir aygıt olarak araçsallaştırılması konu edilmektedir.

Sanat günümüzde mükemmelleştirilmiş bir imgenin karşılığını sunmaktadır. Kant'ın *yüce* imgesinin bir yansıması olarak varlığını sürdüren bu gerçeklik sanatın en özgürlükçü, en isyankâr, sistemi eleştiren gözü kara bir alan olması nedeniyle toplumun nezdinde yücenin temsilinde karşılığını bulmaktadır. Günümüzdeki reklam sisteminin temelini oluşturan argümanlardan birisi de budur; mükemmelleştirilmiş ve alınması beklenen ürünler. Marka statüsünü elde etmesi için biraz *sanatsallık* tüm markanın imajını değiştirecektir. Sanatsallıkla bezenen ürün mükemmelliğin simgesi, ölçütüymüş gibi gösterilmektedir. Sanatsallığın bu araçsallaştırılmış görüntüsüne bir otomobilde ya da sıradan bir işlevsel nesnede bile rastlamak mümkündür.

Bu bağlamda günümüzde her şey –örtük de olsa- *sanatsal* bir açıdan ele alınmaktadır. Bir ürün alırken onun işlevselliğinden önce *gösteri* düzeyinde bize sunduğu tasarımsal dili esas alırız, bu o nesnenin sanatsallığıdır. Herhangi bir afişte, panoda, cep

telefonunda görülen şey basit bir tasarım problemi değildir. Çağdaş sanatın tasarım diline sızarak araçsallaştırılmasıdır.

Lev Kreft'in sanatın her yere sinen dünyasına dair şu sözleri farklı bir açıdan bakış sunar:

Sanat uzun süre önce salt “güzel” olmaktan çıktı, artık özerk de değil, sanat dalları ve türleri öylesine çeşitlendi ve genişledi ki (özellikle medya, kültür ve sanal gerçeklik bağlamında) eskiden “sanat” kelimesinin net bir karşılık bulduğu bütün sınırlar aşıldı. Dahası da var: artık sanatsal tasarımdan geçip güzelleştirilmemiş, öyle ya da böyle bir kozmetik dokunuştan pay almamış doğal ya da imal edilmiş çok az nesne ve imge var. Neyse ki, kimse bu tür nesne ve imgelerin sanat olduğunu iddia etmiyor, yoksa herhangi bir alışveriş merkezi ve turistik mekân sanat eseri olurdu. İşte bütün bu güzel ve cazip metalar arasında çağdaş sanat ne güzel ne de cazip olduğunda seçilebiliyor. Gelgelelim, en ayrıksı sanat ürünleri bile birer meta: Kültür endüstrisinin ürünleri. Bir çağdaş sanat nesnesi ile salt kültürel meta arasındaki fark nedir? Görünürde hiçbir fark yok. Hangi açıdan bakarsanız bakın, her şey bulanık, karışık, melez ve kuşkuya yer bırakmaksızın, kesin ve net biçimde “sanat” denebilecek hiçbir şey yok. (Kreft, 2011, s. 10)

Elbette sanatçı için yapıtın kendisi onun için araçsal bir yapıya sahiptir ancak biraz daha üzerinde durarak dikkatle incelendiğinde sanatçı için ürettiği amaçtır; araçsallaştırma, sonrası bir süreci temsil etmektedir. Yapıt/üretim, bulunduğu koşullar altında araç olarak tanımlanır. Örneğin, *konstrüktivist* sanatın temel dayanağı da buradan gelir. Ancak *konstrüktivist* sanatçıların üretimlerinde bile işlevsellik ön planda tutulmuş, toplumsal bir inşa için sanat ve -araç edinilmeye kalkışılmışsa da- üretilenler onların amaçları olmuşlardır. Yani sanatı araç olarak kabul eden iktidarın kendisi ve toplumu inşa etme düşüncesinin kendisidir.

Sanat, araçsallaştırılma bağlamında Aydınlanma sonrası rasyonel aklın araçsallaştırılmasında olduğu gibi benzer bir konuma maruz kalmakta diğer taraftan bizatihi araçsal akıl tarafından araçsallaştırılmakta ve tahrip edilmektedir. Kant'ın “aklını kullanma cesaretini göster” çağrısıyla ivmelenen Aydınlanma ile beraber modern insanın doğa üzerindeki rasyonel egemenlik kurma arzusu, onu yönlendirme ve manipüle etmesi doğa ile ilişkideki rasyonel aklın salt korunmayı aşacak uzlaşma güçlerini de körelmeye bırakan bir oluşum süreci içine sokmaktadır ve bu aydınlanmanın en kalıcı belirtisi olarak nesneleştirilmiş dışsal doğa ve bastırılmış içsel doğa üzerinde kurulan egemenlik olarak görünür olmaktadır (Habermas, 2003). Max

Horkheimer, Aydınlanma sonrası felsefede aklın dinden ayrılması, dine ve mitsel düşünceye akıl adına saldırılmasıyla beraber aklın nesnel yanının zayıfladığını, bunun da biçimselleşmesi bağlamında yeni ve daha ileri bir adım olduğunu belirtmiştir. Horkheimer’a göre Aydınlanma düşünürlerinin “öldürdükleri, kendi çabalarının güç kaynağı olan metafizik ve nesnel akıl kavramı olmuştur. Dolayısıyla gerçekliğin doğasını algılama, sosyal hayata ve düzene yön verecek ilkeleri belirleme aracı/yetisi olarak akıl kavramı bir kenara atılmıştır” (Horkheimer, 2010, s. 62-65).

Böylece akıl “diğer aletlerin yapımına yarayan bir alet” konumuna indirgenmiş, özerkliği kalmayan akıl, bir araç haline dönüşmüş ve aklın biçimselleştirilmesi makineli üretim tarzının entelektüel ifadesi olmuştur (Horkheimer & Adorno, 2010, s. 123). Dolayısıyla Aydınlanma düşüncesiyle birlikte akıl, toplumsal sürece göre şekillendirilip insanların üzerinde egemenlik kurmak için kullanılan bir ideolojik araç haline gelmiştir.

Horkheimer gibi aydınlanma eleştirmenlerinin akla olan eleştirisi salt aklın kendisine değildir. Böylesi bir ele alış zaten eleştirmeye çalıştıkları şeyin dışında kalan bir duruma denk düşecektir. Buradaki akıl eleştirisi daha çok aklın yanlış kullanımı sonucu ortaya çıkan distopik bir karşıtlık nedeniyledir. Yani aydınlanmanın kendi yarattığı ütöpik fikirlere ters bir şekilde ilerlemesi ve iddia ettiği refah toplumu ve düşüncesi yerine yeni bir tür barbarlığa doğru götürmesi ana nedendir. Adorno’nun olumsuzlayıcı, kötü dünya algısı olarak ‘Autschwitz sonrası dünya’ nitelemesi buradan kaynaklanmaktadır.

Sanatın araçsallaştırılması eleştirisi, *aydınlanmanın* doğa üzerindeki hakimiyet düşüncesi ve aklın araçsallaştırılması düşüncesindeki işlerlik gibi, ikinci bir doğa olarak sanatın, yani yapay bir dünya yaratımı olarak yapının gerçekliğimize eklemelenmesi ve ikinci bir doğa olarak yaşantımızda yer almasında saklıdır. Tıpkı doğa üzerindeki aydınlanmacı *araçsal aklın* tahakküm girişimi gibi ikinci doğa olarak sanatta da benzer saiklerle tahakküm süreci ortaya çıkmaktadır.

Bu noktada şunu hemen belirtmekte yarar bulunmaktadır, sanat, tarihi boyunca hep araç olmuştur. Bu durum çelişik gibi görünebilir. Sanat, artı-zaman etkinliği olarak

ortaya koyduğu ürünün görünürdeki işlevsizliği nedeniyle varlığının desteklenmesine ve hep bir hamiye ihtiyaç duymuştur. Kilise, kral, özel hamilik süreçleri sanat üzerinde tahakküm sürecini işleterek sanatı araçsallaştırmışlardır. Ancak buradaki sözü edilen hamilik mefhumunda araçsallaştırma çok açık ve görünür bir şekilde işlemektedir. Piyasanın ve kapitalist sistemin gelişimi ve sanat yapısının metaya dönüşümü ve neoliberal piyasanın *özgürlük* söylemi araçsallaştırma problemini gizlemekte bir yanılmamsa yaratmaktadır. Yani sanatçı *özgür* bir üretim içerisinde bulunduğunu düşünerek yapıtını gerçekleştirmekte ve bir *yalan* içerisinde yer almaktadır. Bu sanatın ve sanatçının piyasa, yani onu koruduğunu söylediği sistem, tarafından aptal yerine konulmuşdur. Günümüz neoliberal-kapitalist ve postfordist süreçte sanatın araçsallaştırılması bu bağlamda ve farklı bir yapıda kristallenmektedir. Sanatın araçsallaştırılması, sanatın gerçeklik ile kurduğu ilişkiyle, her ne kadar kendisini hakikatin yerine koymasa da ona giden yolda bir köprü oluşuyla ve görünürde naif, güvenilir bir etkinlik olarak var olmasından kaynaklıdır. Buradaki güvenilirlik imgelerle kurduğumuz ilişkinin sonucu olarak sanatın imgeler yoluyla iletişim kurmasından dolayıdır. Çünkü sanat geçeklik ile kurduğu ilişki de bir gedik, bir aralık açarak kendine izleyici karşısında yer bulmaktadır. Sanatın dolayımşal dili ve soyutlama oluşu, yalnızca göstermesi bir açıklık içerir. Doğrudan söylenebilir olan tartışmaya daha açıktır, belirlenebilir ya da tanımlanabiliridir. Ancak gösterilen şey belirsizliğini korur. Bu belirsizlik sanatın yönlendirilebilir ya da manipüle edilebilir doğasını ortaya çıkarır. Sanatın araçsallaşmasının temel kaynağı hakikatle olan bu ilişkisindeki açıklıktır.

Temsil probleminde taklit olarak sanat meydana getirdiği hakikate veya anlama bir imge olarak kendisindeki bir şeyden ötürü değil, fakat kendisi dışındaki bir şeyden ötürü sahip görünür. Dolayısıyla onun değeri kendi sıfatıyla imgede bulunmaz; fakat imge ve orijinali birbirine bağlayan dışsal bir bağıntıya dayanır. Bu da sanatsal imgeyi kendi dışındaki bir şeye tabi kılar; kendi dışındaki bir şey tarafından belirlenen ikincil bir şey haline getirir. Böylece sanatsal imge ve genel olarak sanat, kendinde bir amaç olmaktan çıkıp bir araç konumuna sürüklenir (Altuğ, 2012, s. 51). Temsil rejimi olarak sanat ise temsil edilenin salt taklit boyutunda olmamasından dolayı, yani, *Günümüz*

Sanatında Temsil Problemi Üzerine bölümünde¹⁴ açıklandığı gibi, temsilin hakikat ile ilişkisinden dolayı taklit olarak sanatın araçsal boyutundan daha geniş ama bir o kadar da belirsiz bir araçsallık boyutuna girmektedir. Çünkü, *hakikat* gerçeğin arkasındaki şeydir, sezi ile ilgilidir; çünkü *hakikat*, olguların değil, süreçlerin resimlenmesidir. *Hakikat* son olarak henüz olmamış olanın ve onun failinin gereksindiği şeyin *açıklığı* (*Tendenz*) ve *örtüklüğüdür* (*Latenz*) (Kula, 2014, s. 575).

Araçsallaştırılmanın en büyük kozu, sanatın insanın en edilgen olduğu duyular üzerinden özneye ilişkiye geçmesinden kaynaklanmaktadır, örneğin görsel sanatların en temel duyunun yani görmenin etkinlik sahası içinde yer alması ve imge dünyasına ulaşılabilirliğidir. Sanat, görünürde naiftir çünkü Kant'ın *amaçsız amaçlılık* ilkesindeki nitelikleriyle ve *amaçsız* doğasıyla kendiliğinden bir varoluşa sahiptir.

Sanatsal yaratım, deneme-yanılma yoluyla işleyen, zihinsel nesnelerin çeşitli şekillerde yeniden bağlantılandırılması, biçim ve renklerin dile dökülmeksizin serbest manipölasyonu ve biçimsel tutarlılıkla duygusal gücün sınavından geçirilmesi aşamalarını kapsayan tamamen zihinsel bir evrim sürecinden türemektedir. Bu elemenden elde kalacak olan, artık düşünce nesnesinin rasyonelliği ya da gerçek dünyadaki nesnelere denk düşmesi değil, inşa edilmekte olan yapıtın çağırıcı/çağrıştırıcı gücüdür. Gözün gördüğüyle us yürütme birbirine göre ayarlanır, bu da etik nedenler değil biçimler arasındaki bir dengeye, sanatçı gibi izleyiciyi de etkileyecek ve öznenen özneye iletilebilir hale gelecek tutarlı bir bütünün oluşmasına yani imgelerle iletişime götürmektedir (Changeux & Ricoeur, 2013, s. 279-281).

Bu bağlamda, Deleuze, sanatın gücü ve bu gücün araçsallaştırılabilirliğine kapı aralayan çok önemli bir tespitte bulunur ve imgenin sadece bir temsil süreci olmadığını, bütün gerçekliği barındırdığını belirtir; sanat maddenin bir türü, gerçek bir harekettir (Sauvagnargues, 2010, s. 30). Yani sanat gerçektir, biçim değil güç düzleminde etkiler yaratır, böylece sanalla gerçek arasında kırılmayla beraber düşünsel bir kurgu olmayı bırakır ve sanal ve kültürün eğlence tarafı olmaktan çıkar. İmgelerin egemenliği olarak sanat, düşünceyi duygu düzeyinde etkiler; ne simgesel bir

¹⁴ bkz. bu tez çalışması içerisinde yer alan *Günümüz Sanatında Temsil Problemi Üzerine* bölümü, s.44-52

dizgeye, ne imgesel bir çağrıya, ne hayale ne de rüyaya indirgenemez ama düşündüren imgeler üretir. Deleuze'e göre "herhangi bir imge içinde duygusuzca gerçekleşecek soyut düşünceler yoktur, ancak bu imgelerle ve onların aracılığıyla var olan somut düşünceler vardır" (Sauvagnargues, 2010, s. 30).

Yeniden yaratılmış ve üretilmiş görünüm olan imgenin taşıyıcısı olarak sanat Berger'in vurguladığı her imgenin *görme biçimini* de beraberinde taşır. Diğer taraftan orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak için üretilen imgenin güçleri doğrultusunda sanatın inandırıcılık gücü artar. Benjamin'in ticari metaları kitlelerin birincil olarak imge görevi gördüğünü ve bakılanların da alımlama sırasında harekete geçirilen anlamlar dolu metinler olduğunu vurgulaması araçsallaştırılma konusunu ideolojik bir aygıt bağlamında önemini arttırır. Kitleler yani izleyiciler, söz konusu bu imgelerin anlamlarıyla bütünleşip özdeşleşerek onların kültürel temsillerini gündelik yaşam içinde işleyişe sokarlar. Önemli olmayı isteyen varlık olarak insan için tüketim nesneleri ve imgeler, kültürün yönlendirilmesi ve değiştirilmesi için gerekli kaynaklar oluverirler. İmgeler günlük yaşamımızın her yerindedir ve öylesine işlemişlerdir ki yaşamımızın her anında bizimledirler.

Sanatçı elbette içinde bulunduğu kültürel ortamın empoze ettiği kuralları izleyecektir, ama bu arada yenilerini de yaratacaktır. Bir bakıma sanatçıdan sanatçıya değişebilen bir tür "norm-koyuculuk" gelişir. Bu "normlar", örneğin armoni ya da parçaların uyuşması, daha önce görülüp işitilmiş olanı dışlayan yenilik, seyircinin öznel beklentilerine denk düşme, hatta seyirciye bırakılan, sanatçının yaratıcı sürecini istediği gibi tamamlama özgürlüğü olabilir. Yapıtın, sanatçının istemiş olduğu gibi anlaşılması da aynı kültürel yorumlamayı gerektir. Fakat sanat yapıtındaki anlam çokluğu, dilsel formüllere referans yokluğu, öznelarası iletişimi kültürel topluluğu çok çok aşan bir insan kitlesine açar (Changeux & Ricoeur, 2013, s. 281). Böylece sanat yapıtının anlam üretme ilişkisi bağlamında izleyici üzerinde edilgen görünümlü bir tahakkümü ortaya çıkar. Yani izleyici bir yapıt karşısında imgeler üzerinden sanatsal bilgiyi edinirken ve anlamlar zincirini kurarken yapıttan bağımsız hareket edemez, onun verdiği kurallar ve veriler içerisinde hareket eder, böylece sanatçının ideolojik taşıyıcı nesnesi olan sanat yapıtı örtük bir ideolojik iletişim aracına dönüşür.

Sanatın görünürdeki önceli, izleyicinin bir yapıtla ilişkisinin çıkara dayanmaması gerektiği yönündedir. Sanat nesneleri bizi içine çeken nesnelerdir ve bu ilişkinin açıklaması olarak *çıkarsızlıkta* izleyici yapıtı, yapıtın kendi terimlerine göre benimsemeye hazır olmalıdır. Örneğin bir kişi her yapıtın komedya olmasını istiyorsa, tragedyayı uygun bir şekilde ele alamayacaktır. Bu anlamda *çıkarsızlık* bir yandan bireysel deneyimin önemini sürdürürken, öte yandan bireyin bir yapıta yaklaşabilmesini etkileyebilecek kişisel etmenlerin çoğunu bir tarafa bırakmasını talep eder (Townsend, 2002, s. 215-216). Ranciere’e göre sanat rejimi daima karşıtların geriliminden beslenir ve özerk gerçeklik olarak sanat fikrini temellendiren estetik deneyimin özerkliğine, sanatın alanıyla sanat-olmayanın alanını, eserin yalnızlığı ile kolektif yaşam biçimlerini birbirinden ayıran her türlü pragmatik ölçütün ortadan kaldırılması eşlik etmektedir. Böylece şu sonuca ulaşır: “postmodern kopuş diye bir şey yoktur. Ama “apolitik biçimde politik” yapıtın diyalektiği vardır. Ve bu yapıtın projesinin de kendini iptal ettiği bir sınır vardır” (Ranciere, 2012, s. 45).

Sanatın özerkleşmesi, araçsallaşmasının karşısında gibi görünür, sanat özerkleştikçe araç statüsünden uzaklaştığı varsayılır. Ancak biyopolitika çağında sanat tam tersi bir süreci yaşar ve özerkleştikçe araçsallaşmaya başlar, eğilimli olur. Çünkü sanatın gücü özerkleşmesinden ileri gelir ve bu güç arttıkça bir araç olarak da gücü o nispette artacaktır; böylece araç olmak adına çekim gücü yüksek bir alan oluşturacaktır. Sanatın özerklik yolunda ilerlerken kendine otorite talep edebilmesi için siyaset ve dinden ayrı, kendine mahsus bir rol üzerinde hak iddia etmesi gerekmiştir. Terry Eagleton’a göre sanat, günümüzde bilişsel, ahlaki ve siyasi alandan özerktir ve eşi benzeri görülmemiş bu özerkliğine paradoksal bir yoldan, kapitalist üretim tarzıyla bütünleşmek yoluyla ulaşmıştır. Sanat bir tüketim nesnesi, bir meta olmaya başladığında; kilise, devlet ve yargı içindeki geleneksel, toplumsal işlevlerinden sıyrılarak, pazarın anonim özgürlüğüne kavuşmuştur (Eagleton, 2010, s. 447). Bu noktada her ne kadar kendini devlet ve kilise müdahalelerinden kurtarmış görünse de Aydınlanma’nın tutkusunu unutmuş değildir, bir tür toplumsal etki yaratma düşüncesinin altında yatan neden budur (Jusdanis, 2015, s. 172). Paradoks bu noktada başlamaktadır: sanat hem estetik özerklik talep ederken hem de toplumsal rabıta aramaktadır. Aydınlanma düşüncesinden beslenen bu çelişki neoliberal toplumda kendini çözer. Gelişen piyasa koşulları sanatın hem özgürlük ve özerkliğini görece

kendisine tanırken toplumsal etki adına da ona güç sunar ve biyopolitik bir araç halini alır.

Diğer taraftan, araçsal aklın akılsal olmayan süreçlere karşıtlık oluşturmaları -aklın araçsallaştırılmasının sanatın araçsallaştırılmasına benzer bir süreç oluşturmalarının yanında- doğrudan araçsal akıl açısından sanatın araç kılınmasını gerektirir. Duygulanım alanına ve irrasyonel alana ait olarak sanat Aydınlanma düşüncesinin karşı kutbunda yer alır. Aklın akılsal olmayan ile karşıtlık oluşturduğunu öngören ilke kendini Aydınlanma ile mitoloji arasındaki hakiki karşıtlığında gösterir. Mitoloji tını doğaya içkin olarak yani bir doğa erki olarak tanır ve mitolojinin gözünde, dışarıdaki güçler gibi içerideki devinimler de tanrısal ya da mitsel canlı erklerdir. Buna karşılık Aydınlanma bağlamı, anlamı, yaşamı tümüyle özneliğin içine geri çeker ve özneliği kendisini ancak bu sayede kurabilir (Horkheimer & Adorno, 2010, s. 125). Aydınlanma eleştirisindeki aklın araç olarak öncel bir hale geçmesi günümüzün yapay zekâ üzerine inşa ettiği distopik kurgularına benzemektedir; hayatın her alanında kendine yer bulan yapay zekâ giderek bir hesaplaşmaya girişecek ve kendi tanrısı olan insanı ele geçirecek bir güce ve yetkeye sahip olacaktır. Gerçekten de günümüzde önüne geçilemez bir kabul gören ve ezeli ebedi görünen kapitalist sistemin bu sürekli şekil değiştiren organik yapısı akıl tarafından ele geçirilen aklın paradoksudur.

Bu bağlamda Habermas'a göre akıl, araçsallaştığında iktidar tarafından sindirilir ve eleştirel gücünden yoksun kalır. Paradoksal bir şekilde eleştirel kapasitenin kendisini yok edişinin bu şekilde betimlenmesi, betimlemenin yapıldığı anda bile yok olduğu ilan edilen eleştiriden yararlanmasını gerektirir. Bu Aydınlanmanın kendi araçlarıyla hareket ederek kendini totaliterleştirdiğini göstermektedir (Habermas, 2003, s. 97).

Günümüzde Batı kültürünün örtük bir emperyal yapıda olmasının altyapısını Aydınlanma sonrası süreç oluşturmaktadır. Bu bağlamda Aydınlanma doğayı, toplumu ve birey olmak üzere üç şeyi denetim altına almaya çalışır ve bu denetim altına almaya çalıştıklarını da bir yandan tahrip eder. Modern dönemde akıl, öznenin toplumsal olanı dönüştürmesinin değil, daha çok toplumsal olanın özneyi inşa etmesinin bir aracı haline dönüşür ve böylece akıl, artık özgürleşmenin değil denetimin uşağı haline gelir (Dellaloğlu, 2003, s. 44).

Adorno ve Horkheimer, kapitalist toplumda kitlelerin aldatılması ve toplumun yönetilmesi/yönlendirilmesinin ve egemenlik kurmanın, kültür aracılığıyla tesis edildiğini belirtirler. Günümüze doğru giderek *endüstriyel* bir mefhum halini alan kültürü de bu bağlamda, Aydınlanmanın Diyalektiği'nde kullandıkları kitle kültürü tanımının yerine, kültür endüstrisi olarak tanımlarlar. Bu tanım değişikliği konunun anlaşılması açısından önemlidir ve Adorno, bu konu hakkında şu düşünceleri ortaya koyar:

Kültür endüstrisi ifadesi ilk kez, Horkheimer ile benim 1947 yılında Amsterdam'da yayımladığımız Aydınlanmanın Diyalektiği kitabında kullanılmıştır. Müsveddelerimizde kitle kültüründen söz ediliyordu. Burada, kitlenin içinden adeta kendiliğinden yükselen bir kültür, halk sanatının günümüzdeki biçimi söz konusuymuş gibi, konuyu savunanların hoşuna gidecek bir yorumu en baştan olanaksızlaştırmak için “kitle kültürü” ifadesini “kültür endüstrisi”yle değiştirdik. Kültür endüstrisi öyle bir kültürden son derece farklıdır. Kültür endüstrisi bildik şeyleri yeni bir nitelikle birleştirir. Tüm dallarda, kitleler tarafından tüketilmeye uygun olan ve bu tüketimi büyük ölçüde belirleyen ürünler, az çok planlı bir biçimde üretilir. Tek tek dallar, yapıları açısından birbirlerine benzer ya da en azından iç içe geçer. Adeta boşluk bırakmayacak bir sistem oluştururlar. Bugünkü teknik olanaklar kadar, ekonomi ve yönetimin yoğunlaşması da bunu yapmalarına olanak verir. Kültür endüstrisi, müşterilerinin kasten ve tepeden bütünleştirilmesidir. Binlerce yıl boyunca birbirinden ayrılmış yüksek ve düşük kültür alanlarını da birleşmeye zorlar – her ikisinin zararına olacak şekilde. Yüksek kültürün etkileri üzerinde spekülasyon yapılarak, ciddiyeti ortadan kaldırılır; düşük kültürün, toplumsal denetim bütünsel olmadığı sürece barındırdığı haşarı isyankârlık ise, uygarlaştırıcı dizginleme yoluyla yok edilir. Kültür endüstrisi, yöneldiği milyonların bilinç ya da bilinçsizlik düzeyi üzerinde yadsınamaz bir biçimde spekülasyon yaparken, kitleler birincil değil ikincildirler, hesaplanmışlardır; mekanizmanın eklentileridirler. Müşteri, kültür endüstrisinin inandırmak istediği gibi, kral değildir; kültür endüstrisinin öznesi değil, nesnesidir. Kendisini kültür endüstrisine uydurmuş olan ‘kitle iletişim araçları’ terimi, daha en baştan vurguyu zararsız olana kaydırmaktadır. Ne ilk planda kitleler söz konusudur, ne de iletişim teknikleri; söz konusu olan, onlara üflenen ruhtur, efendilerinin sesidir. Kitleler kültür endüstrisinin ölçütü değil ideolojisidir, kültür endüstrisi de kitleleri kendine uyarlamadıkça var olamazdı. (Adorno, 2008, s. 109-110)

Bu bağlamda *sanat* da tıpkı *kültür* ve *akıl* gibi endüstrileşmiş ve kitlelere ideolojik olguların empoze edilmesini sağlayacak bir araç konumuna getirilmiştir. Adorno ve Horkheimer'in “bütün dünya kültür endüstrisinin süzgecinden geçirilir” sözü bu anlamda önemlidir (Horkheimer & Adorno, 2010, s. 169).

Adorno'ya göre, insanlar, özellikle günümüz neoliberal kapitalist toplum düzeni düşünüldüğünde, toplumsal eşitsizlik bağlamında iktidardan pay aldıkça ve aldıkları pay ölçüsünce, eşitliği çarpıtarak başkalarına ve toplumsal bütüne uyarlanmaya istekli davranırlar; bu durum, kültür endüstrisinin müşterilerinin tepkilerine uyarlanmaktan çok, onları kalpazanca imal etmesi ve kendisini de onlardan birisiymiş gibi davranarak onların tavırlarını biçimlendirmesinin sonucudur. Yani, kültür endüstrisinin yöntemi, izleyicinin kendisini taklit etmesini öngörmek ve böylece yaratmak istediği anlaşılmayı zaten varış gibi göstermektir bu aynı zamanda bastırılmış taklit dürtülerinin istismarına ayarlı olma niteliğinin göstergesidir (Adorno, 2005, s. 207).

Adorno, paradoksal bir şekilde kültür (endüstrisi) eleştirisinin, salt ideoloji eleştirisi temelinde kaldığı sürece bu eleştirinin kendisinin de bir ideoloji olacağına dikkat çeker ve kültür endüstrisinin kendisine dönüşme tehlikesini vurgular. Kültür eleştirisinin ideolojik işlevi onun asıl hakikati olan ideolojiye karşı direnişine karşı gerçekleştirilmelidir. Ona göre, “kültür ancak, yozlaşıp kendi karşıtına dönüşmüş olan bir pratikten, yani durmadan hep aynı şeylerin üretilmesi pratiğinden, kendisi de manipülasyoncuya hizmet eden tüketiciye hizmet vermekten uzaklaştığı oranda ve dolayısıyla insandan uzaklaştığı oranda insana sadık kalabilir” (Adorno, 2004, s. 165).

Sanatın araçsallaştırılması, sanatın hem gerçeklikle ilişkisi, onu kırması ve kendine menkul bir hakikat aracı olmasından, hem özgürlük imgesini ve yaratım ediminden kaynaklı olarak yüce imgesini taşımasından dolayı basit bir manipülasyon aracı olarak değil aynı zamanda bir statü aracı olmasını da kapsamaktadır. Yani sanat kendi doğasına ait yalanlarla bir maske, bir gizleyici unsur ya da hedef şaşırtıcı bir rolü üstlenmektedir. Rönesans'tan günümüze sanatın sermaye sahibiyle var olan ilişkisinin altında yatan temel nedenlerden birisi de budur. Sontag, kapitalist toplumun imgelere dayanan bir kültür gerektirdiğini ve satın almayı hızlandırmak, sınıfsal, ırksal ve cinsel zedelenmeleri uyandırmak için sonsuz sayıda eğlence sunmak zorunda olduğunu vurgular. Ayrıca, doğal kaynaklardan daha iyi yararlanmak, üretkenliği arttırmak, düzeni korumak, savaşlar açmak ve bürokratlara iş yaratmak için sonsuz miktarda bilgi toplama ihtiyacındadır. Sontag'a göre, görsel sanatların gerçekliği, ileri sanayi toplumunun işleyişi açısından “kitleler için bir gösterim ve yöneticiler için bir gözetim nesnesi olarak” iki yolla tanımlanır ve böylece imgelerin üretilmesi, aynı zamanda bir

yönetim ideolojisi de sağlar (Sontag, 2008, s. 194).

Terry Eagleton, kültür ve sanat alanlarını hayatın anlamlandırılması adına geleneksel olarak başvurulmuş alanlar olarak görür ve özellikle günümüzde daha merkezi bir konum aldığını belirtir ve bu merkezi konumu nedeniyle politik iktidara hizmet etme görevi gördüğünü de söyler. Eagleton, “yakalandıkları bu iktidardan bir kurtarabilseler daha önce hiç düşünemedikleri bir özgürlüğü ve otonomiye elde edebilirlerdi. Fakat bu özgürlüğün bedeli ağırdı. Bu sembolik etkinlikler, önemli kamusal rolleri yerine getirmeyi sürdürdü; ama genelde giderek artan bir biçimde özel alana sürülerek oradaki kişinin kendisinden başka hiç kimsenin burnunu sokamayacağı birer mesele haline geldiler” demektedir (Eagleton, 2015, s. 34). Böylece sanat, büyük ölçüde, insanlar çalışmadığında zihinlerinin masum şekilde nasıl dağıtılacağı sorunu haline gelmiştir (Eagleton, 2015, s. 35). Sembolik alanların kamusal alandan ayrılmasına rağmen onlar tarafından işgal edildiğini söyleyen Eagleton, cinselliğin kârlı bir meta olarak piyasa için ambalajlandığını, buna karşılık kültürün çoğunlukla kar peşinde koştuğunu kitle iletişim araçları olduğunu vurgulamış, sanatın, para, iktidar, statü ve kültürel sermaye meselesi haline dönüştüğünü söylemektedir (Eagleton, 2015, s. 38).

Pierre Bourdieu, *kültürel sermaye* olarak adlandırdığı kavramını, yani sermaye sahibinin (müdürler, yönetim kurulu başkanları vb.) bireysel düzeyde şirketlerinin koleksiyonlarını yönetirken sanata ciddi yatırımlar yapan bir şirketin başında olmanın getirdiği sosyal statü ve değer kazanmasının altyapısını, kültürel sermayenin ekonomik zenginlikle serbestçe değiştirilebilir olmasıyla ve ayrıca, kültürel sermaye birikiminin, özellikle hakim sınıfın konumunun yeniden üretilmesine ve güçlendirilmesine hizmet etmesiyle açıklar (Wu, 2005, s. 380). Günümüzde şirketlerin vergilerden muaf olması kapsamında sanata destek vermeleri ya da vergiden muaf olmasa bile yine de sanatın hamiliğini üstlenmelerinin ve yatırım yapılmasının altında yatan neden budur. Sanat yapıtlarının satış fiyatlarını ve satış hacmini, hisse senedi piyasasıyla at başı giden ve dünyanın belli başlı finans merkezlerinin aynı zamanda en önemli sanat satış merkezleri olması ele alındığında bu durumun rastlantı olmadığını görmek mümkündür. Çünkü sanat, statü aracı olduğu kadar sanat piyasasının da sanat yapıtlarının, yatırım, vergiden kaçınma ve kara para aklama gibi çeşitli amaçlar için kullanıldığı ikincil bir spekülasyon piyasası haline gelmiştir (Stallabrass, 2009, s. 15).

Günümüz şirketleri, kendi küratörleri ve sanat departmanlarıyla, ekonomik güçlerini kullanarak oluşturdukları koleksiyonları yurtiçinde ve yurtdışında sergileyerek imtiyaz ve yetki açısından kamu müzeleri ve galerileriyle yoğun bir rekabete girmişler, kültür kurumlarının toplumumuzda sahip olduğu işlevi devralıp bu kurumların sosyal statüsünden yararlanmışlardır; böylece sanat müzelerini ve galerilerini birer tanıtım aracına dönüştürmüşlerdir. Aynı zamanda şirketler, sanatsal çabayı ödüllendirerek kamuoyunun ilgisini çekmeye ve kendilerini açıkça çağdaş kültürün beğeni uzmanları konumuna yükseltmeye çalışmaktadırlar (Wu, 2005, s. 17).

Diğer taraftan, kültür ve sanatın bu araçsal konumu aynı zamanda uluslar arasında da örtük bir savaşın silahı olmuştur. Özellikle ikinci dünya savaşı sonrasında Batı'nın sanat merkezinin Avrupa'dan (Paris) Amerika'ya (New York) doğru kayması bunun en somut göstergelerinden bir tanesidir. Savaşın yarattığı yıkımın arasından kaçmaya çalışan sanatçılara Amerika özellikle kapı aralamış ve sanatçıların üretimlerini ve genel bağlamda sanatı kendi kültürel kimliğini inşa etmesi adına desteklemiştir. Soğuk Savaş'ın yükselişe geçtiği sırada Amerika Birleşik Devletleri, Batı Avrupa'da, ana özelliği böylesi bir programın olmadığı iddiası olan, gizli bir kültürel propaganda programına büyük miktarda para ayırmış, Amerika'nın Merkezi İstihbarat Teşkilatı (CIA) bu programı büyük bir gizlilik içinde yürütmüştür. Kültürel Özgürlük Kongresi'nin ana gövdesini oluşturduğu bu gizli savaşta, kongrenin otuz beş ülkede bürosu, yirminin üzerinde saygın dergisi, haber ve film servisi bulunmaktaydı ve kongre tarafından tanınmış kişilerin katıldığı uluslararası toplantılar düzenlenmiş, sanatçılara ödüller dağıtılmış, sergi ve konser olanakları sağlanmıştır. Tek amaç uzun zamandır Marksizm'e ve komünizme yakınlık duyan Batı Avrupa aydınlarını yavaş yavaş "Amerikan tarzı"na yakın bir bakış açısına ısındırmaktır (Saunders, 2010, s. 15).

1989 yılı ve sonrasında yaşanan, Doğu ve Batı Almanya'nın birleşmesi, Sovyetler Birliği'nin dağılması küresel ticaret anlaşmalarının yapılması, ticaret bloklarının güçlenmesi ve Çin'in kısmen kapitalist bir ekonomiye dönüşmesi gibi küresel olaylar sanat dünyasının da yapısını temelden değiştirmiştir. Paris'ten New York'a taşınan sanat dünyası Soğuk Savaş'ın getirdiği Doğu-Batı bölünmesi temelinde yapılanmıştır ve her iki bloktaki devlet destekli sanat da benzer şekilde ayrıma girmiş, birbirinin

negatif kopyası haline gelmiştir. Yani Doğu'daki sanat belli bir ideolojiye uymak, onu temsil etmek ve toplumsal amaçlara hizmet etmek zorunda görünürken buna karşılık Batı'daki sanat kesinlikle bu tür yüklenimlerden arındırılmış olması ve hiçbir amaca hizmet etmesi beklenmemesi gereken bir yapıda görünmektedir. Bu kutuplaşmayı şu şekilde anlatmak da mümkündür: Doğu'nun sanatı insanlığın, özellikle sosyalist insanın başarılarını yüceltiyorsa, o zaman Batı sanatı insanlığın yeteneklerinin sınırlarına, başarısızlıklarına ve zalimliklerine –sanatın tamda bu kötülükleri açığa çıkarma çabasıyla, insanlık için iyi bir şeyler başarabileceği umudunu koruyarak- odaklanmıştır. Bu ayrım Doğu bloğu rejimlerinin çöküşü ve kapitalizmin zaferini ilan etmesiyle (ABD'nin süper güç olduğunu ilan etmesi ve “yeni dünya düzeni”nin kuruluşuyla) beraber sanat dünyası yeniden yapılanma sürecine girmiş; dünyanın dört bir yanını sanat etkinlikleri sarmış, farklı ulusal, etnik ve kültürel kimlikler taşıyan ve Batı'nın uzun yıllardır göz ardı ettiği pek çok sanatçı, eleştirmenlerin onayını alarak ticari başarı kazanmıştır (Stallabrass, 2009, s. 19-20).

Amerika'da 1939'dan itibaren New York'taki bazı solcu Stalin karşıtı grupların Marksizm'den uzaklaşma ve depolitizasyon sürecine girmeleri, savaş boyunca hızla kabaran milliyetçi duygularla artması ve daha sonraki süreçte Soğuk Savaş'ın şiddetlenmesi ve Marshall Planı'nın kongreden onay alması söz konusu bu olgunun altyapısını oluşturmaktadır. Bu bağlamda özellikle Soyut Dışavurumculuğu biçimlendiren bu altyapı İkinci Dünya Savaşı'ndan doğmuş, yeni Birleşik Devletler'in kültürel gereksinimlerine yanıt veren yerli bir Amerikan sanatı imgesi oluşturmaya yardımcı olmuştur (Guilbaut, 2009, s. 10). Bu bağlamda Soyut Dışavurumculuk ile Soğuk Savaş'ın kültür politikası arasında bulunan bağlar rastlantı değildir. Diğer taraftan MoMa (Modern Sanat Müzesi) ile ABD hükümeti arasındaki sıkı bağlantı da bu politikanın unsurlarından birisidir. İkinci Dünya Savaşı'ndan itibaren, özellikle Amerikan İçişleri Bürosu olmak üzere pek çok devlet kurumuyla işbirliği içerisinde yurtdışında kültürel etkinlikler düzenleyen MoMA, Soğuk Savaş sırasında yürütülen çalışmayı devam ettirmeye uygun bir platform olarak, Rockefeller Kardeşler Fonu'nun MoMA'ya sipariş ettiği Uluslararası Gezici Sergiler Programı kapsamında beş yıl boyunca dış ülkelerde Amerikan sanatını tanıtan sergiler düzenlemiş, yabancı sanat sergilerini de ABD'ye getirmesi karşılığında müzeye fon sağlanmıştır (Lorente, 2016, s. 175). MoMA'nın Amerikan sergilerini Avrupa, Japonya ile Latin Amerika'ya ve

uluslararası sanat bienallerine ihraç etmek için bunu Soğuk Savaş sırasında savunma taktiği olarak gören CIA'den fon yardımı aldığı ortaya çıkmış, Vietnam Savaşı'nın bütün hızıyla sürdüğü günlerde ortaya çıkan bu ifşa nedeniyle emperyalizm karşıtları arasında tartışmalarla beraber müzeye olan güven sarsılmıştır (Lorente, 2016, s. 178).

15

Sanatın politik bir angajman içinde yapılmaması onun politik çıkarlar doğrultusunda kullanılamayacağı anlamına gelmemektedir. Sanatçıyı elbette bu süreç içerisinde üretiminden dolayı suçlamak doğru gibi görünmeyecektir ancak sanatçının bu durumdan habersiz olduğunu düşünmek de yanlış olacaktır. Sonuçta sanatçı dolaşımda olmak ve tanınmak için sürekli olarak uyarılmakta, yapıtlarının belli bir değişim değerine ulaşmasını kendine amaç edinmektedir. Son noktada sanatçının kendisinin ve yapıtlarının belli politik çıkarlar için alet etmemesi özgürlüğüne sahip olduğu düşünülse de gerçekte üretimi kendisinden kopan bir gerçeklik olarak işlerlik kazanmakta ve araçsal bir statü kazanmaktadır. Bu bağlamda MoMA'nın Soyut Dışavurumculuğu, sanatçının kendine menkul değerlerini nasıl kendine mal ettiğini, kendi çıkarları ve ülke çıkarları açısından kullandığı bugün bilinen bir gerçektir.

Marx'ın toplumun afyonu olarak tanımladığı din, yani gerçekliğin ve varoluşun sefaletine karşılık sığınılan bir aygıt olarak din gibi sanat da -dinsel olanla yakınlığı ve benzerliğiyle- toplumun bir tür afyonu haline gelmiştir. Hatta bu afyon olarak sanat, dinin ideolojik ya da inanç sistemi olarak beraberinde getirdiği önyargıları taşımadığı gibi daha da kabul edilebilir bir yapıya sahiptir; herkes tarafından benimsenmeye daha açıktır. Bu özelliğiyle sanat dinden daha güçlü bir konuma yükselir. Sanat her ne kadar kültürlere aitmiş gibi görünen özellikler, bölünmeler taşısa da insana dair genel

¹⁵ J. Pedro Lorente, *Çağdaş Sanat Müzeleri* çalışmasında, MoMA'nın sanatçı kolektifleri protestolarına hiçbir zaman kayıtsız kalmadığını ve basında çıkan eleştirilere yer açmayı öğrendiğini, kayıtlarında ve bibliyografyalarında her zaman bu eleştirilere yer verdiğini ve hatta bazen reklam sloganlarında bu eleştirileri taklit ettiğini belirterek, müzenin bu yaklaşımını bu tür eleştirel durumlara maruz kalan bir kurumun *olgunluğu* ve *fazileti* sıfatını kullanmaktadır. MoMA'nın bu yaklaşımını tam da neoliberal özgürlük söyleminin somutlaşmış ifadesi olduğunu belirtmek gerekmektedir. bkz. 173

paydasından dolayı dinden daha kuşatıcı ve stratejik bir etkilme aracı haline gelmektedir.

Sanatın araçsallaştırılması düşüncesi *avangard* yani öncü sanat düşüncesinin araç olarak görülmesiyle koşuttur ve modern toplumun öncüleri/avangardlarını bu bağlamda ele alabilmek mümkündür. Bu araçsal avangard fikrini Henri de Saint-Simon'un sanatçı ve bilim insanlarına verdiği *öncü* fikrinde bulabilmek mümkündür. 1802 yılında kaleme aldığı *Bir Cenevrelinin Çağdaşlarına Mektupları* isimli çalışmasında, sanatçı ve bilim insanlarını "insan zihninin gelişimi sancağı altında" yürüyenler arasında göstermiş ve toplumun öncüsü olarak tanımlamıştır (Rose, 2015, s. 25). Saint-Simon, endüstrileşmeyle beraber hızlı bir değişimin yaşandığını ve bu durumun devam edeceğini fark eden, bu noktaya dikkat çekerek "endüstri toplumu" kavramını ilk kez kullanan düşünürlerdendir. Geleceğin toplumunu *endüstri toplumu* olarak işaret eden Saint-Simon'a göre Fransız Devrimi sonrasında toplum mutluluğa erişememiş, toplumsal cehalet ve yoksulluğu ortadan kaldıracak yapısal reformlar gerçekleştirilmemiştir. Daha iyi bir toplumsal örgütlenme için sosyal reforma ihtiyaç duyulduğunu ve bu reformun da din ve askeri düzenle oluşturulmuş bir toplum inşası değil bilim ve sanatın öncü olduğu bir endüstri toplumunun inşa edilmesi gerekmektedir. Saint-Simon'un yazılarında yer alan şekliyle kral ve saray idaresini sanatçılar, bilim insanları ve "sanayiciler"den oluşan bir yapıyla değiştirerek feodal hiyerarşiye ait geleneksel yönetim yapısını yıkmak gerekmektedir (Rose, 2015, s. 25). Sanatçıları da *üreticiler* olarak nitelendiren Saint-Simon, "birçok açıdan üretici oldukları ve zanaatkârlarımızı tasarım ve modellerle besleyerek imalatçılarımızın başarısına katkıda bulundukları için sanatçılar da sanayici olarak değerlendirilmelidir" demektedir (Rose, 2015, s. 26) Bu bağlamda sanatçılar, Saint-Simon tarafından ilk kez hem "üretici" hem de "sanayici" olarak tanımlanmış ve mühendisler, mimarlar ile birlikte yönetim piramidinin başına yerleştirilmiştir. Saint-Simon, sanatçıya yüklediği bu niteliklerle sanat alanının bizzatı özgürlük alanı olarak tanımlanması ve özerkleşmesini değil, ekonomik üretkenliğin gelişiminde de önemli rol oynayacağı düşüncesi ve toplumun inşasında verdiği öncü rol ile siyasal bir rol vererek sanatı araçsal bir konuma indirmektedir.

Onlar (sanatçılar, hayal gücü yüksek insanlar) bu büyük projede yol gösterecek, insanlığın geleceğini müjdeleyecek, gelecek nesillerin zenginliği için altın çağı

geçmişten alıp getirecek, yeni bir tür zenginliğin insanı cezp eden resmini çizerek toplumsal mutluluğun artışı için ilham kaynağı olacak, bugüne kadar sadece küçük bir sınıfın ayrıcalığı haline gelmiş hazları toplumun tüm bireyleri tarafından hissedilir hale getirecek, medeni bir dünyanın şarkılarını söyleyecek ve güzel sanatların, hitabet sanatının, şiirin, resmin, müziğin tüm kaynaklarını gayelerine ulaşmak için kullanacak; kısacası onlar bu yeni sistemin Romantik cephesi olacak. (Rose, 2015, s. 27)

Düşünceleriyle sanatın toplumun inşasında önemli bir yeri olduğunu düşünen önemli bir öncü toplumbilimci olarak Saint-Simon'un bu görüşleri Rus avangardlarında görülmektedir ve bu haliyle sanata verilen bu rol, üzerine oturmamakta, giderek tasarıma yönelerek *amaçsız-amaçlılık* vasfından sıyrılmaktadır. Günümüzde *neoliberal* yapı –ABD örneğinde olduğu gibi- Saint-Simoncu geleneği özgürlük düşüncesiyle harmanlayarak sanatı toplumun inşasında kullanmakta ancak bunu açıkça yapmamaktadır.

Günümüz dünyasında, George Orwell'in 1984'ünde yer alan, Büyük Birader'i (Big Brother) zor durumda bırakacak her türlü bilgiyi baskılamak ve korumak için yalanlar üretmekle görevli, *Hakikat Bakanlığı (Ministry of Truth)* her türlü işlerlik içindedir. Elbette, görünürde böyle bir bakanlık dünya üzerinde yoktur ancak günümüzde 'görünmez bir el' tarafından –Adam Smith'in serbest piyasa ekonomisini vurgulamak için kullandığı *görünmez el* gibi- politik bağlamda hem enformasyon hem kültürel kaynaklar alabildiğine manipüle edilme gayreti içindedir. Devlet iktidar aygıtı olarak kültürü ve sanatı kullanırken onun da üzerinde varlığını sürdüren küresel güç olarak küresel sermaye ve emperyal ülkeler bu yapıyı sınırları daha belirsiz şekilde yürütmektedir.

Sanat yapıtı imgelerin gücünü barındıran bir araç olmasına karşılık tek başına araçsallaştırılmış bir aygıt değildir, onun metinselleştirilerek bir anlatıya dönüştürülmesi Foucaultcu bağlamda ideolojinin hakikatini sunabilecek imkanlara sahip olmalıdır. Sanat, anlaşılma aşamasında kendi dışında enstrümanlara ihtiyaç duyabilir yani estetik tikeller olarak sanat yapıtı, felsefî düşünüm tarafından aydınlatılmaya, Adorno'nun vurgusuna istinaden felsefenin sağlayabileceği kavramsal aydınlatmaya gerek duyan *görüler* olarak nitelendirilebilir. Bu noktada eleştiri devreye

girmektedir; sanat, eleştiri olmadan zenginleştirilmemiş bir element niteliğindedir.¹⁶ Lyotard'ın postmodernizm için bahse konu ettiği dilin ve anlatının hakikati oluşturma evresi bu noktada önem kazanır. Sanat nesnesinin kendi kavramsız, imgesel varlığı eleştirmenlerin yardımıyla söylemsel bir vücut kazanır. Şeyler tasvir edilerek ya da metinselleştirilerek kontrol altına alınır; onların yönleri saptırılır, faydalanmak üzere tutulur (Sartwell, 1999, s. 135).

Sanat bir *güç istenci*dir. Sanatçı somut toplumsal değişimin parçası olmayı arzular, çünkü -gerçeklik ile- bir problemi vardır ve üretimde bu problem nesneleşir. Bu istenci *iktidarsız iktidar* statüsü olarak görebiliriz çünkü sanat dolayımıdır, toplum üzerindeki etkisi doğrudan değildir. Siyasi bir iktidarın ya da askeri bir gücün doğrudanlığına sahip olmamasından dolayı sonuçları hemen görmek mümkün değildir. Sanat süreçlidir; başlı başına üretiminden tüketimine kadar süreç meselesidir. Sanatçının ürettiği bir yapıtın süreci kadar izleyici de o sürecin sürekliliğini sağlar, sanat izleyicisinin eylemi yapıtı görmek/duymak ile kendini sonlandıramaz, sonlanmaz. İmgelerin gücü düşünsel süreçte hareketlidir, akışkandır ve devam eder.

Platon, sanatı *Devlet*'inden hakikat ile ilişkisinden dolayı dışlarken aslında sanatın özellikle günümüzde daha da yükselen araçsallaşmaya açık doğasının farkındaymışçasına kovmuştur. Bu bağlamda Platoncu bakış, Foucaultcu bağlamda bilginin iktidarın elinde bir araç olması ve hakikatlerin yaratılması mefhumunda sanatsal bilginin dönüşümünü ve hakikat mekanizması olarak araçsallaşmasını dışlar. Elbette bu dışlama korumacı bir çözüm, muhafazakâr bir duruşun temsilidir ve sanatın Kantçı bağlamda yaratıcı edimini insandan koparmaya yönelik bir girişimin çözümsüz sonucu olarak yorumlamak mümkündür. Sonuç olarak mağaradaki resimlerden bugüne gelinen süreçte tarihsel olmaksızın sanat, yaratıcılık ve ifade etmenin bir yolu olarak kendine yer bulmuştur.

Sanat, tıpkı hukukun özgür olması gerektiği gibi özgür olmalıdır. Söz konusu bu özgürlük liberal bir dünya görüşünün taşıyıcısı olarak değil, insana ait hayatı anlamlı

¹⁶ Buradaki *zenginleştirme* kavramını nükleer enerji ya da nükleer silahlanmanın temel malzemesi olan ve zincirleme fisyon işleminin gerçekleştirilmesi için kullanılan zenginleştirilmiş maddelere gönderme yapılarak vurgulanmıştır. Örnek: zenginleştirilmiş Uranyum.

kılabilecek ve hakikati sunabilecek bir şey olarak var olmalıdır. Sanat köken olarak kamusaldır. Diğer taraftan sanat ironik olarak mülkiyet duygusunu değiller, bu görüş bir nesnede, biçimde anlamını bulan bir etkinlik olarak paradoksal görünebilir. Ancak, Benjamin'in sanat yapıtının çoğaltılmasıyla beraber *aurasının* kaybolduğunu iddia ettiği mefhum, aslında bu hakikatin tartışma alanıdır. Sanat mülkiyet duygusuna direnir. Yani bir sanat yapıtını görmenin, dinlemenin kendisi bizatihi yeterlidir, tersi bir gerçeğe karşı karşıya olsaydık herhangi bir sergiyi görmenin ya da konseri dinlemenin vb. hiçbir anlamı ol(a)mazdı; sadece satın almak üzere gitmek zorunda kalırdık. Çok şükür ki böylesi bir dünyada henüz yaşamıyoruz.

3. BİR GERÇEKLİK TARTIŞMASI I

3.1. Topolojik Araştırmalar Sergisi

Algılanan şey, örneğin bir geometri kavramı gibi, zekanın sahip olduğu ideal bir birlik değildir; söz konusu nesneyi betimleyen belirli bir tarza uygun olarak kesişen sonsuz sayıdaki görüş perspektiflerinin ufkuna açık bir bütünlüktür.

Maurice Merleau-Ponty

Topolojik Araştırmalar sergisinin temelini *topoloji* kavramının merkez alındığı bir bağlam oluşturmaktadır. Ancak, yine de serginin bağlamını ‘*geometri ve sanat*’ ya da ‘*geometri ve heykel*’ düşüncesi oluşturmamaktadır. Gerçekleştirilen uygulamaların temel kaygısı, formlar arasındaki geçişin problematiği olarak *topoloji* bağlamında düşünsel sürecin başka bir düşünsel sürece geçişin temsiline, plastik dilde karşılığını bulmaktır.

Topoloji matematiğin bir dalıdır ve coğrafi alandaki dağları, ırmakları vs. tarif eden *topoğrafya*dan farklıdır. Köşeli olmayan şekillerin geometrisi olarak tanımlanabilecek *topoloji* bu bağlamda geometri ile bağlantılıdır. Ancak geometrinin katı şekillerle uğraşmasından ayrılır ve esneyebilen değişken şekillerle uğraşmaktadır. Başka bir deyişle geometride iki şekil yer değiştirme sonucunda birinden diğerine geçebiliyorsa, eşittir ve sonuçta nesne aynı kalmaktadır. Topolojide ise farklı olarak, iki şekil arasında geçişken bir ilişki bulunmaktadır ve yüzey olarak eşdeğerlerdir. Topolojide iki şekil arasındaki bu geçişken ilişkiye *homeomorfizm* denilmekte, bu şekiller de *homeomorf* (eş yapılı) şekil olarak adlandırılmaktadır (Munkres, 2000, s. 105).

Yirminci yüzyılın ilk yarısındaki matematikçiler *topolojiyi* genel bir uzay teorisi olarak inşa etmişlerdir. Başlangıçta, bağlanma ve dönüşüm altındaki değişmezlik özellikleri açısından mekân anlayışı olarak ortaya çıkmıştır. Psikologlar, psikanalistler, mimarlar, sanatçılar, bilim adamları ve filozoflar, kuruluşundan birkaç yıl sonra, yeni teorinin ilişkileri, yoğunlukları ve dönüşümlerinin kavramsal dilini orijinal matematik alanının dışında kullanmaya başlamışlardır. Mekânın kapalı bir kutu şeklindeki statik düşünme biçimi, genişleyen, açılımsal anlayış çerçevesinde hareket-alan, çokluk, ayrımcılık ve içermenin anlaşılmasıyla değiştirilmiş, bu da iktidar, öznellik ve yaratıcılık gibi yeni fikirlere yol açmıştır (Tate, 2011).

Günümüzde, işçi ile kapitalist arasındaki mücadelenin postfordist bir sürece evrilmesi daha soyut bir topoloji ve ikinci bir doğa üretmiştir. Endüstri her ne kadar *topos*'a (yer) işaret etse de yarattığı ilişkiler bağlamında daha soyut noktada yer almaktadır (bir parça toprak -onun olduğu, bulunduğu yer olarak- ve üretilen nesneler birer topos'tur). Özellikle, enerji kaynağı olarak fosil yakıtların yükselişinden sonra, endüstri, sadece enerji, işgücü ve hammaddelerin akışının merkezinde olmaya ihtiyaç duyan daha soyut bir topolojik alanda meydana gelmektedir. Bu anlamda, endüstrinin ikinci bir doğa yarattığını söylemek mümkündür (Wark, 2016).

İkinci doğanın çağı, yalnızca ikinci bir doğanın tümünü değil, aslında tüm doğayı kendine kaynak olarak görmektedir. Üstelik soyut toplumsal üretimin şu anki dünya ölçeğindeki *entropik* atıkları, doğanın egzoz, soğutucu, çöplük alanı haline gelmektedir. İkinci doğadaki altyapılar meta değişimi biçimini almış ve günlük yaşamın her alanına gömülmüştür. Wark'a (2016) göre, farklı bir tasarım, düşünce başka bir yere bakmak zorundadır. Belki de formların doğal tarihi, formların toplumsal tarihinin kurtarılmasına neden olabilir; artık, günümüzdeki formlar bitişik klonlar ve hizmetçiler haline gelmiştir, bu yüzden daha soyut bir doğa vardır. Bu tehlikeli bir yoldur, çünkü ikinci doğanın (ve şimdi enformasyon kaynaklarının gelişiyle gelişen üçüncü doğanın) düşünce alışkanlıklarını doğal formlara ve geriye doğru yansıtmak neredeyse imkânsızdır. Sanayi çağında, liberal kapitalizm, doğanın bir görüntüsünü Darwinci bir serbest pazar olarak şekillendirmiştir. Günümüzde teknolojiyle bezenmiş neoliberal sanat görüşü, doğanın farklı bir görüntüsünü sunmakla beraber, aynı zamanda imgeler dünyasından “doğanın kendisine”, küçük bir burjuva mücadelesi olarak imajları ikame etme meselesi haline gelmiştir (Wark, 2016).

Topolojik Araştırmalarda, ikinci doğanın soyut topolojik yapısından hareketle, metanın yükselişini, hızla metaya dönüşecek ya da dönüşmesinde hiçbir sorun bulunmayacak modernist bir düşüncenin nüvelerini barındıran yapıtlar ile sürecin hızlandırılması amaçlanmıştır. Söz konusu bu düşüncelerle bulunulan ve eleştirilen alanı yani meta üretiminin tam göbeğinde yer alarak sanat alanına fırlatmak amaç edinilmiştir. Böylece fosil yakıtlar ve hayvancılık nedeniyle atmosfere karbondioksit ve metan gazlarının akışları gibi ikinci doğanın *entropik* yapısına uygun bir şekilde,

tüm dünya üretim ve üreme sürecine *entropik* geri bildirim yapılması sağlanmış olacaktır.

Topolojik Araştırmalarda yer alan uygulamalar, sanatsal imgenin ortaya çıkışında etkili olan karşıt düşünsel ve plastik niteliklerin incelendiği bir çalışma sürecinde gerçekleştirilmiş uygulamaların devamı niteliğindedir. Söz konusu dönemde karşıtlık kavramı; gerçekliğin kavranması, sanatsal yaratımın doğası ve sanat yapıtı bağlamında araştırılmıştır.

Tanımlaması karmaşık sayılabilecek bu karşıtlık, uygulayıcı açısından içsel bir ihtiyaca yanıt verebilecek kişisel bir ifade arayışı olarak ele alınmıştır. Bu süreçte gerçekleştirilen bu uygulamalarda, bir yandan yalın, açık ve mekanik sayılabilecek bir imge kuruluşu tercih edilirken diğer yandan canlı, çağrışım gücü yüksek, organik bir bütüne ulaşma çabası gösterilmiştir. Biçim ile biçimi ortaya çıkaran enerji arasındaki plastik enerjiyi irdeleyen ve ağırlıklı olarak mekanik kurgularla ilerleyen süreç boyunca, mekân içinde katı parçalar ile bu parçalar tarafından biçimlenerek onları taşıyan topolojik formlar arasındaki ilişki ele alınmış ve bu güzergahta bir dizi çalışma gerçekleştirilmiştir.

Malzeme seçiminde ele alınan topolojik ve geometrik problemlerin yansıtılmasında, çalışmaların konstrüksiyonuna uygunluk bağlamında, metal gibi sert bir malzeme yerine metaforik olarak kesilmesi ve yumuşaklığıyla, bedene yakın algılanan ahşap tersinir bir bakışla tercih edilmiştir. Boyut olarak ise *monumental* bir etki yakalamak adına görece büyük boyutlar tercih edilmiştir. Böylece, sergileme mekânında bu görece büyük boyutlu formların kuşatıcı bir etki yaratması amaçlanmıştır.



Resim 3.1. Deniz C. Koşar, *Topolojik Araştırmalar (Gebe)*, Ahşap, 2011

Topolojik Araştırmalar (Gebe), galeri mekânında o mekânın parçası gibi iliştilirilmiş, yan yatırılmış bir piyano gövdesi, imgesini taşıyan formuyla, artık müzik alanının o soyutluğundan heykelin üç boyutlu dünyasına çekilmiş bir *homeomorf* olarak karşımızda durmaktadır. İçinde sergilendiği mekânın sınırlarıyla diyaloga geçen bu form, bir bakıma enstrümanın sesi akustik olarak derleyen yapısının yapıbozuma uğratılarak estetik bir nesne bağlamında ele alınması ve yeniden kurgulanmasıyla, müziği bir sessizlik olarak ortaya koymaya çalışmaktadır. Piyano formu, verniklenmemiş, cilalı yüzeylerinden arındırılmış, kaba ve ham bir şekilde ele alınarak ahşabın sıcak ve dokunulabilir yapısı ortaya çıkarılmıştır. Biçimle ona dokunan arasındaki hijyen bu dokunulabilirlik ile ortadan kaldırılmıştır. Artık piyano müzik salonuna olan aidiyetinden koparılmış, sadece biçimin cazibesine kapılmış sanatçının plastik bir yorumu olarak yeniden tasarlanmış, gebeliğin temsili olan şişkinleşmiş bir karnın imgesini çağrıştıran görüntüsüyle enstrümanın tasarımsal yapısının sanatsal niteliği de başka bir açıdan ele alınarak seslerinden yalıtılmış, başka anlamlar doğurmak için bu mekânda konumlandırılmıştır.



Resim 3.2. Deniz C. Koşar, *Topolojik Araştırmalar (Gebe)*, Ahşap, 2011

Donald Kuspit, kavramsal sanatın biçim ile ilişkisine dair Joseph Kosuth'un 1992 Documenta'da yer alan bir çalışmasına göndermede bulunarak "kavramsal eserlerde gördükleri şey -görülecek bir şey olduğunda- görselliğin külleri idi" demektedir (Kuspit, 2006). Kosuth, çalışmasında Kassel Neue Galerie'de yer alan on dokuzuncu yüzyıl heykellerinden birçoğunu siyah bezlerle örtmüştür ve Kuspit bu yerleştirmeyi "heykel nesnesinin ölümüne yas tutması" olarak tanımlamıştır. Ayrıca Kosuth bezleri ve duvarları her türden kaynaktan ve genel anlamda felsefi ve belirli bir eserle pek alakalı olmayan küçük referanslardan oluşan sanat ile ilgili alıntılarla bezemiştir. Kuspit, felsefe ve sanat arasındaki ilişkinin tezahürü olarak merkez edindiği Kosuth'un çalışmasını, felsefenin özellikle ampirik ayrıntılarla ilgili çok sayıda cehaleti kapsadığını ve Kosuth'un felsefi yerleştirmesini de kavramsal sanatın felsefeye en baştan bağımlılığını kabul eden bir çalışma, sanatın ampirik gerçeğine kayıtsız dramatik bir gösteri olarak nitelendirmektedir (Kuspit, 2006).

Topolojik Araştırmalar sergisinde, Kuspit'in görüşü çerçevesinde, biçimlerin kavramsal sürece dair tersinir bir şekilde ele alınması ve biçimsel değerlerin öne çıkartılarak kavramsal ile plastik arasında bir gerilim yaratılması amaçlanmıştır. Gerçekleştirilen çalışmaların geleneksel heykel forumundan pay alması ampirik olanı öne çıkararak, dokunma duyusunu harekete geçiren bir eylemlilik hali yaratmaktadır.

Buradaki temel itki, bedeninin dışsal bir ögeyle imgeleme dayanan bilinçdışı duygusunu yoklamaktır.

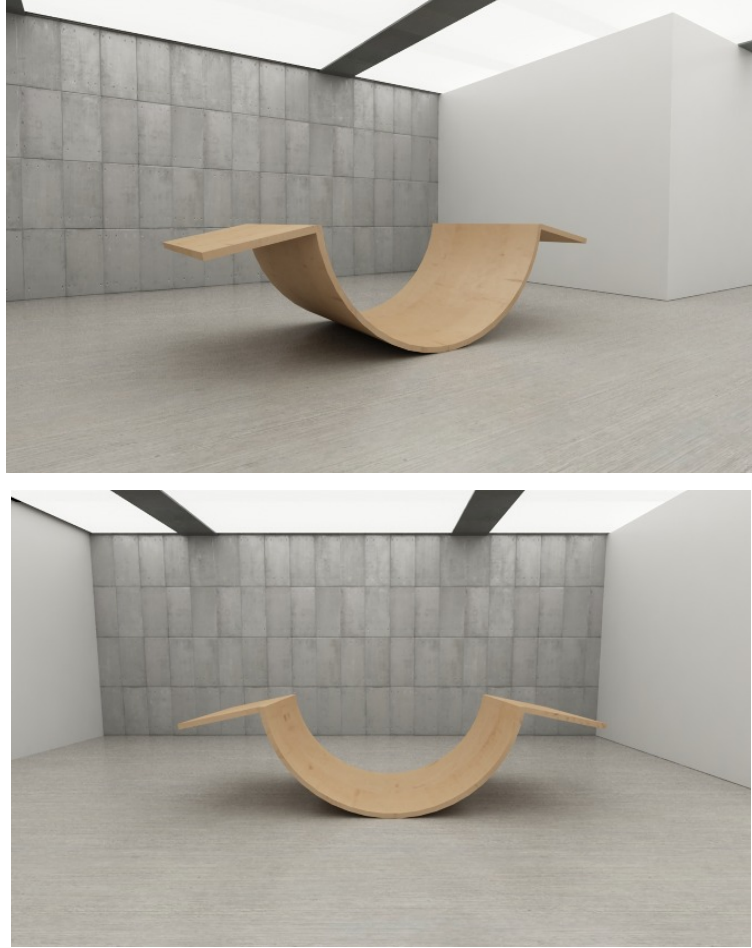


Resim 3.3. Deniz C. Koşar, *Topolojik Araştırmalar (Denge)*, 2011

Çalışmalarda belirginlik kazanan ortak özelliklerden birisi de denge ile kurulan ilişkidir. Kimi çalışmalarda iki noktadan asılmış havada hissini veren, kimi çalışmalarda devrilecekmiş hissi uyandıran ve duyuları rahatsız eden kaotik bir formda kurulan dengenin, imgeye yüklenen karşıt tutumlarla birliğini sağlayacak çoğul anlamların ve okumaların yaratılması sağlanmaya çalışılmıştır. Söz konusu denge ilişkisinde dengede kalma kavramının sahip olduğu harekete geçirme anlamı da değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Topolojik Araştırmalar (Denge), çocuk bahçelerindeki tahtırevan formundan yola çıkılarak, terazinin kefeleri arasındaki dengeyi bulma çabasında olduğu gibi, iki tarafa doğru açılan yüzeylerle simetrik bir formun kendi içerisinde kazandığı denge olarak ele alınmıştır. Çalışmada kullanılan ahşap form aslında dengededir ancak gerek çalışmanın adının *denge* kavramını içermesinden, gerek formun oval yapısından kaynaklı olarak sanki bu dengenin her an bozulacağına dair bir duygu uyandırmaktadır. Diğer taraftan, tasarımının dengesi bozulsa bile ahşabın o sıcak ve yumuşak dokusundan kaynaklı olarak sessiz bir bozulma sonradan yine kendi

dengeyi bulacağını ipuçlarını vermektedir. Silindirik yapısının simetrisi, mekanla bir uyum içerisinde sanki sürekli salınan bir görünüme kavuşturulmuştur. Ayrıca, duvarın zemine dikey yükselen çizgileri ve duvarlardaki beton dikdörtgen kesitlerden oluşan kesin geometrinin, soğuk ve sert görüntüsüyle birlikte, yapının ahşap yapısıyla karşılıklı bir uyum ve denge oluşturulması istenmiştir. Yapıt bu denge bağlamıyla izleyicinin dokunuşuna ve müdahalesine açıktır. Böylece izleyicinin dokunuşu bu dengeyi geçici süreyle bozsa da ağırlık dengesinin merkezde yer alması formun tekrar dengeye gelmesini sağlayacaktır. İzleyicinin müdahalesine açık bu yapıt yarı katılımcı bir özelliği de barındırarak dokunma dürtüsünü tetiklemektedir.



Resim 3.4. Deniz C. Koşar, *Topolojik Araştırmalar (Denge)*, 2011

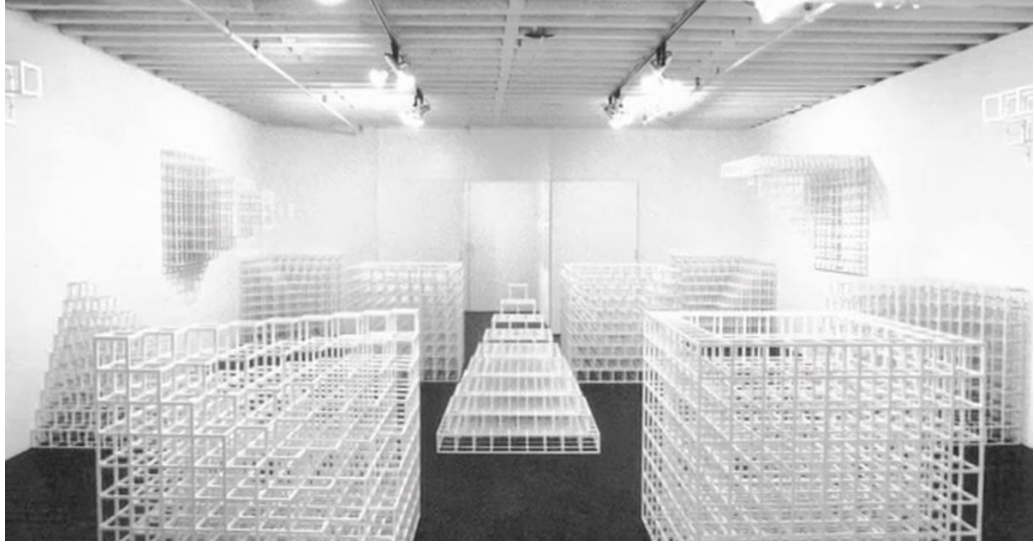
Organik formların düzenli gibi görünen geometrik yapılarının ardındaki kaotik yapıya odaklanan *Topolojik Araştırmalar (Topos)* çalışması, kaotik bir yapının birbirine kenetlenen dokusunun makine tarafından üretilmesi gibi, temiz ve rafine bir

konstrüksiyonla oluşturulmuştur. Yapıtın mekânda devinen ve sürekli değişen bir yapısı varmış gibi gözlemlenmektedir. Kendisini oluşturan üst kabuk soyulmuş ve içerisi dışarıya dahil edilmiştir. Bu yapısıyla canlı bir formu anıştırmaktadır, elbette ki bu etkinin temel nedeni yine kullanılan malzemenin (ahşap) doğasından kaynaklanmaktadır. Bu geometrik formların oluşturduğu tasarım, algıda parçalanmalara neden olsa da bir bütünlük oluşturacak dinamizme de sahip olmasına özen gösterilmiştir. Bu soyut tasarımların imgeleriyle kurdukları ilişki, kavramsal sorgulamaları beraberinde taşıyan bir anlayışın ürünleridir.



Resim 3.5. Deniz C. Koşar, *Topolojik Araştırmalar (Topos)*, 2011

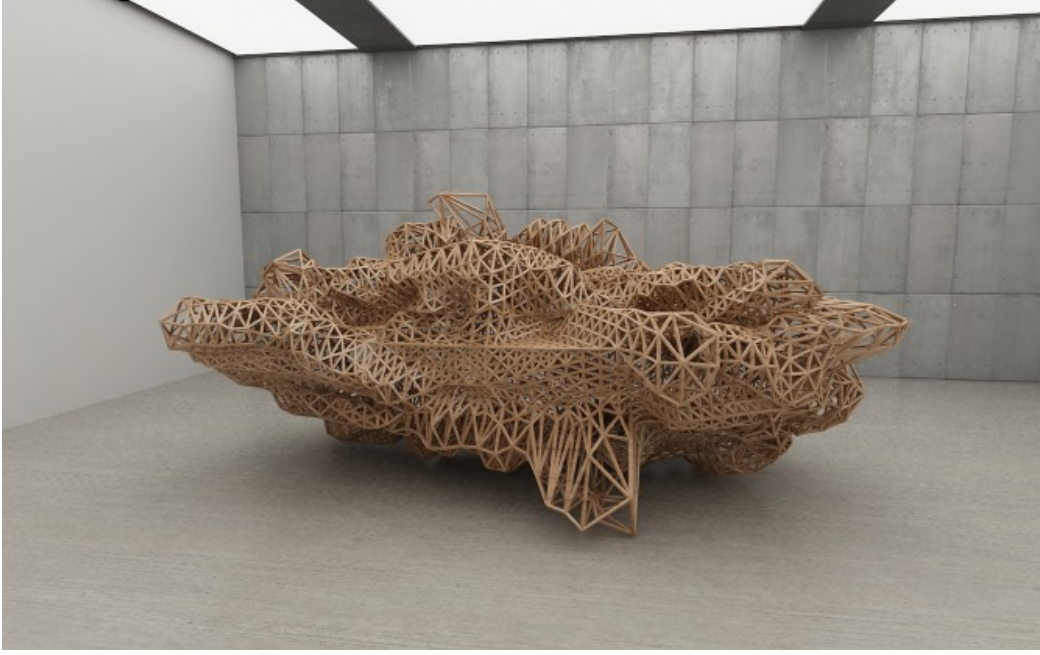
Topolojik Araştırmalar (Topos)'a yakın ve öncü bir çalışma olarak Sol LeWitt'in *Tamamlanmamış Açık Küpler* adlı çalışmalarını örnek vermek mümkündür. LeWitt, bir küp üzerinde varyasyonları çeşitli ölçeklere çevirdiği ve temel fikrini, kendi sözleriyle, “sanat yapan bir makine” olacak şekilde yayılmasını örneklediği çalışmasında, öznelliği geride bırakabilecek, biçem bağlamında bir ifade vermeme yöntemi arayışı onu geometriye ve yarı mantıksal sistemlere yöneltmiştir.



Resim 3.6. Sol LeWitt, *Tamamlanmamış Açık Küpler*, 1974

Kararlar önceden verilir ve icra, tatminkâr bir meseledir. Fikir sanat yapan bir makine haline gelir. Bu tür sanat teorik ya da teorilerin açıklaması değildir; Sezgiseldir, her türlü zihinsel süreçle ilgilidir ve amaçsızdır ... Kavramsal sanat mutlaka mantıklı değildir. Bir parçanın veya bir seri parçanın mantığı, zaman zaman yalnızca harap edilmek için kullanılan bir cihazdır. Mantık, sanatçının asıl amacını kamufle etmek, izleyiciyi eseri anladığına inandırmak veya çelişik bir durumu (mantıksal ya da mantıksız gibi) çıkarmak için kullanılabilir ... Fikirler, sezgilerle keşfedilir. (Manchester, 2004)

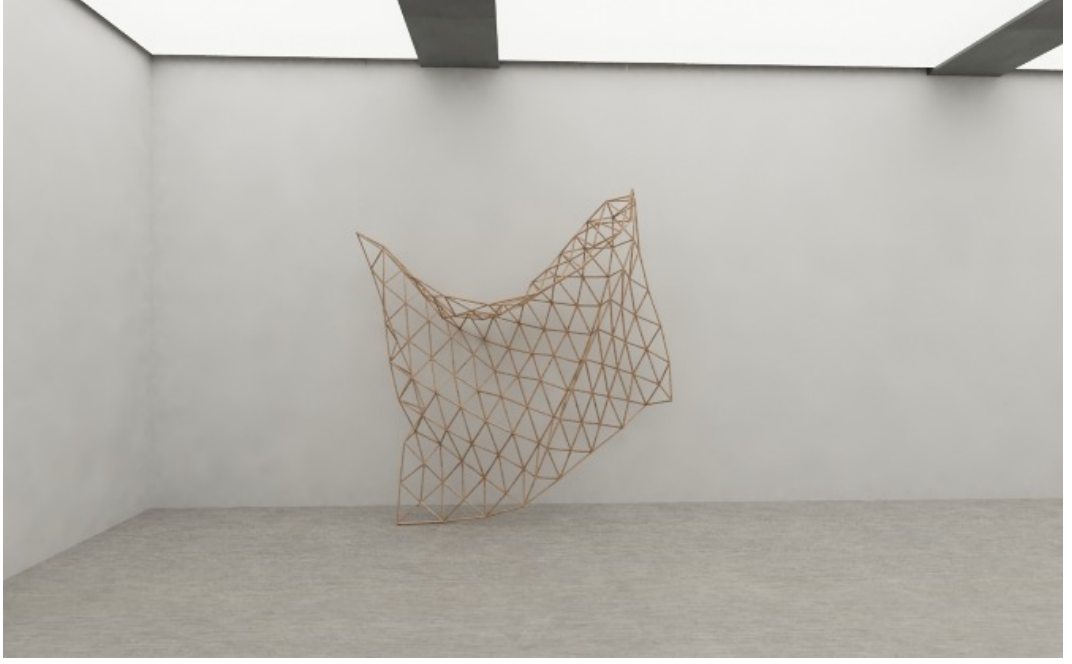
LeWitt'in çalışmalarında geometrik formların simetrik yapısı ve hesaplanabilir geometrisi üretim aşamasında asistanlarına verdiği çizim ve direktifler doğrultusunda üretmesini kolaylaştırmıştır. *Topolojik Araştırmalar (Topos)*'un üretim aşaması LeWitt'in aksine tek bir şekilde ele alınmıştır. İşlerin üretiminin herhangi sistemli bir geometriyi barındırmaması ve hesaplanabilirlikten uzak olması, el üretimi esasını koruyan geleneksel yapıyı anımsatmaktadır. Böylece, günümüz sanatının üretim mantığında gelenek ile bilindik bir ilişkiye dönüş yapmaktadır.



Resim 3.7. Deniz C. Koşar, *Topolojik Araştırmalar (Topos)*, 2011

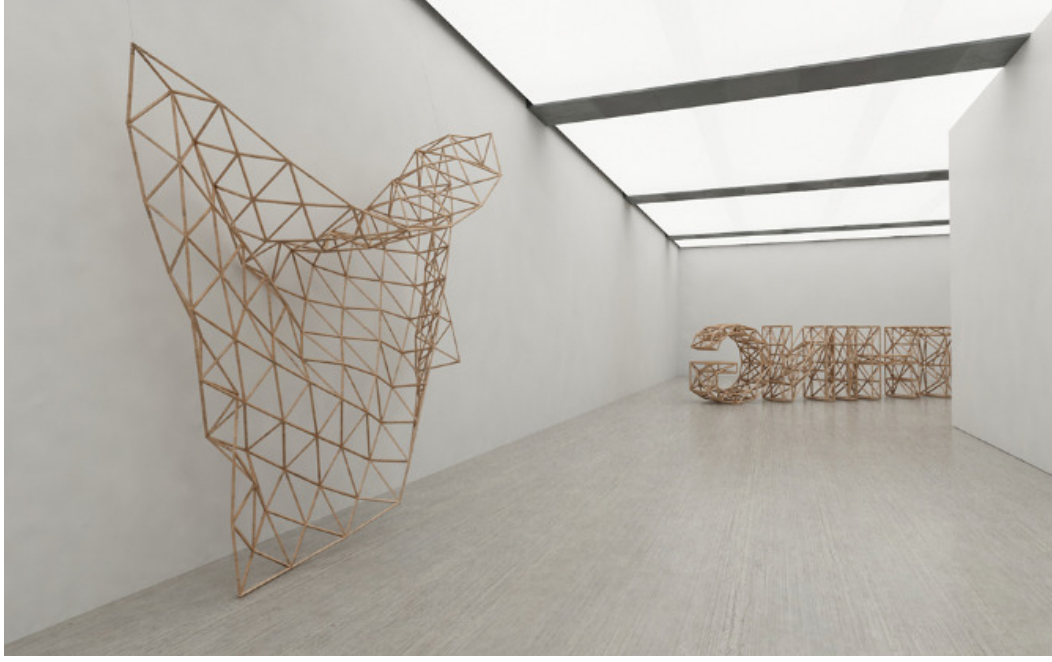
Isamu Noguchi'nin ifadesiyle; “heykelin özü, bizim varlığımızın devamlılığını sağlayan mekânın algılanmasıdır. Heykelin tüm boyutlarını kurarken ölçütümüz mekândır, zira bizim hacim, çizgi, nokta, şekil verme, uzaklık ve oran konularındaki görelî algımızı oluşturan şey mekânın kendisidir. Hareket, ışık ve zaman da bizzat mekânın özellikleridir. Bütün bunlardan bağımsız bir mekân tasarlanamaz. Bunlar aynı zamanda heykelin temelidir ve bunlara ilişkin kavramsallaştırmamız değiştiğinde heykelimizin de değişmesi zorunludur. Bana kalırsa, heykeltıraş mekânı düzene koyan ve canlandıran, ona anlam veren kişidir” (Noguchi, 1999).

Mekân bir biçime ve belirli geometrik düzene sahip bir yapı olarak, mekânsal düzenlemenin kuruluşu bu yapının bir parçasına dönüşmekte, biçimine katkıda bulunmaktadır. Noguchi'nin görüşüyle temasta kalarak *Topolojik Araştırmalarda*, yatay ve dikey yönde oluşan her hareket mekânın bölünmesi ve aynı zamanda bütünleşmesini beraberinde getirmekte, farklı noktalardan farklı görsel etkilerin yaratılmasını ortaya çıkartmaktadır. Sergideki yerleştirmenin genel seyri bu bağlamda ele alınarak izleyicinin, algılama koşulları, mekandaki dolaşımı göz önüne alınarak gerçekleştirilmiştir.



Resim 3.8. Deniz C. Koşar, *Topolojik Araştırmalar (Esinti)*, 2011

Topolojik Araştırmalar (Esinti) yerleştirmesinde birbirine kenetlenen, bitleştirilmiş ahşap parçalar tavandan askı aparatlarıyla, duvardaki küçük bir noktadan destek alarak dengeli, dinamik bir şekilde yerleştirilmiştir. Duvarı örtmek istediği veya kaplamak istediği alanla bir diyalog oluşturulması düşünülmüştür. Heykellerin mekandaki sergileme şekli minimalist bir etki taşısa da genel bağlamda böyle bir etki arayışında değildir çünkü minimalist heykellerin kendi kendilerine göndermede bulunan ve anlatımcı olmayan doğasını paylaşmamaktadırlar. Diğer taraftan ilk olarak göze çarpan minimal algı yerini daha karmaşık bir algı olarak bakışın sabitlenmesini önleyen ve mekâna yayılmasını sağlayan bir hale bırakmaktadır.



Resim 3.9. Deniz C. Koşar, *Topolojik Araştırmalar (Esinti)*, 2011

Çalışmada kumaş formundan yola çıkılarak simgesel sezinletmeler arasında bir diyalog geliştirilmesi istenmiştir. Bu diyalog biçimsel anlamda önemli olduğu gibi içerik açısından da önemli sayılmıştır. Bu nedenle parçalar arasındaki ilişki ve konumları diyalogun neden sonuç ilişkisine dayandırılmıştır. Keza düzenlemede herhangi bir parçanın alınması tüm strüktürü ve dengeyi bozacak bir etki yaratması amaçlanmıştır.



Resim 3.10. Deniz C. Koşar, *Topolojik Araştırmalar (NOTHING)*, 2011

Topolojik Araştırmalar (NOTHING), hiç kavramın taşıyıcısı sözcük ile onun nesneleştirilmiş hali varlık ile yokluk/hiçlik ya da başka bir deyişle var olan ile ima edilen arasındaki diyalektik uyumda ne görülebilir ne de gösterilebilir bir derinliği sunma çabasıdır. Kendi iç boşluğunda arkasını görmek ya da ötesini görmenin hiçliğin gösterisel temsilidir. “*Hiç*” Heidegger’e göre “Varlığa ait bir şeydir, mevcut-olmak (Dasein) demek, “*Hiç*”e doğru uzanmak demektir. Böylece varlıkların ötesine geçilir –ki bu da Varlığın açığa çıkmasına doğru bir adımdır” (Akcan, 1995).

Nothing sözcüğü İngilizce bilen birisi için bir anlam taşımaktadır. Anlam dille kurulan bir şeydir. Buradaki *nothing* (*hiç*) sözcüğü dilin yani hiç kavramının form olarak bir temsilidir. Biçimleri ve şeyleri dille adlandırırız oysa burada biçimin kendine ait olan bu kurgulanmış tasarımı söz konusudur. *Hiç* kavramının Saussurecü anlamda görüngü boyutu olarak zihinde ima edilen imgenin karşıtlığının somutlaştırılması olarak doğrudan yazı formu tercih edilmiştir. Yazıyı oluşturan harflerin biçimsel değeri de göz önünde bulundurularak heykelsi taşıyıcılıkları ortaya çıkartılacak şekilde boyut kazandırılmış ve ‘bir heykel olarak font’ ele alınmış, disiplinlerarası sayılacak şekilde yazı biçimi heykelleştirilmiştir. *Hiç* sözcüğünün İngilizce karşılığı olan *nothing* sözcüğünün tercih edilmesi var olan üçüncü dünyada meta üretimi olarak bir vurgu arttırıcı unsur ve hâkim Batı kültürü ve sanatının hegemonik durumuna dikkat çekmek için ironik bir etki kazandırmaktır. Böylece İngilizcenin kabul edilen genel bir dil olarak kullanılması ironik bir şekilde yapıtı yerellikten çıkartacak genel bir nitelik kazandıracaktır.



Resim 3.11. Deniz C. Koşar, *Topolojik Araştırmalar (NOTHING)*, 2011

Maurice Merleau-Ponty'e göre günlük algımız nesneler bütününe algısıdır ve bu algılamada bir alanın ayrılıp ayırt edilmesini sağlayan şey, geleneksel psikolojiye göre geçmiş deneyimlerin anısıdır, bilgisidir. Yani bir nesne, “anlam”ı yoluyla değil, algımız içerisinde sahip olduğu özel yapı nedeniyle belirgin hale gelmektedir (Merleau-Ponty, 2006, s. 26). Bir nesnenin uzaklığı, görünür büyüklük ya da retinal imgeler arası fark gibi göstergelere dayanan ve bunlardan nesneye dokunmak için atmamız gereken adım sayısını çıkaran anlık bir yargıya bağlanır. Böylece mekân artık görmenin değil düşüncenin nesnesi haline gelmektedir (Merleau-Ponty, 2006, s. 27).

Topolojik Araştırmalar (İnfilak), dikey olarak imlenmiş parmaklıkların bir tür infilak/patlama ile yırtılması, açılmasını çağrıştıran imgesiyle mekânın içerisinde belirsiz, bir gedik yaratmaktadır. Duvara bitleştirilmiş yapısıyla mekâna aitlik hissini vermekle beraber malzemesinin ayrıksılığıyla tersi bir duyguyu da taşımaktadır. Çalışmanın alt bölümünde yer alan ritmin yukarıya doğru yükselen paralel ızgara yapısının bozulmasıyla üç boyutluluk vurgusu artmış, mekânın sınırları olarak duvardan mekâna doğru uzanan yapısıyla da mekânın boşluğuna müdahale eder hale gelmiştir. Diğer taraftan her parçanın kendi içerisinde yer alan açılar ve eklemli yapı, bükülmeler, Merleau-Ponty'nin bütün algısı bağlamında, bir elin parmaklarını

çağrıştırmakta ve geçmiş bir deneyimin anısı, bilgisi olarak “anlamı” üzerinden değil algımız içerisindeki sahip olduğu özel yapıdan beslenmektedir.



Resim 3.12. Deniz C. Koşar, *Topolojik Araştırmalar (İnfilak)*, 2011



Resim 3.13. Deniz C. Koşar, *Topolojik Araştırmalar (İnfilak)*, 2011

3.2. Topolojik Araştırmalar Sergisi Üzerine

Kuşkusuz, pek çok insan kadınlar ve Afro-Amerikanlarla ilgili doğru olmayan şeyler söylüyor ve bu yalanlar bazen “bilim”, “akıl” ve başka şeyler adına söyleniyor. Fakat bir şeyi iddia etmek, onu doğru kılmaz; bilimciler de dahil olmak üzere insanların bazen yanlış iddialarda bulunması da hakikat kavramını reddetmemiz ve gözden geçirmemiz gerektiği anlamına gelmez. Tam tersine, hakikat iddialarının altında yatan kanıtı son derece titiz bir şekilde incelememiz ve en doğru rasyonel yargılarımıza göre yanlış olan iddiaları reddetmemiz gerektiği anlamına gelir.

Alan Sokal

Eleştiri, doğru mesafede durma işidir.

Walter Benjamin

Bir önceki *Topolojik Araştırmalar Sergisi* başlıklı bölümde anlatılan sergi hiç gerçekleştirilmemiştir, anlatılanlar da amacına yönelik boş safsatalardan ibarettir.¹⁷ *Sahtebelgesel (mockumentary)* düşüncesini paylaşan bu bölüm aslında okuyucunun zihniyle alay etme değil gerçeklikle kurduğu ilişkinin yoklanması/zorlanmasıyla farklı bir sorgulamaya davet edilmesini içermektedir. Sanatın gerçeklik üzerinden kurduğu *yalamının* bir denemesi olarak *Topolojik Araştırmalar* sergisi okuyucu/izleyiciyi belirli bir alan içerisinde algılamaya zorlamakta ve kendi eleştirisini gerektirmektedir.

Daha ayrıntılı ele almak gerekirse *Topolojik Araştırmalar Sergisi* bölümündeki hiçbir heykel-yapıt gerçek olarak var olmamış, var olan gerçekliğimizde vücut haline gelmemiştir. Elbette her bir yapıt, sanatsal bir amaç edinilerek, neredeyse kabul görmüş, alışılmış bir form düzleminde, modernist bir üslup gözetilerek tasarlanmıştır ve ironik bir şekilde özgündürler. Bölümün yapıtlara ayrılan metinsel düzlemi ise, var olan yapıtların içerisine tepiktirilen, sıkıştırılan teoriler olarak kurgulanmışlardır. Bu bağlamda *Topolojik Araştırmalar* sergisi, üzerinde bulunduğu alanı dinamitler; sanatın yapıt seviyesinde gerçeklik düzlemi ve metinsel soyut düzlemde. Birçok sanat metninde ya da sergi kataloğunda aynı safsatayı rahatlıkla bulabilmek mümkündür. Hatta bilimsellik iddiasındaki sanat tezleri/metinlerinde de bu duruma sıkça rastlanılmaktadır.¹⁸ Dolayısıyla oluşturulan metin bu duruma bir vurgu, bir tür tepkisel düşünceyle hazırlanmıştır; içeriden ve sistemin söylemiyle. Bu tepkisellik sanatsal

¹⁷ *Topolojik Araştırmalar* sergisi bağlamında ele alınan çalışmalar daha sonraki bölüm olan *Bir Gerçeklik Tartışması II* içerisinde yer alan *Ne İçinde Ne Dışında* çalışmasının bu tez çalışması bağlamında bir tartışma alanı yaratmak adına dönüştürülmüş bir sunumudur.

¹⁸ Bizatihi bu tez çalışmasını da bu sorunlu alanın içerisinde ele alabilmek mümkündür ve tartışmaya açıktır.

olanı hafife almak değil bilakis sanatsallığın hafife alınmasının değillenmesi üzerinedir.

Buradaki *Topolojik Araştırmalar Sergisi* ve bu metinsel açıklama bölümü, sergi mekânının dışında hayata karışmış sanatsallığın kendisidir denilebilir ve buradaki düşünsel yapıyı, sorgulamayı sanat –yapıtı- olarak ele almak da mümkündür. Buradaki sanatsal boyut -mekânın dışına taşan ve- sadece bu metni okuyan okuyucunun ulaştığı bir yapıdadır ve geleneksel dolaşım mantığının dışında yer almaktadır.

Sanatın en büyük çelişkilerinden birisi yapıtların rasyonel bir şekilde açıklanmasının beklenmesidir. Rasyonel olmayan, duyusal, duygusal bir üretimin her ne kadar kavramsal bile olsa bilimsel bağlamda (örneğin akademik bir tez) rasyonel bir şekilde açıklanmasını beklemek zoraki bir anlatımı da beraberinde getirmektedir. En önemli ayrıntı zaten anlatılabilir olanın yani teorik olarak varlık kazanabilen bir üretimin neden imge üretimi üzerinden olacağı çelişkisidir. Sonuçta, eğer sanat yapıtı sözlerle ifade edilebilecek düzeydeyse sanatçı onu bizatihi sözcükler, kavramlar üzerinden oluşturmayı tercih edebilir/edecektir. Sanat, *sanat yapıtı* dolayısıyla üzerine konuşulabilen, tartışılabilen bir alan açan üretimdir. Ancak doğrudan anlatılabilir bir üretim biçimi değildir.¹⁹ Bu noktada günümüz sanat pratiğinde sıkça karşılaşılan bir durum olarak çalışmanın yanında bulunan açıklayıcı bir metnin varlığı sorgulanabilir. Elbette ki, her yapıt için geçerli olmamak üzere, kimi üretimlerin teorik bir metinle desteklenmesi o yapıtın anlam alanını, ulaştırmak istediği imgenin boyutunu genişletmektedir. Berger'in *Görme Biçimleri*'nde Van Gogh'un *Ekin Tarlası ve Kargalar* resmine dair yanına iliştirilen sözcüklerin o fotoğrafın anlamını bir anda değiştirdiği vurgusunda olduğu gibi anlamı değişmiş olacaktır (bkz. bu tez çalışması içerisinde s. 26). Bu bağlamda, yapıtların metinle desteklenmesi ya da kendince açıklanması onun bir handikabı değil özelliği haline gelmektedir.

Sanat mefhumunun klasik bir üçleme olarak *sanatçı-yapıt-izleyici* arasında gerçekleştiği varsayılmaktadır, arada başka faktör ya da aktörler yokmuş gibidir.

¹⁹ Müzik, seslerle, tınlarla üretim yapan bir sanat olarak bu bağlamda bir ayrıcalığa sahip görünür ve ondan kendini açıklanması beklenmez. Bu duyular arasındaki farkın sonucu gibi görünmektedir ancak çelişkinin başka bir boyutudur.

Ancak eleştirmen ve sanat üzerine tartışan, düşünenler sanat etkinliğinin bizatihi ana aktörlerindendir. Hatta 1980 sonrası alışılmış bir tartışma olarak *küratör* de başat bir aktördür. Sergilerde, müzelerde sanat, izleyici ile doğrudan karşılaşsa da arada hep bir *çevirmen (konvertör)* varlık göstermektedir. Bir serginin, yapıtın eleştirisi o sergi/yapıtın bağlamını başka bir yere taşımaktadır. Böylece sanatın eleştiri düzlemi salt bir yorum problemi değil aynı zamanda bir çeviri problemi olarak *hermeneutik* bir boyut kazanmaktadır. Örneğin, 1970’lerde Greenberg’in *Soyut Dışavurumcu* sanat üzerine yaptığı çalışmalar bütünü genel bağlamda tam olarak budur. Greenberg, *Soyut Dışavurumcu* sanatın *halkla ilişkilerini (PR-Public Relation)* üstlenmiş, onu pazarlamış, açıklamıştır. Her tür sanat metnini elbette bu düşünce bağlamında ele alabilmek mümkündür. Sanat yapıtının anlamlar kavşağını yaratan bu düzlem hem bir zenginlik hem de manipölasyon bağlamında eksiklik ve kendi içerisinde çelişiktir. Sanatın *yalandan* oluşan doğasını başka bir aktör/faktör olarak katlamakta, *yalan* düzlemini genişletip patolojik bir boyuta taşımaktadır. Çünkü, sanatçının *yalancılık* bayrağını başka birisi devralarak yapısında oynamalar yapmaktadır. Sanat eleştirisi düzlemi elbette doğrudan bir bağlayıcılık göstermez, bireysel anlamda her izleyici farklı okumalar yapma olanağına sahiptir, en azından öyle görünmektedir. Ancak sanat tarihini oluşturan ana unsur bu seçkiyi oluşturan gözlerin *görme biçiminde* saklıdır ve her izleyicinin katıldığı demokratik bir düzlemi temsil etmemektedir. Sanat tarihi başlı başına bir kurgudur; kimin nasıl yer edineceğini belirleyen unsur, sanatçının ya da yapıtının ana gücü değil eleştiri bağlamında nereye konumlandı(rıldı)ğdır.

Sanat eleştirmenlerinin (felsefi, sosyolojik vs.) görevi dinsel alandaki elçi ya da din alimlerinin görevine benzetmek mümkündür. Yani, tanrıyla kul arasına girerek dinsel düşünceyi kişilere aktaran yorumculardan farksızdır ve bu yorumcular dinsel inancın gücünü bükebilmeleri, yön verebilmeleri açısından son derece etkilidir. Eğer ortada kutsal bir metin/kitap varsa bunu kendi ideolojisiyle donanmış bir gözün yorumlamasıyla okumak o yorumcunun ideolojisine sahip olmakla eşdeğerdir. Analogik olarak dini inancın ve dinsel olanın bu özelliğini sanatta da görmek mümkündür ve bu özellik sanatın dinsel olandan bağıni kopartıp özerk bir alan edinirken kendine kalan kötü bir miras gibidir.

Alan Sokal, 1996 yılında bir deney yapmaya karar vererek, son yıllarda çok rastlanan çalışmaları taklit eden ama içi boş bir yazıyı yayınlayıp yayınlamayacaklarını görmek için *Sınırların Aşımı: Kuantum Yerçekiminin Dönüşümsel Bir Betimlemesine Doğru* başlıklı, baştan sona saçmalıklarla dolu, bir makaleyi saygın bir Amerikan kültür araştırmaları dergisi olan *Social Text*'e göndermiştir. Makale içerdiği tüm çelişkili ve saçma içeriğine rağmen yayınlanmış ve ardından yaptığı aldatmacaya dair yaptığı açıklamayla Sokal hem popüler hem de akademik basında büyük tartışmalara neden olmuştur (bkz. Sokal & Bricmont, 2002). Sokal'ın *sahtebelgesel* mantığındaki bu yaramaz eylemi, sosyal bilim alanındaki metinlerde yer alan bilimsel devşirmelerin büyük bir çoğunluğunun ne kadar saçma ve yerinde olmadığını ortaya çıkarmak için hazırlanmış bir temele dayanmaktadır. Eleştirdiği kişilere bakınca konunun ne kadar karmaşık ve tartışmaya gerekli olduğunu gözler önüne serer; Jacques Lacan, Julia Kristeva, Jean Baudrillard vb. birçok düşünürün metinlerinde bilimsel kavramların yanlış, hatalı ve saçma bir şekilde yer değiştirdiğini göstermektedir.

*Sokal vakası*nda olduğu gibi sanat dünyasında da metinler ve eleştiriler kimi yapıtların ve sanatçıların yerlerini belirlemek adına yazılan safsatalarla doludur. Hatta denilebilir ki Sokal'ın tartışmaya açtığı metin ve konu daha entelektüel ve karmaşıktır. Çünkü bahsi geçen sanat eleştirileri ve metinlerindeki saçmalıklar bilimsel kavramların analogik, metaforik vs. olarak yer değiştirmesini bile içermeden gayet sıradan ve belirsiz okumalarla yapılmaktadır. Özellikle sanatçıların kendilerini açıklamaları beklenen metinler ele alındığında, karşımızda duran bir sürü neredeyse yazılmak için yazılmış, zorlama metinlerden ibarettir.

Sokal'a dönüldüğünde, asıl probleminin postmodernist/postyapısalcı/toplumsal kuruluşçu söylemlerin aşırı öznellik içeriğini eleştirmek olduğu görülür. Alan Ryan ve Eric Hobsbawm'dan alıntılarla anlatmaya çabaladığı, Batı üniversitelerinde, özellikle de edebiyat ve antropoloji bölümlerinde, nesnel olarak var oldukları iddia edilen bütün "gerçeklerin" aslında bir entelektüel kurgu olduğunu ileri süren "postmodernist" entelektüel düşünceye karşı olduğudur. *Gerçek* ile *kurgu* arasında belirgin bir ayrım olmadığı iddiasının bilakis belirsizliğin yaratıcısı olduğunu öne sürmektedir.

Örneğin, mücadeleye hazırlanan azınlıklar için (bırakın Derrida'yı) Michel Foucault'yu kucaklamak bile intihar olur. Azınlıklara göre gerçek her zaman iktidardan güçlüdür. (...) “Gerçek, iktidarın bir etkisidir” diyen Foucault'yu bir okursanız vay halinize... oysa Amerikan edebiyatı, tarih ve sosyoloji bölümleri nesnellikle ilgili köktenci kuşkuları, siyasi-köktencilikle karıştıran ve kendini solcu olarak tanımlayan kişilerle doludur. İpin ucu kaçmıştır. (Sokal & Bricmont, 2002, s. 287)

Sokal, kesinliği merkez edinmiş bir bilim insanı olarak modernist bir görüşün içinde uzmanlaşmanın temsili halindeki bilimsel alanların birbirine kaynaşmasındaki sorunları irdelemektedir ve geçişlilik konusunda sert bir tutum göstermektedir. Ancak gerçeğin belirsizliği konusundaki aşırı öznelleşmiş görüşün eleştirisi önemlidir. Postmodernist düşüncenin çelişkisi burada yine ortaya çıkmaktadır: şüpheci her görüş kendinden şüphe etmeyi beraberinde getirir.

Batı-dışında Batı kültürünün sanatıyla meşgul zihnin bir yansıması olarak *Topolojik Araştırmalar* sergisinin ana düşüncesi, hiçbir zaman somut gerçekliğiyle karşılaşamayacak bir sergiyle izleyiciyi baş başa bırakmaktır; katalog ve kitaplardan görülen, izlenen sanatın ve bu deneyimin bir benzerini tekrar ama yapay bir şekilde izleyiciye yaşatmak bu çalışmanın ana amacıdır. Böylece izleyici sadece gerçeklik sorgulaması düzeyinde değil yaşamsal bağlamda sanatın sorgulamasını da yapması beklenmektedir.

Ülkemizdeki sanat eğitiminin modernist bir inşa ile donanmış, uzmanlaşmaya dayalı dünya görüşü disiplinlerin arasındaki ilişkileri kopartmakta ve giderek yalnızlaştırmaktadır. Modern sonrası süreç olarak günümüz sanat dinamikleri, bu yalnızlaşmanın sanatsal ifade biçimlerinin kısırlığı olduğunun giderek farkına varmakta ve disiplinlerarasılığı gündeme getirmektedir. Her ne kadar güncel problemler ve pratikler bu düşünceyi taşısa da eğitim sisteminde yerini bulmak konusunda güçlük çekmekte ve disiplinin temel özelliklerini zorlamacı, tutucu bu yapıyla dayatmaktadır. Örneğin, heykel disiplini öğrenim gören birisi iki boyutlu bir üretimden uzaklaştırılmakta ve bu düşünce ötekileştirilmektedir. Böylece disiplinin dışına taşan her üretim sanatçının kimliğinde *şizofrenik* bir vaka olarak ikinci bir

benlik inşasına neden olmaktadır.²⁰ *Topolojik Araştırmalar* sergisi içerisinde yer alan her heykel projesinin altında yatan biçimsel problemlerin temel nedeni budur. Sergideki her heykel bu süreç boyunca kafamda gezdirdiğim gerek *topoloji* kavramı gerek kimi biçimsel çözümler bağlamında aldığım notların, çizdiğim eskizlerin dönüşmesidir. Dolayısıyla her çalışmanın *sahtebelgesel* bağlamını aşan bir gerçekliği de bulunmaktadır.

Ek- Cover Kültürü

Üçüncü dünya ülkesinde sanatçı olmanın, dünya sanatı içerisinde yer alıp almaması bağlamında, trajedilerinden birisi de sanat öğreniminin kitaplardan, kataloglardan edinilen bilgiler sayesinde geliştirilmesidir. Cumhuriyet sonrası yüzünü Batı'ya dönen bir ulus-devletin sanat okulunda edinilen bilgiler, her ne kadar Batı kültürü üzerinden genel yapısını oluştursa da, birçok güncel problemin uzağında kaldığını gözlemlemek ve bunun bir eksiklik duygusu yarattığını fark etmemek mümkün değildir. Bu eksikliği giderme çabası olarak güncel sanat dergileri, katalogları ve sergi metinlerini takip etmeye çabalamak gerekmektedir. Elbette ki bu süreç Batı'daki sanatın aktif olarak içinde bulunan, sokağında ya da yaşadığı kentin bir köşesinde yaşamına katılmış sanat yapıtlarının varlığıyla özümsemiş bir sanatsal arka planı taşıyan Batılı sanatçının algılaması gibi ol(a)mayacaktır. En önemli problem ise, Rönesans'ı yaşamamış bir toplumda kültürün devamı olarak sanatçının kendi sanatsal dünyasını oluşturma çabasının yarattığı eksiklik duygusudur. Bu eksiklik duygusu günümüz enformasyon kaynaklarının kolay ulaşılabilirliği ele alındığında bir *mağduriyet* ve *ajitatif* durumu gösterir gibi görülebilmektedir ancak günümüzdeki bilgiye kolay ulaşım, aksine bu eksikliği daha da pekiştirici başka bir boyut açarak, sanatın yalanını genişletmekte ve beraberinde etik bir tartışma alanı getirmektedir.²¹

Türkiye'deki sanat okullarının eğitim durumu bağlamında gelişim süreci Osmanlı'nın son dönemine kadar uzanmaktadır. Osmanlı'da gerileme dönemi olarak adlandırılan

²⁰ Sanat piyasası ve akademinin günümüzdeki tartışmalarının gündem maddelerinden birisi de bu konudur. Piyasa, görece özgür ortamında disiplinlerin beraberliği ya da ayrılığıyla ilgilenmemekte, sanat yapının meta düzeyine odaklanmaktadır.

²¹ Üçüncü dünya ülkesinde bir sanatçının sanat bilgisini ve donanımını kitaplar, kataloglar üzerinden oluşturma kısmi anlamda normal görülebilir, ironik olan aynı durumu Batı sanatının en çok kazanan ve en ünlü sanatçılarından Damien Hirst'ün de yaşadığını anlatmasıdır (bkz. Evren, 2012).

süreçte, Batının gelişim sürecini yakalayabilmek adına, çağdaşlaşma hareketi sayılabilecek adımlar atılmıştır ve bu atılımlarda da ‘Batı’nın etkileri düz ve yüzeysel bir etki göstermiştir; sindirilmiş bir süreç değildir. Bu durumda elbette, Ortaçağ karanlığından çıkan, Reform, Rönesans ve Aydınlanma gibi süreçleri yaşamış, insana ve aklına odaklı bir kültürün kazanımlarının tam anlaşılmadan, yararcı bir şekilde edinilmeye çalışılmasının payı oldukça büyüktür. Her ne kadar çağdaşlaşma hareketleri olmuşsa da Osmanlı İmparatorluğu geri kalmışlığın sonucunu yıkılıp, parçalanarak yaşamıştır. Bu eksikliğin tamamlanması amacıyla Cumhuriyet sonrası hızla Avrupa’ya eğitim almaları için ülke sanatçıları gönderilmiş, oradan da usta sanatçılar ve akademide yer alan hocalar davet edilmiştir. Bu süreç bir ülkenin kültürel ve sanatsal kimliğini oluşturma mücadelesinin yansımasıdır; merkezin dışında kalmadığının, çeperde kalmaya niyetinin olmadığını gösterilmesidir. Diğer taraftan dilde reform hareketi olarak yabancı sözcüklerin olabildiğince atılması, öz bir Türkçe kullanılması bağlamında o dönem, Avrupa’da yenileşmenin karşılığı olarak kullanılan ‘modernleşme’ sözcüğü yerine ‘çağdaşlaşma’ sözcüğünün kullanılmaya özen gösterilmesi de bir diğer göstergedir.

Bu kültürel devrim hareketinin içselleştirilmiş bir süreç ol(a)maması nedeniyle giderek melez bir yapılanma başlamıştır. Aslında bu çağdaşlaşma hareketi bir anlamda *Batılılaşma* hareketi olmuştur. Yani merkezin Batı olduğunun kabulü ve buna eklemlenme çabasına dönüşmüştür.

Genel olarak bakıldığında Batı’ya giden her sanatçı, oranın kültür ve sanatıyla yoğrulduktan sonra kazanımlarını tam olarak dönüştürememiştir. Daha açık bir şekilde belirtmek gerekirse, ülke adına kültürel ve sanatsal bir kimlik oluşturulamamıştır. Cumhuriyet dönemi ve sonrası her hareket eklektik bir seyir izlemiştir. Ahmet Köksal’a göre:

Batı’da eğitim gören ilk ressamlarımız, yüzyıllar boyunca toplumla birlikte gelişen kültür ve sanat sorunlarını kökten kavrayan seçenekler yerine, Paris’in klasikçi, romantik okullarının karışımı bir akademizmin yanı sıra, Courbet’nin, Barbizon okulunun peyzaja yönelen doğa sevgisini getirmişti. (Köksal, 1987, s.27-30)

80’lere kadar bu çağdaşlaşma hareketi giderek gelenekselleşen ve katılaştıran bir durum halini almıştır. 80 sonrası ekonomi politikalarının değişimi, Turgut Özal’ın piyasa

ekonomisini oturtma çabaları, özelleştirmeler liberal dünya anlayışının topluma sızmasını beraberinde getirmiştir. Çağlar Keyder'e göre:

Askeri müdahale, Uluslararası Para Fonu tarafından tavsiye edilen ve ekonomiyi daha büyük açıklığa ve liberalizasyona kavuşacak ve yeni yapılanmayı öngören Ortodoks politikalarla özdeşleştirilen bir rejimi yerleştirmiştir. Bu hem devlet sektörünü çarpıcı bir biçimde küçültmeyi, hem de ülke ekonomisini küresel kapitalizmin tek tip mantığı içine yerleştirmeyi amaçlamaktadır. (Keyder, 2002, s.21-22)

Tüm bu gelişmeler sanat ortamında da kendisini göstermiş, galerilerin sayısı giderek artmış, sanat alıcılarının ortaya çıkmasını sağlamış yani sanat piyasasını geliştirmiştir. Devletin manipüle etmediği, akademi dışında da üretilmeye başlamış olan sanat, bazı sınırlandırmalar ve kıstaslardan kendisini kurtarmış ancak bu sefer de piyasanın güdümüne girmiştir.

Küresel ekonomi anlayışının getirisiyle dünya piyasasına kendisini sunduğunda, Türk sanatçısı, aradaki mesafeyi kapatma zorunluluğu hissetmiştir. Yaşanılan bu zorunluluk aslında bir kimlik bunalımının yansımasıdır. Ülke sınırları içerisinde az da olsa kendisini var eden sanatçı, çemberi genişlettiğinde kendisini nereye ve nasıl konumlandıracaktır?

Buradaki önemli bir ayrım da kendi coğrafyamız üzerindeki sanatsal birikimin getirilerinin dönüşmemiş olmasıdır. Bu durumda da yine etken olarak Batılılaşma hareketinin Doğu kültürünü ötekileştirmesi ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla ne doğrudan Batılı ne de Doğulu bir sanat anlayışı ortaya çıkmış ve bir tür bilinç yarılması yaşanmıştır. Batı sanatı Yunan'dan bugüne bir gerçeklik problemi üzerine odaklanmış ve bu gerçekliğin sorgulanması, aşılması ya da ele geçirilmesini sorun edinmiştir. Yirminci yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan soyut sanat düşüncesinin altyapısına gerek Doğu gerek Uzak Doğu sanatı gelenek olarak çoktan sahiptir. Bunu fark eden Batılı sanatçılar bu kültürel özelliğin üzerinde durarak sanat görüşlerini açıklamak istemişlerdir. Ancak günümüze doğru özellikle Duchamp sonrası sanat yine bir gerçeklik ve temsil probleminin içinde gerçekliğin aşıldığı başka bir düzleme geçmiştir. Ancak, Doğu sanatının hiçbir zaman böylesi bir problemi olmamıştır. Bu durumun ana nedeni dinsel ve inanç sisteminin kültürel kodlama biçiminde saklıdır. Gerek İslamiyet düşüncesinin öte dünya algısı olarak (cennet, cehennem) bu dünyanın

somut gerçekliğinden uzaklaştığı kültürel altyapısı, gerek Budizm'in gerçek doğanın farkına vararak, hayattaki acıların kaynağını açıklamak amacındaki uzun ıstıraba dayalı manevi anlayışı gibi soyuta dayalı bir inanç sistemi bu durumda son derece etkilidir. Bu nedenle Doğu sanatında biçimler kendini daha soyut şekillerde göstermektedir.

Daryush Shayegan benzer bir açıyla neden Batı dışında sanat üzerine yazılan kitaplara ender rastlanıldığını sorar ve yanıt olarak da dinsel olandan kopamayan kültürü gösterir (Shayegan, 2013, s. 67). Shayegan'a göre estetik alan hiçbir zaman özerk bir bilgi olarak bağımsız bir disiplin olmamış, dinden ve gelenekten ayrılmamış, daima bölünmez bir bütünün parçası olmuştur. Buna örnek olarak da on sekizinci yüzyılda Batıda yaşanan romantik devrimi doğuran iki yönlü, insan gerçekliğinin dinsel temellerindeki ve felsefenin aşkın temellerindeki buhranın Batı-dışında hiç yaşanmamış olduğunu gösterir (Shayegan, 2013, s. 67). Shayegan, bu konuyu şu sözlerle belirtir:

Batılı olmayan ülkelerde, özellikle de İslam dünyasında günümüzde saptanan, din ile insan bilimleri arasındaki kopmadır. Anıştırmada bulunduğumuz iki temel buhranın, şu sıralar işi başından aşkın olan düşünürlerimizin henüz ana meselesi olmadığı doğrudur. Diğer yandan, bu uygarlıkların çoğu hala kutsallık halesiyle çevrilidir; başka deyişle, kutsallıklarından bütünüyle arındırılmamışlardır: İran'da İslami devrimin başlangıcında ortalığı kasıp kavuran dindar ve laik düşünürler arasındaki kavganın günümüzde hissedilir şekilde yatıştığı doğrudur. Ama bu yatışmanın nedeni –her tür kişisel özgürlüğü ve her tür siyasi reform hevesini engellemek pahasına- dinin araçlaştırılmış olması, dinin gitgide daha fazla ideolojik ve ak-karacı düşünce biçimlerini benimsemiş olmasıdır. (Shayegan, 2013, s. 70-71)

Batının tartıştığı kimi problemler Batı dışında farklı şekillerde yankı bulmuş, kimi felsefi ya da sanatsal düşünce temelden muhafazakâr hatta gerici bir gerçekliğin zeminini oluşturmuştur. Örneğin, Heidegger'in varlık ya da hakikat sorunsalı İslami düşüncenin elinde şekil değiştirmekte, kendi sorunu olmayan bir sorunu kendini ilgilendirdiğine hükmederek manevi hakikatin ortaya çıkışı olarak modern bir felsefi temel oluşturmaktadır (bkz. Shayegan, 2013, s. 61-66).

Cover kültürü olarak adlandırılabilen bu yankısal süreç, Doğu ile Batının kaynaşması zor sürecinde bir tarafın diğer tarafı merkez edinmesiyle ortaya çıkan

sonucu işaret etmektedir. Popüler müzikte yer alan bir kavram olarak *cover*, bir müzik parçasının başka bir müzisyen tarafından tekrar ele alınması ve bir anlamda sahiplenilmesidir. Ülkemizde *cover kültürü* hemen her yerdedir. Ancak, başka bir açıdan da, *cover kültürünün* kendi içerisinde yarattığı özgünlüğü görmezden gelmek de hata olacaktır. Örneğin, Yeşilçam sinemasının Hollywood sinemasındaki hemen her filmi kendileştirirken imkânsızlıklar ve döneme ait yaklaşımların eksikliklerinden dolayı ortaya çıkan sıkıntıları *yaratıcılıklarla* donatması gibi. Her ne olursa olsun her üretim insanın yansımasıdır ve ortak bir paydayı paylaşmaktadır. Dolayısıyla salt insan edimi olarak kültüre bakmak, Doğu ve Batı gibi bir ayrımı geçersizleştirerek insanı ortak bir potaya koymaktadır. Bu ayrım, bir tarafın merkez edinilmesi –ya da kendini merkez edinmesinin- sonucu olarak, iktidarını tesis etmek adına kendisini dayatmasından kaynaklanmaktadır ve bu bağlamda konu, biyopolitika düzleminde ele alınarak tartışılmayı gerekli kılmaktadır.

4. BİR GERÇEKLİK TARTIŞMASI II

4.1. Sanatsal Gerçek, İzleyici, Yapıt Ve Mekân

(...) bence sanat belli sınırlarla ilgilidir ve ben de sanat yapmakla ilgileniyorum. Bunu geleneksel bulabilirsiniz. Yalnızca dış alanlarda çalıştığım zamanlar da oldu. İlk projelerim arasında toz hale getirilmiş malzemeleri toprağa gömmek fikri vardı. Ama sonra iç-dış diyalektiği ilgimi çekmeye başladı. Derken fark ettim ki sanatsal özgürlük anlamında bir çölde olmakla kapalı bir odada olmak arasında aslında bir fark yok.

Robert Smithson

İzleyici, –dört duvar olması gerekmezsiniz- sergi mekânında, Rollo May’ın yaratıcı edimin en önemli duraklarından birisi olarak tanımladığı ve sanatçının sadece nesnel düzlemde değil içsel bağlamda da bir *karşılaşma* yaşadığını belirttiği gibi (bkz. May, 2008), sanatsal etkinliğin tamamlayıcısı olarak yapıt ile karşılaşır. Sanat etkinliği, sanatçının kendi gerçekliğindeki karşılaşmasının sonucu olan yapıt ile izleyicinin gerçekliğini oluşturarak yoğunlaştırılmış bir *karşılaşma* eylemine dönüşür.

İzleyici yapıtın karşısında tanıma eylemiyle ilişki kurar, bir tür özdeşlik kurma edimidir bu. İzleyici, yapıt üzerinde olup olmadığı fark etmeksizin anlamlar türetir, tanımlar verir. Bu tanımlar aşına olmadığımız şeyi var olan bir şemaya yerleştirmek, hâlihazırda bildiğimiz şeyle irtibatlandırmak üzerinedir (Felski, 2013, s. 39). Rita Felski, “edebiyat ne işe yarar?” sorusunu sorduğu çalışmasında tanımanın salt var olan bir şeyi yinelemek değil aşına olunandan fazlasına ulaşabilmenin ihtimaliyle ilişkili olduğunu vurgular.

Tanıma yineleme değildir; sadece önceden bilineni değil, bilinmeye başlayanı da belirtir. Bulanık, dağınık ya da yarı bilinçli bir şekilde duyumsanmış olabilecek bir şey artık belirgin bir biçim kazanır, ayrıntılandırılır, derinleştirilir veya yeni bir şekilde belirgin kılınır. Dışsallık ile içselliğin dinamik etkileşimi sayesinde, benim dışımda var olan bir şeyin benim kim olduğum konusunda gözden geçirilmiş yahut değiştirilmiş bir algıya esin verir. (Felski, 2013, s. 39)

Tanımayı öncelleyen bakıştır ve nasıl bakıldığı sanatın en önemli argümanıdır. Bu sadece iç kümede yapıtın nasıl okunduğuna dair bir yorum değil sanatın bizatihi ayrı bir bakış gerektirmesinden kaynaklıdır. Yani izleyici bir arzu doğrultusunda bakar, sanat yapıtı bizatihi arzu tarafından koyutlanan bir nesnedir. Bu noktada arzunun paradoksu belirir; kendi nedenini geri dönüşlü olarak koyutlamasıyla kendini belli eder yani *a* nesnesi, sadece arzu tarafından “çarpıtılmış” bir bakışla algılanabilen bir nesne, “nesnel” bakış için var olmayan bir nesnedir. Bu paradoksal bakışın sonucunda

varlığını bulan sanat yapıtı Zizek'in Lacan'dan alıntılararak vurguladığı *object petit a*'ya denk düşer; "nesnel açıdan" hiçbir şey değildir ama belli bir perspektiften bakıldığında, "bir şey" biçimine bürünür. "Bir başka deyişle *a* nesnesi her zaman, tanım gereği, 'çarpıtılmış' bir biçimde algılanır, çünkü bu çarpıtmanın dışında, 'kendi içinde' varlığı yoktur, zira tam da bu çarpıtmanın, arzusun 'nesnel gerçeklik' denen şeye soktuğu bu kargaşa ve karışıklık fazlasının cisimleşmesinden, maddileşmesinden *başka bir şey değildir*" (Zizek, 2013, s. 27).

Sanat yapmak kadar izleyicinin yapıtın çoğalmasına katkısı da arzusun temellendirdiği bir şeydir. Onu görmeyi arzulamak ve onu görerek anlamlandırma da bu arzusun somutlaşmış fiiliyatıdır. Aynı zamanda var olmak anlamına gelen ve bu anlamda orada olmayı koşut kılan mekân, bu yamuk bakmayı kolaylaştıran bir yapı halini alır. Orada, içinde var olunmayan mekân sadece bir *yere* dönüşür, tanımsızlaşır. Var olunan anlamında sanat mekânı hem yapıtın varlığını hem de onu alımlayacak izleyicinin varlığını zorunlu koşar. Her ikisinin varlığıyla sanat mekânı bir dönüşüm alanına evrilir. Sanat nesnesi *yamuk bakış* olmadan yoktur ve bu bakışı sağlayan sadece o bakışın kendiliğindenliği değil ona yamuk bakılmasını gerektiren koşullardır. Sıradan bir nesnenin sanat olarak algılanmasını sağlayan koşullar bütünü sanat mekânında buluşur. Bu bağlamda tarafsızlık ve yansızlık iddiası ve onun temsili beyaz rengiyle sanat mekânı –Ranciere'nin *sanat rejimi* ve Lefebvre'nin *mekân üretimi* bağlamında- ideolojiktir. Sanat rejiminin parçası, sanatçının ideolojik temsili olan yapıt yine bir başka ideolojik gözün sahibi izleyiciyle karşılaşması ve bir anlamda çatışması buna eklenir. Sanat mekânı yapıta bir yandan anlam katarken diğer yandan mekânın kendisini de anlamlandıran yapıtın kendisi oluverir; paradoksal bir süreç işlemeye başlar.

Lefebvre, her üretim tarzının, dolayısıyla her toplumun bir mekân ürettiğini, mekânın toplumsal bir ürün olduğunu ancak bu toplumsal ürün olma hakikatini gizlediğini belirtir. Yani toplumsal üretim ilişkilerinin mekânsal bir varlığı oluşturması toplumsal varlıklarının da olduğunu göstermektedir ancak kendini gizlemekte, görünmez bir noktada kalmaktadır. Bu bağlamda, üretim ilişkileri kendini mekâna yansıtırken aynı zamanda onu üreterek ona dahil olmaktadır. Mekân, meta, para, sermayeyle aynı sıfatla ve aynı genel süreçte, fakat ayrı bir şekilde, kendine özgü bir tür gerçeklik

edinmiştir. Bu şekilde üretilen mekân, düşünceye olduğu kadar eyleme de aygıt olarak hizmet ettiğinden, üretim aracı olmasının yanında, bir denetim, dolayısıyla tahakküm ve güç aracıdır (Lefebvre, 2014, s. 56-57).

Brian O'Doherty günümüze kadar kalan ve hala belirli aşamada varlığını sürdüren sanat mekânını şu şekilde tanımlar:

İdeal galeri mekânı, sanat yapıtının “sanat” olarak algılanışına engel oluşturan her türlü öğeyi dışlayan mekândır. Yapıt, yapıt olarak değerlendirilmesi sürecinde kendi dışındaki herhangi bir şeye dikkat çekecek her türlü etkenden soyutlanmıştır. Galerî mekânı bu yönüyle, belli değerler üzerine inşa edilen, birtakım geleneklerin sürdürüldüğü başka kapalı sistemlere benzer. Biraz kilise kutsiyeti, biraz mahkeme salonu resmiyeti, biraz deney laboratuvarı gizemiyle şık bir tasarım buluştuğunda, benzersiz bir estetik mekân ortaya çıkar. Bu mekandaki güç algısı o kadar yoğundur ki yapıtları mekânın dışına çıkarmak onları yeniden seküler bir statüye düşürebilir. Buna karşılık sanatla ilgili düşünsel varsayımların odağı haline geldikleri böyle bir mekânda nesneler sanat statüsü kazanır. Gerçekten de böyle bir mekânda nesneler, birtakım düşüncelerin açığa vurulması ya da önerilmesinin aracı haline gelmişlerdir –ki bu da geç-modernist akademizmin güncel bir yansımasıdır (“fikirlerin sanattan daha ilginç olduğu” düşüncesi). Böylece mekânın kutsal doğası açığa çıkar, ayrıca modernizmin insanı düşündüren büyük yasalarından biri de belirginlik kazanır: Modernizm eskidikçe, bağlam içerik halini almaya başlar. Tersinden söyleyecek olursak, galeri mekanına giren nesne, galeriyi ve galerinin yasalarını kendi “çerçevesi” içine alır. (O'Doherty, 2010, s. 30-31)

Örneğin, Daniel Buren, müze-galeri sistemi yoluyla sanatı sunmanın geleneksel yollarına, popüler Fransız kumaş motifi olan şeritleri kullanarak sorgulayıp itiraz ettiği yapıtlarıyla, sanatın içinde bulunduğu durumla ilişkilendirmenin bir aracı olarak, kendi başına bir boşluk yerine uzaydaki bir dil biçimiyle bağlamaya çalışmaktadır. Böylece ticari marka çizgilerini görsel bir araç olarak ya da "görme aracı" olarak belirlediği yapıtlarıyla, izleyicileri sanata ilişkin geleneksel fikirlere karşı meydan okuyan eleştirel bakış açısına davet etmektedir. Buren, ‘bir dilim ekmek’ örneğini vererek sanat mekânının ontolojik konumunu sorgular ve şunları belirtir:

Boş bir Müze’nin veya bir Galerî’nin hiçbir anlamı yoktur, öyle ki istendiği anda bir jimnastik salonuna veya fırıncı dükkânına dönüştürülebilir; ama bu değişiklik orada yapılacak etkinlikleri veya satılacak ürünleri sanat eserine dönüştürmez, çünkü mekânın sosyal statüsü de değişmiştir. Bir sanat nesnesini bir fırıncının dükkânına koymak/orada sergilemek kesinlikle söz konusu dükkânın işlevini değiştirmez, fırıncı da sanat eserini asla bir dilim ekmeğe dönüştürmez. Bir dilim ekmeği bir müzeye koymak/orada sergilemek o müzenin işlevini kesinlikle değiştirmez, ama müze ekmek dilimini sanat eserine dönüştürür –en

azından orada sergilendiği sürece.

Şimdi, bir dilim ekmeği bir fırıncı dükkanında sergilediğimizi düşünelim, onu diğer ekmek dilimlerinden ayırt etmek çok zor, hatta olanaksızdır.

Şimdi de bir sanat eserini –hangi türde olursa olsun- bir müzede sergilediğimizi düşünelim, onu diğer sanat eserlerinden gerçekten ayırt edebilir miyiz? (Buren, 2005, s. 172)

Günümüz sanatında sanat mekânı, *beyaz küp* bağlamının sıkı sıkıya sorgulandığı simgesel bir alana dönüşmüştür. Gerek geleneğin temsili ve mevcut hali olarak müzelerin varlığının eleştirilmesi, *ölü mekânlar* ya da *mezarlıklar* olarak tanımlanması, müze geleneğinin taşıyıcısı konumundaki steril mekân ve tarafsızlık iddiası yapısıyla, gerekse sanat piyasasının galeri sistemiyle tamamıyla örtüşerek bütünleşmesi ve sanatın salt belirli alanlarda yapılmasının eleştirilmesi *beyaz küpü* değişime sokmuştur. Geleneksel bağlamından kopan sergi mekânı nötr olma iddiasından sıyrılarak giderek estetik ve ticari değerlerin geçişimsel bir biçimde yer değiştirdiği bir zar halini almıştır (O'Doherty, 2010, s. 100). Ancak buradaki önemli nokta dört duvarın zihinsel yanında saklıdır yani beyaz küpü beyaz küp yapan algılama biçimimizdir ve sorgulanması gereken tüm toplumsal kabullerimiz oluverir; beyaz küpün sorgulanması salt estetik ya da sanat tartışması değil bizatihi toplumsal önyargılarımızın ve bu toplumsal önyargıların neferi bireyin yani öznenin sorgulanmasıdır.

O'Doherty'ye göre temizlik iddiasındaki galeri ve galeri duvarı, kendine özgü kırılğan doğasının evrimleşme sürecinde saflığını yitirmiş bir üründür. Çünkü, ticareti ve estetiği, sanatçıyı ve izleyiciyi, etiği ve menfaati kapsamaktadır. “Onu destekleyen toplumun bir yansıması olarak, paranoyalarımızı yansıtabileceğimiz mükemmel bir yüzeydir” (O'Doherty, 2010, s. 100). “Kaba görgüsüzlüğü içeri almayan” ve böylece bizi farklı bir düzeyde ağırlayan, bizi toplumsal bir varlık olarak “yüksek” bir konuma getiren beyaz küp, sorgulamasıyla beraber, modernizmin kendisini tanımlama arzusundaki ve yeniliğin peşindeki yapısına son vermiştir. Bu bir anlamda alışkanlıklara son veriş ve birtakım şeylerin farkına varmayla beraber bastırılan şeylerin anlamını kavramakla ilgilidir. “Beyaz duvar hemencecik yok edilemeyecekse, en azından anlaşılmasına çalışılabilir. O anlayış, örtük birtakım varsayımlara dayanan zihinsel yansımaların yüzeyi olan beyaz duvarı değiştirecektir. Beyaz duvar sonuçta bizim varsayımlarımızdan *ibarettir*. Her sanatçının bu içeriği bilerek çalışması, bunun

yapıtlarını nasıl etkilediğini bilmesi şarttır” (O'Doherty, 2010, s. 101).



Resim 4.1. Daniel Buren, *Apollinaire Galerisi*, 1968

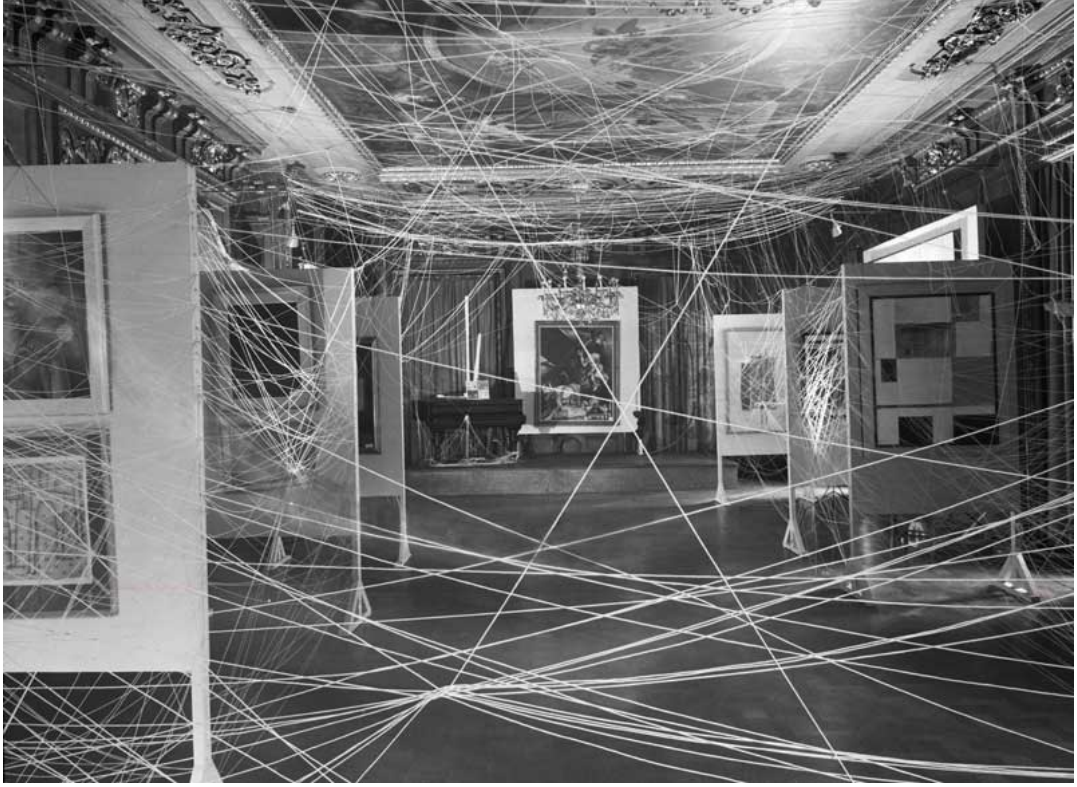
Mekân, içerisinde var olmayı şart koşan bir *yer* ise, bu, varlığın o mekânın neliğini oluşturduğunun göstergesidir. Denilebilir ki, sergi mekânı herhangi bir nesneye bakışı değiştiriyorsa ve algıyı manipüle ediyorsa buna karşılık olarak o mekânın ideolojisini de varlığın kimliği oluşturabilir. Yani bir sanat yapıtı kendi mekânını oluşturabilir ve böylece mekânın anlamını genişletebilmektedir. Bu bağlamda *beyaz küp*ün neliğini sorgulayan Buren ilk dönem çalışmalarından birisi olan 1968'de Milan'daki Galleria Apollinaire'da *açtığı* ve galerinin tek girişini, çizgili bir cam kapıyla engellediği sergisini gerçekleştirir. İzleyicinin seyirlik nesne ya da bilindik anlamda seyir etkinliğinden mahrum kaldığı gibi mekânın dışında bırakılır. Böylece sanat yapıtının sınırları muğlaklaşır, etkinliğin, eylemin sınırı da mekânın dışına taşar. Buren, daha

sonraki dönem çalışmalarında da mekân ve sanatın neliğini sorgulayarak anonim çizgileriyle açık ve kamusal alanlarda *sanatsal mekânlar* oluşturmuştur.



Resim 4.2. Marcel Duchamp, *1200 Kömür Çuvalı*, 1938

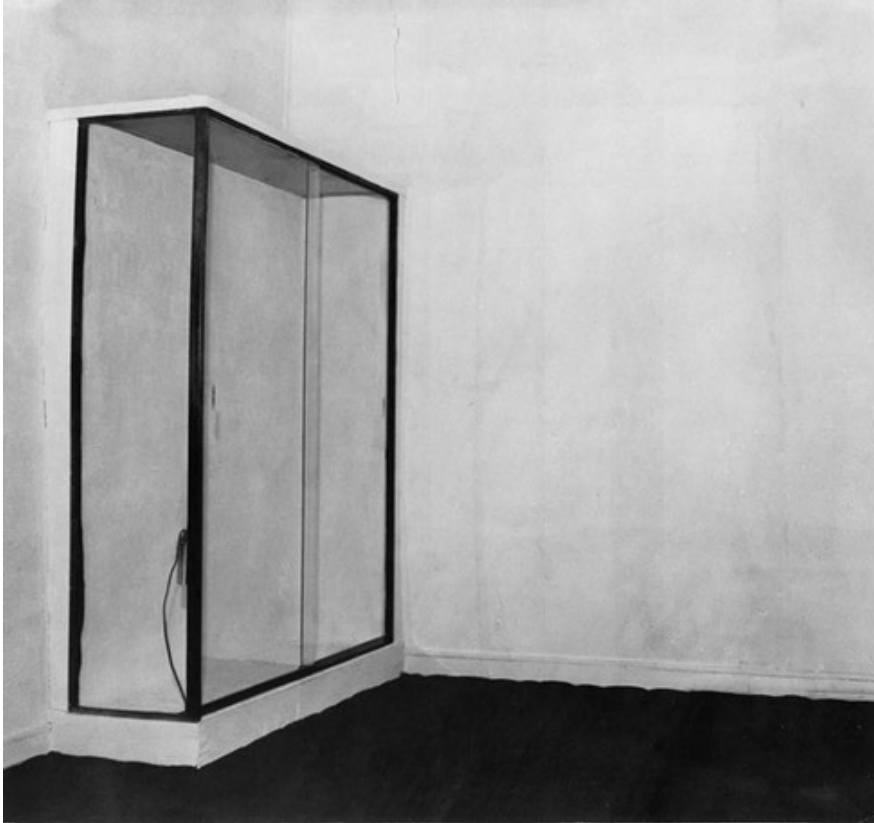
Günümüz sanatının ana faili Duchamp da Buren'in öncülü olarak sanat mekânının genelgeçer algısını bozarak bazı işler üretmiştir. 1938 yılında Galerie Beaux-Arts'daki *Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi*'nde o güne kadar 'güvenli kalmış' ve kullanılmamış sergi mekanının tavanını kullandığı *1200 Kömür Çuvalı* (yerleştirmede ortada bir adet mangal da bulunmaktadır) ve 1942'de gerçekleşen *Gerçeküstücülüğün İlk Belgeleri* sergisinde sergi mekânını dolaşılabilir hale getirdiği *Bir Mil İplik* adlı yerleştirmeleri buna örnektir.



Resim 4.3. Marcel Duchamp, *Bir Mil İplik*, 1942

Yvies Klein, 28 Nisan 1958 tarihinde Iris Clert Galerisi'nde sergi alanındaki geniş bir dolap haricindeki her şeyi çıkararak her yüzeyi beyaza boyamış, dış duvarları da mavi renge boyayarak gelen izleyicilere mavi renkli kokteyller ikram etmiştir ve boşluğu sergilemiştir. Mekânı *boşluk* kavramı üzerinden ele alarak onu göstergeye dönüştürmüştür. Aynı zamanda serginin adı da *Boşluk*'tur. Klein'in önerisi varlık alanının yeterince yapıt sayılabilecek bir yapıda olmasıdır. "Odaya tek başıma konsantre olacağım ve o sırada halka duyarlı resimsel bir alan sunacağım" diyerek boşluk kavramıyla beraber duyarlılık alanı adını verdiği sanatın görünmez alanı üzerine bir sergi hazırlamıştır (Brennan, t.y.). Buradaki boşluk Duchamp'ın pisuarında olduğu gibi sanatın genel geçer kimi kurallarına ve sanatçı kültürünün yarattığı etkiye dikkat çekerek farklı bir algı yaratma çabasıdır. Klein'in biraz da Uzak Doğu kültürünün etkilerini içeren mistik bir atmosferle ele aldığı boşluk kavramı, "maddesel", "duyarlık" gibi kimi soyut ve somut arasında gezinen kavramları ele almasının yanında, resimsel dediği alanda da sanatsal konumu bırakmayan kulvarda kendini göstermektedir.

Dışarıda mavilik, içerde ise beyaz boşluk hakimdir. Galerinin beyaz duvarları ruhla özdeşleştirilmiş, “resimsel duyarlılık”la kaplanmıştır. Beyaza boyanmış vitrin serginin genel fikrine dair bir girizgâhtır; birbiriyle bağlantılı olduklarını gösterir (boş bir galeride vitrinin içinin de boş olması). Bu çifte teşhir mekanizması (galeri ve vitrin) namevcut sanatın yerini alır. Galeriyeye veya vitrine sanat koymak, sanatı “tırnak içine almaktır”. Sanatı o yapay dünya içinde bir sahte olguya dönüştürmek, galeri sanatının bir tür süs, bir butik ürünü olduğunu ima eder. Bugün destek sistemi dediğimiz şey (uzayda yaşam söz konusu olduğundan beri yaygın olarak kullandığımız bir terim) şeffaflaşmaya başlamıştır. Zaman geçtikçe Klein’in eylemi daha da başarılı olur; tarih bir yankı odasına dönüşür. (O'Doherty, 2010, s. 112)



Resim 4.4. Yves Klein, Iris Clert Galerisi'ndeki *Boşluk* sergisinden kesit, 1958

Klein'in *Boşluk* sergisini gerçekleştirdiği aynı galeride (Iris Clert Galerisi), 1960 yılının Ekim ayında Fernandez Arman, boşluğa karşılık niteliğinde sergi mekânını çöp ve atık birikintileriyle doldurarak *Dolu* adlı sergiyi hazırlar. İçeriye girilemeyecek kadar dolu olan sergi mekânına izleyicinin girişi engellenmiştir. İzleyicinin ve mekânın geleneksel ilişkilerinin askıya alınması farklı bir sorgulamayı beraberinde getirmiş, değerli nesnelerin sergilenmesi beklenen sergi mekânında atık, çöp gibi değersiz nesnelerle nesne-anlam ilişkisini galeri bağlamında tartışmaya açmıştır. O'Doherty Arman'ın *Dolu*'sunu şu sözlerle tanımlamaktadır:

Arman, galeriyi grotesk bir biçimde tıka basa çöple doldurup dönüştürmüş, sonra da mekândan o yığının 'hadi bakalım hazmet!'mesini beklemiştir. Galeri eylemlerinin kısa tarihi içinde izleyici ilk kez galerinin dışındadır. İçerde ise galeri ve içindekiler artık bir kaideyle üzerinde sergilenen yapıt kadar ayrılmaz bir bütün oluşturmuştur. Bütün bu olan bitende Arman'ın, kendi deyimiyle, hiddetlenme durumu vardır. Katı kurallarıyla modernizm, en boyun eğmediği eylemde bile anababanın kurallarını gözler önüne seren çocuklarını çilden çıkarır. Galeriye girilmez kılıp, dışarıda kalan izleyiciyi salt vitrinden bakmaya mahkûm eden Arman, böylece yalnızca boşanma işlemlerini başlatmakla kalmamış, ilişkide temel bir yarık açmıştır. (O'Doherty, 2010, s. 113)



Resim 4.5. Fernandez Arman, *Dolu*, 1960

Sergi mekânı ve yarattığı etki, özellikle kavramsal sanatçılar tarafından boşluk kavramı üzerinden birçok kez sorgulanmıştır. Robert Irwin'in, 1970 yılında sergi mekânının yapıtlarla doldurulması fikrine karşılık boşluğun deneyimi ve üzerine düşünülmesini içeren, böylece mekânı 'estetikle doldurduğu' *Deneyisel Durum*'u; Robert Barry'nin 1969 ve 1970 yılları arasındaki izleyicilere gönderdiği galerinin sergi

tarihi boyunca kapalı olduğunun haberini verdiği davetiyeleri; Robert Morris'in mekan ile bütönlöştüği ve böylece mekânının ve mimari yapının bizatihi serginin parçası ve yapıt olduğu çalışmaları; Daniel Knorr'un 2005'teki Venedik Bienali'nde Romanya Pavyonu'nu herhangi bir müdahalede bulunmaksızın boş bırakarak olduğu gibi sergilemesi vb. çalışmalar sanat mekânını *yer* olmaktan çıkararak *göstergeye* dönüştürmüştür.

Mekânın içini oluşturan ve genelgeçer *boşluk* diye kabul edilen şey aslında görmezden gelinen bir *doluluktur*. Hava adı verilen ve içerisinde birçok gazın bulunduğu ve o gazlara ait moleküllerin içinde rahat hareket edilebilen maddenin, yoğunluğuna müdahale edilebildiği ve şekli nispeten değiştirilebildiği için önsel (a priori) *boşluk* olarak nitelendirilmektedir. Rachel Whiteread'in çalışmaları bu bağlamda boşluğun içerisinde değil mekânın içerisindeki boşluğu konu edinir. Boşluğu, tersinir bir sunumla dolulukla sabitleyip onu kütsel bir sunum olarak ele almakta ve böylece mekân içerisindeki boşluğu dışarı taşıyarak boşluk kavramını somut bir görüntüde buluşturduğu ironik iç-dış kavramsallaştırmalara dönüştürmektedir. Böylece mekân olgusuna başka bir açıdan bakmayı zorunlu kılmaktadır.



Resim 4.6. Rachel Whiteread, *İsimsiz (Merdiven)*, 2001

Yeryüzü sanatı da mekânı başka bir anlamda ele almayı gerekli kılan pratikler toplamıdır. Yeryüzü sanatı pratiğinde üreten sanatçılar, sergi mekânını galeri mekânının dışına çıkararak sanat nesnesinin neliğini sorgulamışlar ve onu bütünsel bir yaklaşım içinde görmeye zorlamışlardır. Yani, Yeryüzü sanatında sanat mekânı dünyanın tümü haline gelmiştir. Robert Smithson, Micheal Heizer ve diğer yeryüzü sanatçılarının çalışmaları buna birer örnektir. Yeryüzünün bir sergi mekânı ya da sanat yapıtına dönüşmesi bağlamında ele alınması düşüncesine Pierre Manzoni'nin 1961'de gerçekleştirdiği *Dünyanın Kaidesi*'ni de örnek göstermek gerekmektedir. Yeryüzü sanatının öncülü de sayılabilecek bu çalışma sanat yapıtı olarak dünyayı göstermekle beraber sanat mekânını ve nesnesinin neliğini sorgulayan kuşatıcı bir niteliktedir.



Resim 4.7. Pierre Manzoni, *Dünyanın Kaidesi*, 1961

4.2. Panoptikon Sergisi

‘Sanat yapıtı’ adı altında sınıflanan bütün nesnelerin ortak noktası, gerçeklik denen kaostun ortasında, insanoğlunun varlığına yön verebilmeleri (olası yörüngeleri göstermeleridir). Çağdaş sanat da, işte bu tanım nedeniyle -bir bütün olarak-, genellikle ‘yön’ kavramını insan eyleminden önce var olan bir bilgi olarak görenlerin saldırısına uğruyor. Onlar için bir kâğıt yığını, başyapıt kategorisine giremez, çünkü onlar yön’ü, toplumsal mübadeleleri ve kolektif inşaatları aşan, değişmez bir zatiyet (kendilik, entite) olarak görürler.

Nicolas Bourriaud

Bence, iktidar dolaşımında olan ya da ancak zincir şeklinde işleyen bir şey olarak analiz edilmelidir; iktidar hiçbir zaman şurada ya da burada yerleşmez, hiçbir zaman birilerinin elinde değildir, hiçbir zaman bir tür varlık ya da mal gibi temellük edilmez. İktidar işler, iktidar bir ağ biçiminde işler ve bu ağda bireyler yalnız dolaşıma girmekle kalmaz, aynı zamanda ona boyun eğmek ve onu uygulamak durumundadır. Bireyler hiçbir zaman iktidarın âtil ve onaylayıcı hedefleri değil, tam tersine her zaman iktidarın aracıdır. Başka bir deyişle, iktidar bireyleri geçiş yolu olarak kullanır, bireylere uygulanmaz.

Michel Foucault

Panoptikon sergisi, sanatın özellikle de sanat nesnelerinin ve mekânının üzerimizdeki etkilerine ve tahakkümüne dikkat çekmek üzere kurgulanmış bir sergidir. Ancak bu eleştirel bakışın kurgulanışında, üretimi politik ya da söylem niteliği taşıyan gösterisel bir etkinlik ya da yapıtlar bütünü olarak değil bilakis sanatın biçim ile ilişkisi içerisinde geleneksel sayılabilecek bir noktadan ele alış hakimdir. Foucault’nun genişletilmiş iktidar kavramı bağlamında, insanlar arasındaki gündelik ilişkinin bile iktidar etkileri taşıması ve problematiğini barındırmasında olduğu gibi nesnelerin de üzerimizde gizli bir iktidarlara olduğu iddiasından hareket etmektedir. Çünkü bu nesneleri üretenler, oluşturanlar insanlardır ve ideolojilerini o nesneye bilinçli bir düzeyde olmasa bile aktarmaktadırlar. McLuhan’ın “araç/ortam, mesajdır” düşüncesinin başka bir boyutu burada ortaya çıkmaktadır.

Beyaz Küp Hakkında ve Ne İçinde Ne Dışında çalışmalarının bir aradalığını taşıyan *Panoptikon*, bir sanat sergisi izleme fikrini başka bir açıdan ele almayı önerir ve yapıtları birer *sergi mekânı* algısıyla tekrarlar. Sarmallaşan bu yapı *sergi içinde sergi* ve *mekân içinde mekân* düşüncesiyle izleyicinin kimliğini ve izleme eylemini daha da edilgen kılar. İzleyici için yapıt ile doğrudan karşılaşmak yerine dolayımli bir seyir söz konusu olur. Diğer taraftan sanat yapıtının aslının hangisi olduğu da sarmallanan yapının diğer parçasıdır. Yani bir delikten bakılan sergide yer alan yapıtlar mı yoksa o seyir eylemine izin veren biçimin doğrudan kendisi mi yapıttır ikiliği ortaya çıkar. *Panoptikon*, *Beyaz Küp Hakkında* çalışmasındaki gibi bir delikten bakmayı *Ne İçinde Ne Dışında* çalışmasında olduğu gibi bir vizörden veya kapı arasından bakmayı

zorunlu kılan bir sergileme pratiğidir. Bu izleme biçimi, Bentham'ın hapishanesinin gözetimi içeren anlayışının biçimsel nüveleri yanında sanatın araçsallaşan doğasına dair bir göndermeyi içermektedir. Bentham'ın hapishanesinde temel düşünce mekânın belirleyiciliği üzerinedir ve Bentham'a göre hapishanelerin (ve diğer kurumların) düzene kavuşabilmesi için yeni bir mimari bakış açısına ihtiyaç bulunmaktadır (Bentham, 2016, s. 10). Yani Bentham'ın önerisi çok sayıda insanın gözetim altında tutulmasının amaçlandığı binalar marifetiyle çevrelenemeyecek ya da denetlenemeyecek kadar geniş mekâna sahip olmayan, istinasız bütün kurumlara (hapishaneler, ıslahevleri, düşkûnlerevi, imalathaneler, akıl hastaneleri, hastaneler ya da okullar) uygulanabilir bir mimari plan önerisidir. Bentham, düşüncesinin özeti sayılabilecek şu sözleri açıklayıcıdır:

Açıkça görülmektedir ki, tüm bu durumlarda, gözetim altında tutulan insanlar kendilerini denetlemek zorunda olan insanlarca, ne kadar sıkı bir biçimde, gözetim altında tutuluyorsa, kurumun X amacı o kadar mükemmel bir şekilde yerine getirilmektedir. Bu ideal mükemmelleştirme, eğer amaç buysa, her insanın her daim gerçekten bu zor durumda olmasını gerektirecektir. Bu mümkün değildir, arzulanan bir başka şey ise, mümkün olduğunca çok nedenle, her an gözetlendiğine inanması, ya da aksine gözetlenmediğinden emin olamaması, gözetlendiğine kendini inandırmasıdır. (Bentham, 2016, s. 13)

Foucault'nun, Bentham'ın *Panoptikon*'unu gözetim, denetim toplumu bağlamında ele alıp *biyoiktidar* altında tartışmasının temel nedeni bu görüştür. Çünkü basit bir hapishane mimarisi üzerine düşünme değil, bir devlet mekanizması (dispozitif) olarak ele alınmasında saklıdır.

Benzer şekilde modernleşmenin cisimleştiği *Salon* sergilerinden bugüne gelen steril mekanlarda yapıtların sergilenmesi fikrine dayanan *sanat sergileri* (özellikle çağdaş sanat) toplumsal olanın gösterisinin yükseldiği, yansıdığı, eleştirildiği ve onun hakikatini barındıran, örtük ideolojilerle kendini var eden oluşlardır. Dolayısıyla sanat sergileri gözetim toplumunun dolma ve boşalma yerleridir, araçsallaşan sanatın bireye tahakkümünün gerçekleşeceği yegâne yerdir. *Araçsal Akıl ve Sanatın Araçsallaştırılması* bölümünde ele alınan şekliyle sanat, dinsel ritüel şeklinde işleyen ve inandırıcılığı kendine menkul haliyle izleyici de etki bırakmaktadır. Bu etki kuşatıcı olmakla beraber hem Debord'un *gösteri toplumu* bağlamında hem de denetim toplumu bağlamında ele alınmalıdır. Çünkü görme duyusunun üzerinden sanat zihni inşa

etmekte, belirlemektedir. Sanat sergileri yoğunlaştırılmış odaklar olarak, buradan sızan imgelerle her yere sirayet etmektedir. Her görüntü bu sanatsallıktan kendine düşeni almaktadır; reklamlar, televizyon programları, sosyal medya biçimlenişi ve tasarım dünyası vs. hemen her şeyde rastlamak mümkündür.



Resim 4.8. Deniz C. Koşar, *Panoptikon* sergisinden genel görünüş (bölüm 1), 2015



Resim 4.9. Deniz C. Koşar, *Panoptikon* sergisinden genel görünüş (bölüm 1), 2015

Bu bağlamda *Panoptikon* sergisi, *Panoptikon*'un gözetim ve denetimi bağlamını galeri mekânı üzerinde çözümlemesini sergi mekânı üzerinde ele almasını içermektedir. Ancak bir yöntem, bir plan içeren bir çözümleme değil, bilinen anlamda sergi izleme eyleminin ve düşüncesinin manipüle edilmesi üzerinden tartışmaya açılmasıdır.

Sergide yer alan çalışma izleyiciyi içerisine almayan, etrafında gezinmesine izin vermeyen, doğrudan dokunmasına izin vermeyen yapısıyla çarpık bir ilişki biçimi olarak *gözetlemeyi* başka bir deyişle *röntgenlemeyi* zorunlu kılmaktadır.

Sergi mekânına girilince izleyiciyi ilk karşılayan *beyaz küp* ile bütünleşmiş herhangi bir çalışmanın olmadığı hissini taşıyan *boşluk* algısıdır. Ancak sonraki aşamada duvardaki beyaz tuvaler dikkati çekmesine rağmen seyirlik bir imgeye rastlamak mümkün değildir. Boş mekân hissi serginin kontrast bir etki yaratması adına önemlidir. Çünkü dikkatli bakılınca fark edilen deliklerden bakıldığında ayrı ayrı sergi mekânları ve bu mekânların içerisinde yer alan birçok yapıt bulunmaktadır. Böylece mekân, kapladığı alandan genişlemiş, ötelenmiş, yeni açılan mekânlarla var olan mekân hissi kırılmıştır. İçerdiği çoklu mekân ve yapıtlarla, *boşluk* hissi yerini aynı serginin içerisinde yer alan birçok sergi ve yapıt fikriyle farklı bir *doluluk* hissine bırakmıştır.



Resim 4.10. Deniz C. Koşar, *Panoptikon* sergisinden kesit (bölüm 1), 2015

Duvardaki izlenen/röntgenlenen/gözetlenen sergileri içeren beyaz tuvaler geleneksel resim fikriyle çarpışma yaratmaktadır. Çünkü resim pratiği yüzey üzerinde çözümlemeyi içeren bir ifade biçimi olarak *Beyaz Küp Hakkında* çalışmalarında belli

bir mesafeden izlenen imgeler değil doğrudan yüzeyin dibine gelerek hatta ardına bakmayı gerekli kılmaktadır. Böylece modern sanatın uzmanlaşmış sanat fikrine, resim-heykel ikiliği gibi bağlamlara farklı bir açıdan bakmayı zorunlu kılmakta hatta gereksizleştirmektedir. *Panoptikon* sergisi aynı zamanda *bakışı*, felsefe tarihindeki nesneleştirilişi bir güç olarak ele alan görüşün aksine, Lacancı bir açıdan, bizatihi kendisini nesne olarak ele almaktadır. Yani göz salt bir duyu organı olarak değil aynı zamanda haz organı olarak ele alınmaktadır. Zizek'in *object petit a*'sını arzu ve endişelerimizin karıştırdığı bakış olarak *yamuk bakışın* getirdiği çarpık, bulanık bakışı veren görüntüyü kesintiye uğratmaktadır. Böylece gayri şahsi, nesnel bir biçimde bakıldığında, şekilsiz bir noktadan başka bir şey görülmeyen nesneyi ona ancak "belli bir açıdan", yani *arzunın* desteklediği, nüfuz ettiği ve "çarpıttığı", "şahsi" bir bakışla baktığımızda gördüğümüze dikkati çekmektedir. Sanat sergisindeki izleme edimi tam olarak *object petit a*'ya karşılık düşmektedir, yani arzu tarafından koyutlanan nesneyi. Çünkü *object petit a*, nesnel açıdan hiçbir şey değildir, ama belli bir perspektiften bakıldığında, bir şey biçimine bürünmektedir (Zizek, 2013, s. 27).



Resim 4.11. *Panoptikon* sergisinden izleyici kesitleri, 2015

Söz konusu arzunun yokluğu yani *yamuk bakışın* yokluğu sanatın gerçeklik düzlemini değiştirmektedir. Tıpkı Hirst'ün Mayfair Galerisi'nin vitrinindeki yarı dolu kahve fincanları, sigara izmaritleriyle dolu kül tablaları, boş bira şişeleri, üzerinde boya bulaşığı olan bir palet, şövale, merdiven, fırçalar, şeker ambalajları ve yere yayılmış gazetelerden oluşan yerleştirmesinin temizlik görevlisi tarafından *çöp* sanılarak süpürülüp 'çöpe yerleştirilmesi' gibi.



Resim 4.12. Deniz C. Koşar, *Beyaz Küp Hakkında (Monokrom II - Cinsel Şeyler) / ayrıntı*, 2013

Duvarı yer alan beyaz tuvaler mekânın boşluk duygusunu pekiştirmesinin yanında tuvalin *beyaz küp* kavramının mekân problemine doğrudan bağlantı kurmakta ve minimalist bir etkiyle beraber mekân ile bütünleşmektedir. *Beyaz Küp Hakkında* çalışmalarında tuvaler başlı başına bir çalışma olarak kendisini sunmaktadır. Yani

yüzeyi üzerindeki imgeler değil tuvalin doğrudan kendisi yapıtın bizatihi kendisi konumuna gelmektedir. Böylece, üzerindeki imgelerin düzenini belirleyen, sınırlayan ve mekân yaratan dikdörtgen formuyla resim pratiğinin parametrelerini değiştirmekte, yüzey problemini aşmaktadır. Resim pratiğinin yüzey olarak var olmasına dair eleştirisiyle Donald Judd'ın şu sözleri bu problem üzerinde açıklayıcı niteliktedir:

Resimle ilgili başlıca sorun, duvara asılan yassı bir dikdörtgen yüzey olmasıdır. Dikdörtgen zaten başlı başına bir biçimdir; biçimin kendisidir, içinde olanların ve üzerine konacakların düzenini belirler ve sınırlar. 1946 öncesi işlerde dikdörtgenin uçları bir sınırdır ve resim o sınırdan biter. Kompozisyon resmin kenarlarına göre bir bütünlük içinde kurgulanırken, tuvalin dikdörtgen şekli vurgulanmaz; önemli olan, resmin farklı bölümleriyle bu bölümlerin renk ve biçim açısından birbiriyle ilişkisidir. Pollock, Rothko, Stella ve Newman'ın, yakın dönemde Reinhardt ve Noland'ın resimlerindeyse, tuvalin dikdörtgen şekli vurgulanmaktadır.²² Dikdörtgen içindeki öğeler geniş ve sadedir. Dikdörtgen şekle uygun bir biçimde karşılık vermektedir. Bu resimlerde yer alan biçimler ve yüzey, anlamlı olarak zaten yalnızca dikdörtgen bir yüzeye uygundur. Resmin ayrı bölümleri o kadar az ve birbirine o kadar uyumludur ki sanki ayrı birer bölüm gibi görünmezler. Resim neredeyse bir varlık haline gelmiş, başlı başına bir şey haline gelmiş, çeşitli varlıkların ve şekillerin tanımlanmaz bir toplam olmaktan çıkmıştır. Böyle başlı başına tek bir şey olması, kendinden önceki resimden daha güçlü bir etki bırakır. Ayrıca dikdörtgeni de belli bir şekil olarak görünür kılar; yani artık dikdörtgen nötr sınır olmaktan çıkmıştır. Bir şekli, farklı biçimlerde kullanmanın belli sayıda olanağı vardır. Dikdörtgen yüzeyin de bir ömrü vardır. Dikdörtgeni vurgulayabilmek için gereken sadelik içindeki olası düzenlemelere bir sınır koyar. (Antmen, 2009, s. 187-188)

Panoptikon sergisinin ikinci bölümünü oluşturan *Ne İçinde Ne Dışında* ise *Beyaz Küp Hakkında* bölümündeki yarı sanal kurguyu tamamen elimine ederek yine bir gözetleme deneyimi üzerinden inşa edilen izlemeyle bütünüyle sanal bir tecrübeyle yeni bir mekân duygusu yaratır. Boş sergi mekânının ortasında yer alan sanal gerçeklik gözlüğü aracılığıyla orada olmayan bir sergiyi izlemeye davet eder izleyiciyi. Böylece var olan mekân *Beyaz Küp Hakkında*'da olduğu gibi var olan gerçekliğinden sıyrılarak genişler, kırılır.

²² Judd'ın burada belirttiği sanatçılara daha öncül olarak Kazimir Maleviç'i de eklemek gerekmektedir. Bahsi geçen 1946 yılından önce 1918 tarihli *Beyaz Üzerine Beyaz Kare*'si başlı başına resim pratiğinin sınırlarının yoklanmasının ilk örneğidir.

4.2.1. Beyaz K p Hakkında

G zetlemede, özellikle de gözetmenlerin bakışında, gözetlemenin zevkine ve zevki gözetlemenin zevkine yabancı olmayan bir Şey vardır.

Michel Foucault

Beyaz K p Hakkında çalışmalarının her birisinin içerisinde küçük boyutlu (en fazla 8 cm boyutunda)  alışmalar yer almaktadır. İlk olarak çıplak gözle görülmesi zor çok küçük resim ve heykeller olarak ortaya çıkan çalışmaların daha sonraki süreçte aksi bir düşünceyle küçük çalışmaların büyük ya da normal boyutlu algılanması fikriyle peki mi tir. *Taşınabilir sergi* ve *sergi içinde sergi* fikriyle bütünleşen bu pratik kendi içerisinde oluşturduğu mekân fikriyle başka sanatçıların üretimlerinin de sergilenebilece i bir yapıya da d n  m  t r.

Beyaz K p Hakkında'da, izleyicinin gözetleme deliğinden bakanlar/izleyenler olarak içeride mi yoksa dışarıda mı yer aldığı paradoksu belirir, çünkü *Beyaz K p Hakkında*'yı izlemek mekânın içerisinden dışarıya bakan bir imgeyi taşımakla beraber dışarıdan içeriye bakan gözü de taşımaktadır. Ayrıca dokunma duyusunda da eksiklik yaratmaktadır, çünkü izleme alanı olarak yaslanmayı ya da dokunmayı içerse de asıl g r len imgeler olarak deliğin içerisinde yer alan yapıtlar *dokunmadan* muaftır. Böylece gerçekte sanat galerisinde yer alan sanat yapıtlarının dokunulabilirli i/dokunulamazlı ı başka bir açıdan tartışmaya açılır. G z n gördükleriyle deneyim arasındaki ayırım sanallık duygusuyla  rt  erek ortaya çıkmakta, bakışın beklentisi ve beraberinde taşıdığı merak duygusuyla peki erek derinle tirmektedir.

Beyaz K p Hakkında, yapıtın yokluğu üzerinden kendine zemin oluşturarak bakışın var ettiği gerçeklik duygusuyla diyalektik bir bilinç yaratma çabasına giri erek sanallı ın dilini kullanır. G z n g rebildiklerine secde eden bilinç, sadece bir delik üzerinden, mantığa uymayan biçimlerin kapalı mek nıyla beklendik sergi izleme deneyimini farklı bir sergi izleme deneyimine bırakır. Başka bir deyişle, gözü oluşturan bilinç, eksik kalan nesnenin bilgisinde yatan deneyimin izd   mlerini belirlemeye davet edilmektedir. Böylece mek ndaki gerçekliğin yokluğu, diğerinin varlığı hakkında kuşku tohumlarını ekmekte, sanallı ın cazibesine karşı gizli bir yenilginin nesnelerini feti le tirmeye direnmektedir. Ancak çelişkili bir Şekilde sanallı ın cazibesi burada araç konumundadır; buradaki kurgusal gerçeklik,

olasılıkların olmazlarını arayan gizil bir güç olarak bakışın anlamlarını törpülemektedir.



Resim 4.13. Deniz C. Koşar, *Beyaz Küp Hakkında* (Oda 1, 2, 3, 4 - Konuk Sanatçılar: Ali Asgar Çakmakçı, Orhan Tekin, Erdal Duman, Esra Sağlık), 2010

Beyaz Küp Hakkında, gerçek bir sanat mekânının (galeri), tüm ona yüklenen ağırlığından kurtulmasını sağlarken saydam ve hafifletilmiş bir sanat mekânı imgesi oluşturmakta ama yine o gerçeklikten referanslarını alarak birbirinin içinde eriyen imgelerle güvensiz bir mekân olgusunu ortaya çıkarmakta, aldanmayan akla güvensiz ve tekin olmayan yanıtlar vermektedir.



Resim 4.14. Deniz C. Koşar, *Beyaz Küp Hakkında (Oda 1, 2, 3, 4 - Konuk Sanatçı: Ali Asgar Çakmakçı)*, 2010



Resim 4.15. Deniz C. Koşar, *Beyaz Küp Hakkında (Oda 1, 2, 3, 4 - Konuk Sanatçı: Orhan Tekin)*, 2010

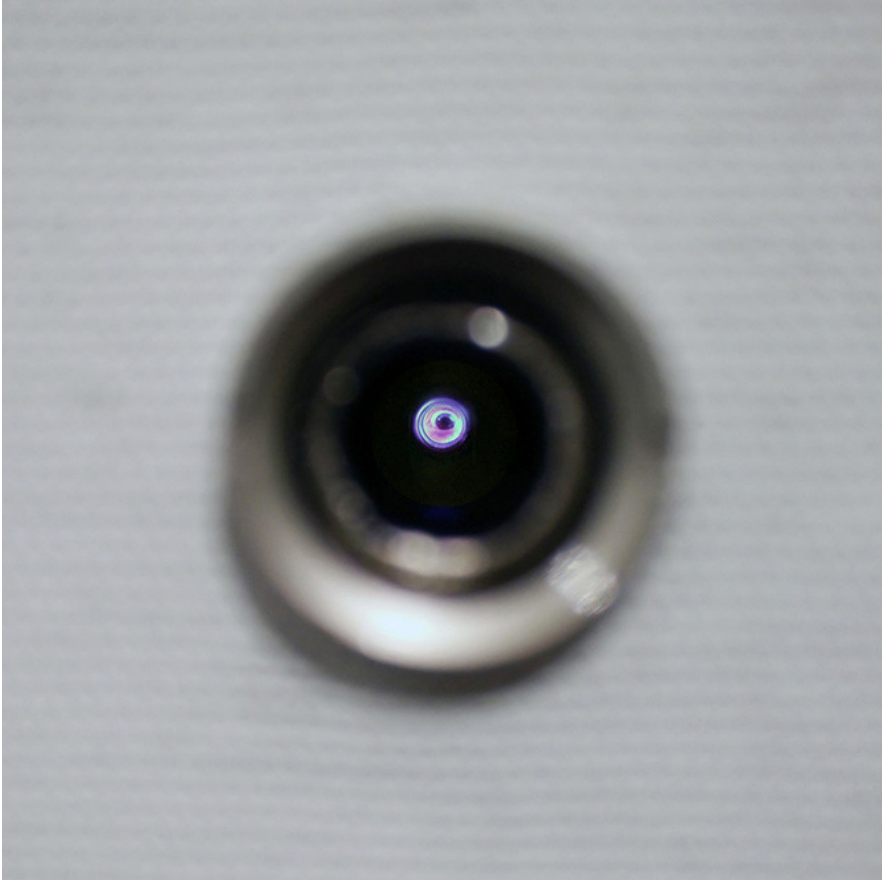
Beyaz Küp Hakkında (Oda 1, 2, 3, 4 - Sanatçılar: Ali Asgar Çakmakçı, Orhan Tekin, Erdal Duman, Esra Sağlık) sergi mekânının ortasında asılı duran bir küpün içerisinde yer alan dört farklı sanatçının sergisinin bütünleşmesiyle oluşmuş tek bir çalışmadır. Mekânın içinin dışına çıkarıldığı yani iç-boşluğun doluluk olarak temsili olarak ele alındığı bir küp formunun tersinir bir açıyla içerdiği mekânlarla var olan çalışma sergi mekânı imgesini genişletmektedir.

Beyaz Küp Hakkında (Panoptikon) çalışması ele alınabilir boyutta küçük bir küpün içerisinde yer alan sergileme fikrini içermektedir. İçerisinde başka iki sanatçının yer aldığı bir sergi bulunmaktadır. *Beyaz Küp Hakkında* çalışmasında başka sanatçıların sergilerinin yer alması tek bir sergide yer alan anlam geçidini arttırmakta ve bu anlam kavşağında farklı yapıt okumalarına izin vermektedir. Yani *Panoptikon* sergisi kendi bağlamını tehlikeye sokacak kadar bağlam alanını genişletmekte ve izleyiciye farklı bir deneyim sunmaktadır.

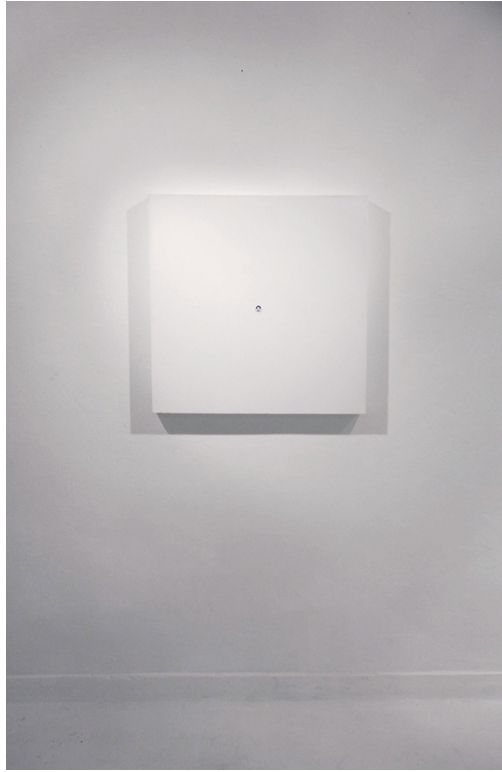


Resim 4.16. Deniz C. Koşar, *Beyaz Küp Hakkında (Panoptikon - Sanatçılar: Özüm Koşar, Deniz C. Koşar)*, 2013

Beyaz küp Hakkında (Panoptikon)'da içerisinde video yerleştirmesinin yer aldığı bir sergi mekânı bulunmaktadır. İzleyici, yapıtın içeridekini görmesi için izin verdiği delikten baktığında karşıdan bir göz de ona bakmakta ve izleyen izlenilene dönüşmekte, bir tür yakalanma duygusu yaratmakta böylece röntgen veya izleme eylemi ters bir duyguyla beraber yüzeye çıkmaktadır.



Resim 4.17. Deniz C. Koşar, *Beyaz K p Hakkında (Panoptik)* / ayrıntı, 2011



Resim 4.18. Deniz C. Koşar, *Beyaz K p Hakkında (Panoptik)*, 2011



Resim 4.19. Marcel Duchamp, *Bir Valiz İçinde Kutu*, 1942-1954

Gezici, mobilize ve yapıt içinde yapıt biçiminde mekânın bağlamını farklı bir şekilde ele alarak sanat mekânı vurgusunu değiştiren başka sanatçılara örnek olarak Duchamp'ı vermek mümkündür. Çeşme'siyle öncül bir karşı çıkışla sanat yapıtının neliğini sorgulayan Duchamp aynı zamanda sanat piyasasının ve galeri mekânının bağlamını da sorguladığı, dolaşımda olmanın zorunluluğunu gösteren *Bir Valiz İçinde Kutu* çalışmasıyla sanat yapıtının kendisi olmak üzere tüm sanat alanını sorgular. *Bir Valiz İçinde Kutu*, Duchamp'ın bir valiz içerisine yerleştirdiği yapıtlarının minik boyutlu kopyalarıyla retrospektif bir sergisini yanında gezdirme fikrini barındırmaktadır. Valiz içerdği eskizler, notlar ve yapıtların kendileriyle hem atölye fikrini barındırmakta hem galeri hem de müze düşüncesini bir arada sunmaktadır. Duchamp, hızlı bir kopyalama yerine elle ürettiği şablonlar ile uygulanan boyayla *kolotip* (collotype) baskı gibi daha geleneksel yöntemlerle çalışmalarını üretmiştir. Kendisinin yaptığı varsayılan beşten fazla kutunun ilkinin 1940'ların sonunda kendisi Paris'te tamamlamıştır. Amerika'ya gitmeden önce toparlamaya çalıştığı kutuları daha sonra sekiz yıl süresince üretmeye devam eden Duchamp, başkalarının da yardımıyla birçok deri olmayan haliyle valizler üretmiştir. Sonuncusu 1971'de üvey kızı tarafından toparlanmıştır (Lloyd & Desmond, 1992). Duchamp, yapıtın üretildikten sonraki aşamaları varsayarak sanatçının üretici/yaratıcı vasfının üzerine *koleksiyonerlik* ve *müzecilik* rolünü eklemekte, sanat yapıtının değer kazanma sürecine dikkat çekerek kurumsallaşma, teşhir ve muhafaza edilmesi edimlerinin tek bir noktada, sanatçıda toplanması sağlamaktadır. Duchamp, 1955 yılında bir röportajında

Bir Valiz İçinde Kutu çalışması için şu düşünceleri iletmiştir:

Benim için yeni bir ifade biçimiydi. Bir şey boyamak yerine, çok sevdiğim resimleri minyatür formunda yeniden üretme fikriydi. Nasıl yapacağımı bilmiyordum. Bir kitap düşündüm, ama o fikri beğenmedim. Sonra, tüm yapıtlarımın küçük bir müze gibi, taşınabilir bir müze gibi kurulacağı fikrini düşlündüm ve söylemek gerekirse işte bu valizin içinde. (akt. Lloyd & Desmond, 1992)

Robert Filliou, Duchamp sonrası galeri mekânını sorgulayarak dışlayan sanatçılardandır. 1962’de *Meşru Galeri* adlı çalışmasında başında taşıdığı bir şapkanın içerisine yapıtlarını yerleştirmiş, kendi galerisini sokaklarda taşıyarak bağımsız bir şekilde izleyicilerle buluşturmuştur. Sonraki yıllarda Fluxus sanatçılarından George Maciunas ile tanışan Filliou, satılabilir yapıtlar yerine, tutum ve hareketlerden oluşan bir sanat amacıyla, kendisi dışında başka sanatçıları da şapkasının içerisinde sergileme çağrısında bulunmuştur.



Resim 4.20. Robert Filliou, *Meşru Galeri*, 1962

Duchamp’ın en sevdiği eğlencesi olan satranca kendini adanmak için sanatı bıraktığını açıkladıktan sonra hayatının yaklaşık son yirmi yılında uğraştığı projesi olan *Veriler*: 1. *Şelale* 2. *Aydınlatıcı Gaz*, *İç Görünüm* ölümünden birkaç ay sonra 1969’da Philadelphia Sanat Müzesi’nde kalıcı olmak üzere sergilenir. İzleyiciyi karşılayan eski bir İspanyol ahşap kapının üzerindeki iki delikten bakıldığında elinde gaz lambasıyla, bacakları açık bir şekilde uzanmış çıplak bir kadının bedeniyle karşılaşmaktadır.

Otların arasında uzanan çıplak bedenin arkasında da yeşillikler içerisinde bir manzara bulunmaktadır.



Resim 4.21. Marcel Duchamp, Veriler: 1. Şelale 2. Aydınlatıcı Gaz, İç Görünüm, 1969

4.2.2. Ne İçinde Ne Dışında

Gözetlenen toplumların yükselişi bütünüyle kaybolan bedenlerle ilgilidir. Bir şeyleri uzaktan gerçekleştirdiğimiz zaman, bedenler yok olur.

David Lyon

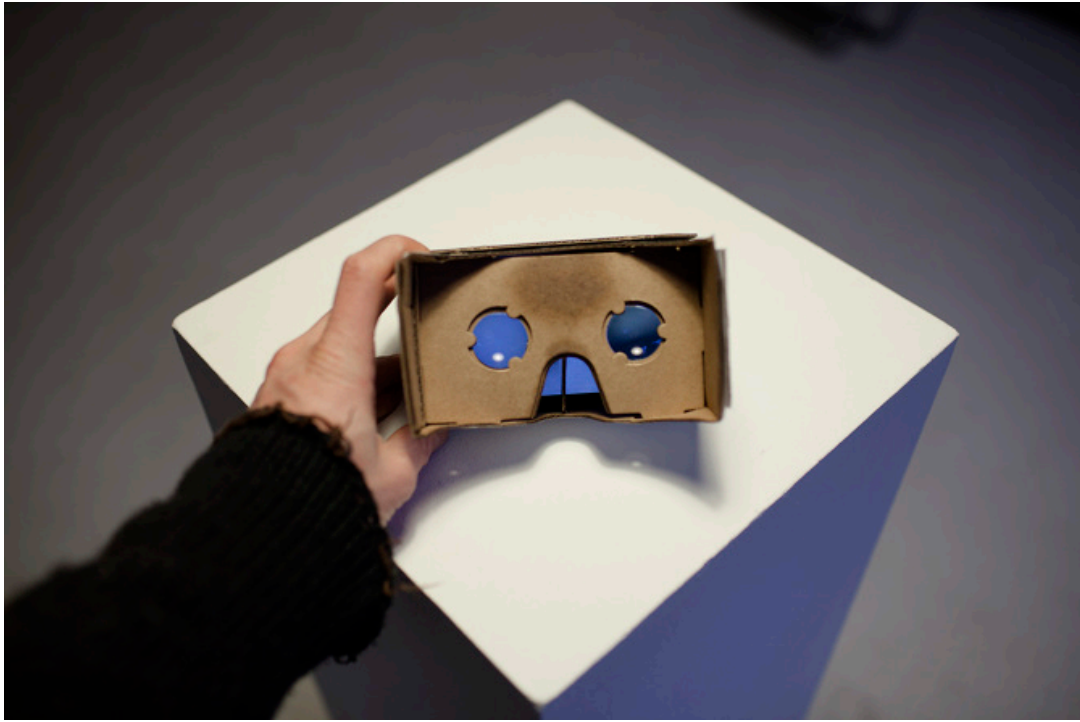
Bu dijital benzeşme (*simulakra*'ya) hayranlıkla gözümüzü dikerek bakıyoruz; özellikle benzeşme oldukları, yeni bir çeşit canlı (*eidetic*) vizyonun capcanlı ejderhası oldukları için “aura”ları var.

Oluşturdukları “ideal” doğa yasalarından başka, kendileri dışındaki hiçbir şeye göndermede bulunmuyorlar. Üzerlerinde ne kadar manipülasyon özgürlüğümüz olursa olsun, sahip oldukları bir “mesafe niteliği” var; çünkü sanal alanın maddi olmayan egemenlik alanı içinde bulunuyorlar.

Gene Youngblood

Ne İçinde Ne Dışında çalışması üç boyutlu modelleme aracılığıyla hazırlanmış 360 derecelik sayısal bir görsel (render) ile bu görseli aktive edecek bir sanal gerçeklik gözlüğünden oluşmaktadır. Sanal gerçeklik gözlüğünden bakıldığında görünen 360 derecelik bir sergi mekânıdır ve çalışma, sanal gerçeklik gözlüğü aracılığıyla serginin gerçekten var olduğu hissine dayalı bir *gerçeklik* sorgulamasına dayanmaktadır. *Beyaz Küp Hakkında*'da olduğu gibi *sergi içerisinde sergi* fikri burada da geçerlidir ancak aradaki en büyük fark *Ne İçinde Ne Dışında*'da yer alan serginin hiç var olmamış bir

sergi olmasında saklanmaktadır. Gerçekliğe öykünen görüntü, üç boyutlu tasarım programında gerçekçi bir şekilde hazırlanan yapıtlar ve mekân kurgusu üzerinden yükselmektedir. Üç boyutlu bir şekilde, simülatif algı yaratmasına rağmen izleyicinin tek bir noktadan izlemesine izin vermekte, *Beyaz Küp Hakkında* çalışmasında olduğu gibi serginin doğrudan parçası olmasını engellemektedir. Diğer taraftan mekân içerisinde yaratılan mekân duygusu burada da geçerlidir ve yaratılan sanal mekânın gözlükten seyredilmesiyle gerçeklik hissi aksatılmakta, var olan mekân algısını kesintiye uğratılıp, bozularak, genişletilmektedir.



Resim 4.22. Deniz C. Koşar, *Ne İçinde Ne Dışında*, 2015

Ne İçinde Ne Dışında'da, steril sergi mekânının temsili olarak dünyaca ünlü sergi mekânlarının yeniden üretilmesi amaçlanmış, aydınlatma, zemin veya mekâna ait duvarlar gibi kimi ayrıntıların seçilmesiyle melez bir sergi mekânı tasarlanmıştır. Buradaki melez yapı on dokuzuncu yüzyıl itibariyle geleneksel anlamda nötr simge beyaz ile günümüzün sergi mekânının nötr imgesi beton griliğini beraber taşımaktadır.

Beyaz Küp Hakkında'nın bir sonraki aşaması olarak ele alınabilecek *Ne İçinde Ne Dışında* boş bir mekânda sadece bir sanal gerçeklik gözlüğünün sunulduğu boşluk hissi yaratan sergi algısıyla, *mekân içerisinde mekân* düşüncesi ve içine hiçbir zaman

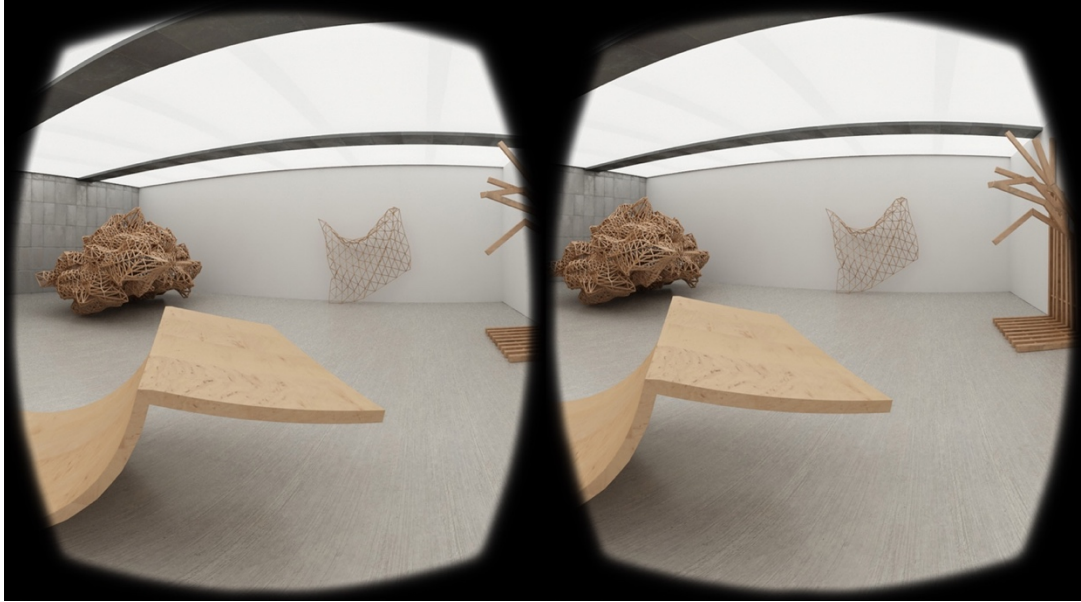
girilemeyecek bir sergiyle izleyicinin izleyiciliğini vurgulayarak özellikle edilgen kılmaktadır. *Ne İçinde Ne Dışında*'daki bu yaklaşım, tek bir nesne yoluyla birçok yapıtın varlığını işaret ederek bir serginin nicel anlamda beklendik tüm ihtiyaçlarını karşılamaktadır.



Resim 4.23. *Ne İçinde Ne Dışında* çalışması için hazırlanmış sanal mekân

Ne İçinde Ne Dışında, sanal mekân ile fiziksel mekân arasındaki keskin sınırı, yaratılan simülatif etki ile belirsizleştirerek içerisindeki her yapıtın gerçekliğini anlık da olsa yaşatma gayretindedir. Gerçekliğin temsili bağlamında fiziksel mekân ile sanal mekân arasındaki sınırı aşma çabasını duvar resmi geleneğinde görmek mümkündür. Çünkü duvar resmi pratiğinde düzlem üzerinde bir mekân problemi ve çözümlemesi bulunmakta ve fiziksel mekânın içerisindeki duvarla ayrılarak o duvarın sınırları içerisinde kendi mekânını betimlemektedir. Mimarının bir parçası ve bütünleyicisi olarak duvar resmi fiziksel mekân içerisinde temsili bir mekân ile imge yüzeyinin arkasında başlayan aldatıcı bir uzam yaratarak mekân algısını bozmaktadır (diğer taraftan, söz konusu fiziki mekândan ayrılan sanal mekân problemi tüm resim geleneğinde mevcuttur demek yanlış olmayacaktır çünkü her resim perspektif ve

gerçeklik temsili, problemine gerek olmaksızın düzlem üzerinde kendine ait mekân problemini içermektedir).



Resim 4.24. Deniz C. Koşar, *Ne İçinde Ne Dışında* (stereoskopik görüntü), 2015

Ne İçinde Ne Dışında, aynı zamanda içerdiği heykelsi formlarla ve heykelin üç boyutlu anlam taşıyıcılığıyla başka bir gerçeklik problemine de temas etmektedir. Heykelin boşluk içinde var olan bir sanat olduğu iddiası vardır. Mekânın içinde heykel mekânın bütünleyicisi olarak nitelendirilir. Ayrıca biçimlerin üç boyutlu ele alınması, boşluğun biçimlendirilmesidir bir anlamda. Heykeli ayrıştıracak bu görüşün aksine resim pratiğinin de pek ala aynı değerlere sahip olduğunu söyleyebilmek mümkündür. Bir yüzey üzerinde boyalarla bir biçim yaratırken boyanın üç boyutluluğunu görmezden gelmek hata olacaktır. Resim, salt iki boyut üzerine çözümleme değil bir fiil boyanın boşluğu bir başka şekilde biçimlendirmesidir. Resmi heykelden ayıran yanılgı arkasına bir yüzeyin gelmiş olmasıdır ki o başlı başına bir heykelsi formdur. Tersine bir açıdan şöyle yaklaşmak da mümkündür renk ile oluşturulan bir heykele resim demek mümkün müdür? Bu bakış açısına göre pek ala mümkündür. Bu bağlamda, Fontana'nın yarılmış, kesilmiş tuvaleri buna örnek verilebilir ve bu tuvaleri resim olarak mı heykel olarak mı tanımlamak gerekmektedir? Bu soru nesne merkezli bir bakış açısından sıyrıldığında ve *modernist* gelenekten uzak bir şekilde bakıldığında kendini feshetmekte, gereksizleşmektedir.

Sanatta hemen her yapıt duyular üzerinden bize ulaşır ve bu bağlamda görsel ve plastik sanatlar retinasal uyarım temelindedir. Heykelin üç boyutluluğunu tek bir noktadan izlenecek olursa görüntü sadece bir düzlemden ibaret olacak ve resimsel algıdan farkı kalmayacaktır. Ya da tersi bir açıdan iki boyutlu bir görseli stereoskop bir şekilde izlenmeye başlanıldığında onu üç boyutlu bir şekilde algılamak söz konusu olacaktır. Nesne düzleminde resim ve heykel arasında bir fark olduğunu söylemek başlı başına bir hatadır. Heykel bir malzemenin üç boyutlu şekilde biçimlendirilmesi, boşlukta kapladığı hacmin değiştirilmesi temeline dayanıyorsa bir resimdeki boya da -nispi anlamda küçük bile olsa- boyanın hacminden dolayı heykel ile ayırım belirtmeyecektir. Kabartma ya da asamblaj pratiğinin sınırı belirsizleştirmesinin nedeni de budur. Eğer fiziki gerçekliği Öklid temelinde ele alacak olursak bir heykelin etrafında dönen bir izleyici için heykel 360 adet resmin/düzlemin görülmesi demektir. Yani aslında heykel denilen pratik 360 adet resmin tek bir görselde toplanmasından ibarettir ve hareket edilmediği sürece de bu görüntülerin her biri de görülmeyecektir. *Yeryüzü Sanatı* 'na ait bir örnek olarak Robert Smithson'ın *Sarmal Dalgakıran*'ını ele alacak olursak oldukça uzaktan çekilen fotoğraflarından, resimsel bir düzlemde yapıtı algılamak mümkündür. Bu retinasal uyarım teorisi için çelişkili gibi görünebilir ancak, bilakis, yeryüzüne dönüşen bir yapıtı izleyen bir izleyici büyük bir resmin içerisindeki bir figüre dönüşür. Robert Morris'in içinde gezilebilen sanat yapıtı olarak mekân ile bütünleşen *İsimsiz (Bulut, Köşe Kiriş, Zemin Kirişi ve Masa)* yerleştirmesi ya da Manzoni'nin mizahi yapıtı *Dünyanın Kaidesi* gibi yapıtlar düşünüldüğünde resim veya heykel arasındaki sınırının tartışılmasının bile gereksizliği ortaya çıkar. Bu problem modern paradigmaya ait *uzmanlaşma* düşüncesi üzerine kurgulanmış bir dünya ve sanat algısının getirisidir. Modern sürecin çözünmesiyle birlikte söz konusu bu tartışmalar ortaya çıkmış, disiplinlerin arasındaki sınırlar tartışmaya açılmış ve bir tür sanatsal gerçeklik problemi ve/ya ontolojik bir tartışmaya dönüşmüştür. Bu bağlamda *Ne İçinde Ne Dışında* çalışması bu tartışmayı kıyasıya ve her iki anlamda da – disiplinlerin arasındaki sınırların belirsizleşmesi ve gerçeklik tartışması- taşımaktadır. İzleyicinin elinde tuttuğu sanal gerçeklik gözlüğü *hazır-nesne* olarak heykelsi bir yapı durumundayken içerisinde yer alan görüntü resim geleneğine dayanmakta ancak yine görüntünün içerdiği heykeller ve mekân ile başka bir tartışma olarak gerçeğe öykünme ve yine bu görüntülerle gerçekmiş gibi bir etkiyle yanılsama yaratmaktadır.

Ne İçinde Ne Dışında'nın temel amacı sanatın nesne boyutunun fetiş boyutunda kaldığını vurgulayarak, sanatın bizatihi retinasal (ya da duyuların harekete geçmesi olarak) uyarımın üzerinde yükseldiğini ve zihinsel bir süreçte yer aldığını hatırlatmak üzerinedir. Yani bir yapıtın nesnesine sahip olmanın sanatın amacı olamayacağına dikkati çekmek, onun fikrine sahip olmanın yeterli olduğunu göstermektir. Ancak gerek *Beyaz Küp Hakkında* gerek *Ne İçinde Ne Dışında* çalışmaları biçimsel olanın reddini de içermemektedir. Yani, sanatın dilini kurduğu biçimsel dünyanın argümanlarını bizatihi kendisi de kullanmaktadır. Diğer taraftan biçimsel olanı reddetmez bir tutumu temsil ederken başka bir yönden de nesnenin merkez olmasını değillemekte ve bizatihi nesne olarak edinilmesini/sahip olunmasını aksatmaktadır.

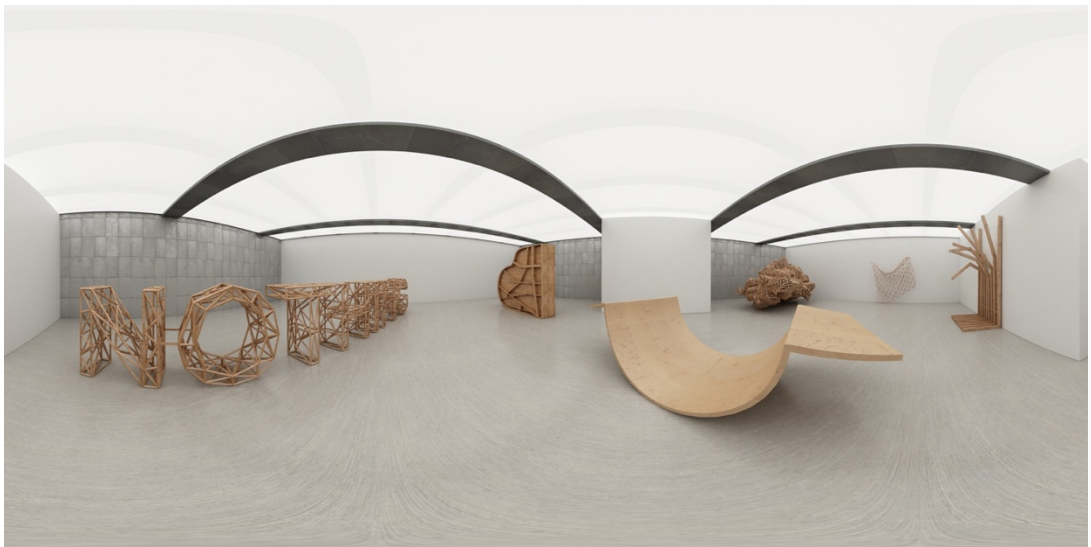
Lawrence Weiner'in kendi sanat görüşünü açıklarken kullandığı “nesnelerle bir derdim yok, ama ben nesne yapmak istemiyorum. Nesne kendi başına bir meta olması nedeniyle insanların ormana bakarken sanatı görmeleri olanaksız kılan bir şeye dönüşüyor. Benim yaptıklarımı satın alanlar onları istedikleri yere götürüp, isterlerse yeniden yapabilirler. Sadece akıllarında tutmaları da benim için yeterlidir. Ayrıca ona sahip olmak için satın almaları gerekmiyor bilmeleri yeterlidir” sözlerinin bir başka açıdan ele alınması niteliğindedir (Antmen, 2009, s. 199). Yani oradaki yapıtları görmek mümkündür ancak onları nesne olarak edinmek gereksizleştirilmiştir.

Sanal gerçeklik teknolojisi, görme algısının altyapısını oluşturan iki göz arasındaki mesafenin ölçüt alınarak oluşturulduğu stereoskopik görüntüyle derinlik hissi yaratarak iki gözün gördüğü farkları yorumlayarak fizyolojik bir yanıt yaratır. Bu şekilde yaratılan yanıt “gerçeklik”ten daha gerçekçi bir etkiyle izleyicinin algısını bloklayarak aldatır. Böylece izleyicinin algısında kırılma yaratarak, oynayarak yani – *mış* gibi yaparak gerçeğe öykünen üç boyutlu modellemelerin beraberinde getirdiği gerçeklik hissini arttırır. Bu, dijital olarak hazırlanan ve var olmayan bir sanat yapıtının tekrar analog bir veri haline dönüşmesi sürecidir. İzleyicinin hareketiyle eş anlı olarak hareket eden bir jiroskop sensörü sayesinde izleyicinin hareketlerine de yanıt vererek bu aldatıcı etkiyi, yalanı güçlendirir. Yani izleyici istediği her noktaya dönüp bakarak sergiyi gerçekten oradaymış gibi izleyebilir.

Bu teknik gelişmenin sanata veya hayata eklemlenmesi modern paradigmanın çöküşü sonrası ortaya çıkan tartışmaların hem kaynağı hem de sonucu niteliğindedir ve yukarıda bahsedilen –resim ve heykel ayrımı gibi- eskiden açık seçik gibi görünen kimi tartışmaların matlaşmasına neden olmaktadır. McLuhan’ın teknolojinin duyular üzerindeki etkisi ve eski ile yeni arasındaki dünya görüşünün farklılaşmasına dair şu sözleri önemlidir:

Yeni bir teknolojinin duyularımızdan birini ya da birkaçını toplumsal dünyaya uzatması halinde, bunun ardından, o özgül kültürde bütün duyularımız arasında yeni oranların ortaya çıkacağını söylemek, daha basit bir ifade olacaktır. (...) Herhangi bir kültürde duyular arasındaki oranlar değiştiği zaman, eskiden açık seçik gibi görünen şeyler ansızın matlaşabilecek ve tersine, müphem ya da mat gibi görünen şeyler de saydam hale gelecektir. (McLuhan, 2001, s. 62)

Günümüzde sanatın gerçeklik üzerine tartışma alanı değişiklik göstermiş ve hemen hemen tüm sanatsal pratiklerde yaratılan izleyicinin tamamladığı *sanal mekânlar*, dijital teknolojinin gelişimiyle beraber yerini izleyicinin tamamlamasına gerek kalmayacak *sanal-gerçek mekânlara* bırakmıştır. Yani gerçeklik ve sanal ikiliği/tartışması yerini *sanal* ve *sanal gerçeklik* ikiliğine/tartışmasına bırakmıştır. Bu değişimi fotoğraf teknolojisinin hemen arkasından gelişen hareketli imge yani sinema ve video teknolojisine geçişine benzetmek mümkündür; izleyicinin resimde veya fotoğrafta karşılaştığı ve imge dünyasında canlandırdığı hareket düşüncesi artık bunu imge dünyasında kurmasına gerek bırakmayan sinema ve video teknolojisiyle yepyeni bir deneyime sunması gibidir.



Resim 4.25. Deniz C. Koşar, *Ne İçinde Ne Dışında* (360 derecelik sayısal görsel), 2015

Teknolojik değişimle birlikte içinde yaşıadığımız dünyada bizimle birlikte evrilmektedir. Günümüz insanının ihtiyaçları geçen on ile yirmi yılın ihtiyaçlarıyla hiç örtüşmemektedir. Teknolojik evrimimiz bizi daha fazla zihinsel ağılara bağlamakta ve bunun sonucu olarak insanların birbirleriyle kurdukları ilişki biçimleri de farklılaşmaktadır. En yakınımızdaki insanlara bile dokunmadan hissetmeden kurduğumuz ilişki biçimleri, paylaştığımız hayata ve dünyaya olan yabancılaşmayı beraberinde getirmiştir. İnsanın maddesizleşmesi, maddi olan kendi bedeninden bile kurtulmak istemesinin sonucu olan sanal teknolojilerde vücut bulmuştur. Bu tam da bizi, insan zihni ile bedeni arasındaki ayrıma götürmektedir. Zihnimiz de dijital teknolojiler gibi sanal ve soyuttur; işte bu yüzden insan zihninde beden, her zaman insan isteklerinin kısıtlandığı ve sınırladığı alan olarak yer almaktadır.

5. BİR GERÇEKLİK TARTIŞMASI III (BİR ÖZGÜRLEŞME ÇABASI)

5.1. Yaşıyor ve Çalışıyor

İnsan bedeni siyasi bir sistemin içinde ve dolayımında var olur. Siyasi iktidar bireye belli bir alan verir: Hareket edebileceği, özel bir beden duruşunu benimseyebileceği, belli bir biçimde oturabileceği, sürekli olarak çalışabileceği bir alan. Marx, emeğin insanın somut özünü oluşturduğunu düşünüyordu ve yazıyordu. Bunun tipik bir Hegelci düşünce olduğunu sanıyorum. Emek, insanın somut özü değildir. Eğer insan çalışıyorsa, eğer insan bedeni üretici bir güçse, bu, insan çalışmak zorunda olduğundandır. Ve insan çalışmak zorundadır; çünkü siyasi güçler tarafından kuşatılmıştır, çünkü iktidar mekanizmalarının içine alınmıştır.

Michel Foucault

“Yaşıyor ve çalışıyor” genellikle sanatçıların özgeçmişinde kullandığı iki kısa belirteç; *yaşıyor*, evet hayatta ve dünyanın belli bir bölgesinde (ya da bölgelerinde), bir mekânda, *çalışıyor* yani üretime devam ediyor. Burada şu ayrımı yapmak mümkün, *yaşıyor* tanımı hayatta olduğunu belirten bir tanım olarak hayatta olmanın kendiliğindenliği taşımaktadır ve “hayatın içine fırlatılmışlık” olarak seçimsizdir. Ancak, *çalışıyor* tanımı için aynı şeyi söylemek mümkün değildir. Yani kendiliğinden olmayan bir durumun tanımı olarak ayrı temsillerde yer almaktadır. Dolayısıyla bu noktada ‘neden?’ ve ‘ne için?’ sorularını sorabilmek mümkündür.

Sanatçı için *çalışmak* merkezi bir olgudur. Üretimini sürdürebilmek, anlatım olanaklarını geliştirebilmek için çalışmaya ihtiyacı vardır. Ancak sanatçı için çalışmak çok belirgin, sistemli bir yapıyı temsil etmez, günlük belirli bir çalışma saati olmayabileceği gibi, günlük olarak çalışması da gerekmebilmektedir. Yaratıcılığın esas olduğu sanatsal etkinlikte üretimin doğası, *işlevsizliği* nedeniyle ve sistemli bir üretim gütmeyeceği için *çalışmak* da düzensizdir. Ancak günümüzde kapitalist üretim koşullarının doğası bu çalışma koşullarını değiştirmiştir.

Çalışma olgusu insanın ihtiyaçlarını karşılamak ve geçimini sürdürmek için edindiği temel faaliyettir ancak kapitalist toplumda çalışma, kendini yeniden üretmenin zorunluluğu olarak fetişleşmiştir. Marx’a göre kapitalist üretim tarzının merkezinde *artı değer* kavramı vardır ve *artı değer* işçilerin daha fazla çalıştırılmasıyla elde edilir. Yani kendine yetecek üründen daha fazla ürün üretildikçe artı değer ortaya çıkabilmektedir. Bu bağlamda, kapitalist süreçte *çalışma* ve *üretim* kısıtlığa karşı yapılan zorunlu bir faaliyet değil birikimin arttırılmasını öngören bir faaliyettir. Söz

konusu üretim fazlalığıyla işçi, emeği sayesinde sermaye sahibinin birikimini sürekli arttırarak kendi elde ettiği mülk ile sermaye sahibinin sahip oldukları arasındaki uçurumu arttırır. Bu noktada sermaye ile emek arasında uzlaşmaz bir çelişki ortaya çıkar ve bu iki sınıf arasında bir sınıf çatışmasını ortaya çıkarır. Diğer taraftan, meta üretiminin merkez olduğu kapitalist sistemde meta üretildiği sürece hangi işin yapıldığının da bir önemi yoktur.

Marx’a göre *çalışma* kendine özgü bir üretkenliğe sahiptir ve bu üretkenlik, kendi geçimini sağlamasına ve yaşamını üretmesine rağmen tükenmeyen, aksine kendi yeniden üretimi için gerekli koşulları üretmiş olan “güç”tür yani “emek gücü”dür. Bu bağlamda kapitalist, işçinin emeğini satın alır gibi görünse de bu yalnızca görünüştedir; hakikatte olan işçinin emeğini değil söz konusu “emek gücü”nü satmasıdır. Marx, işçinin gerekli geçim araçlarını sağlamak için bir başkasına sattığı yaşam etkinliğinin kendisi için var olabilme aracından başka bir şey olmadığını, bir başkasına devrettiği bir meta olarak çalışmanın yaşamının bir parçası değil, yaşamının feda edilmesi olduğunu belirtir (Marx, 2008, s. 29). Ayrıca Marx, emeğin sermaye artışına neden oldukça daha fazla kapitaliste bağımlı olduğunu vurgular; bu durum işçinin yoksullaşması ve sefaleti pahasına gerçekleşmektedir.

Canlı emek – sermaye ile emekçi arasındaki değişim – sermayeye karıştığı ve çalışma süreci başlar başlamaz sermayeye ait bir etkinlik olarak görüldüğü için, toplumsal emeğin tüm üretken güçleri, sermayenin üretken güçleri olarak görünüyor; tıpkı emeğin genel toplumsal biçiminin parada bir nesnenin özelliği olarak görünmesi gibi. Böylece toplumsal emeğin üretken gücü ve onun özel biçimleri, sermayenin, *maddeleşmiş* emeğin, emeğin maddi <nesnel> koşullarının üretken güçleri ve biçimleri gibi görünür; sermaye bu bağımsız biçimi kazandıktan sonra canlı emek karşısında kapitalistte kişiselleşir. Burada bir kez daha, daha önce para konusu üzerinde dururken *fetişizm* terimiyle adlandırdığımız şeyle, ilişkinin tersyüz edilmesiyle karşı karşıya bulunuyoruz. (Marx, 1997, s. 365)

Sanat uğraşı da aynı şekilde işlemektedir, sanatçı kendini gerçekleştirmek için *iş* edinir ve *iş* üretir. Bilinen anlamda işçinin emeğinin sonucunda ortaya çıkan *mübadele değerinin* yanında *kullanım değeri* de ortaya koyan ürünün özelliklerinin sanat yapıtında doğrudan bulunmaması ve işçinin çalışma düzeninin sanatçı için geçerli olmamasından kaynaklı olarak işçi ile sanatçının bulunduğu nokta ayrı görülmektedir. Ancak, çalışma düzeni, dokusu bağlamında farklılıklar olmasına karşın günümüzde özellikle endüstri haline gelmiş kültür ortamında ve piyasa sisteminde sanatçı işçi

statüsüne kaymıştır. Sermayenin odağında emeğini ve ortaya koyduğu üretimi satan bir işçi konumundadır.

Kapitalist sistemde metaya dönüşen bir emek süreci ve ortaya çıkan iş başarının odağında toplanır. Bu bağlamda sanatçı ürettiği işe, Marxcı bağlamda, emeğine yabancılaşır. Üretilen iş artık kendi sanatsal çabasının ürünü olarak karşısında olmasına rağmen kendisinin dışında piyasa içinde karşılığını bulan bir meta olarak ve dolayısıyla kendini piyasaya daha fazla bağımlı kılan bir üretim olarak kendi emeğine ve kendisine yabancılaştırır. Marx'ın vurguladığı gibi varlığını sürdürebilmek için kendinden bir parçayı feda etmek zorundadır. Bu noktada sanat alanının içsel bir çelişkisi ortaya çıkar, sanat yapıtının meta değeri biricikliğinde saklı olmasına rağmen her kapitalist sermaye o biriciklik değerinin kendisinde olmasını isteyerek daha fazla üretilmesini talep eder. Sanatçı, ürettiği bir yapıtın aynısını ya da benzerini özgünlüğünü koruyarak çoğaltabilme zorunluluğu içerisinde bulur kendisini. Ancak paradoksal şekilde yaratılan meta oranında ucuzlayan meta olarak sanat yapıtı mübadele değerini yitirerek sanatçıyı kısıkcı altına alır.

Sanatçının emeğine ve sanatçının işçiye dönüşmesine ilk vurgu on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı ile yirminci yüzyılın başında ortaya çıkmıştır ve sanatçıların sadece iyi ücret, yasal hak ve hayat güvencesi peşinde olması anlamında olmayıp aynı zamanda statükoya meydan okuyan işçi hareketleriyle birlik içinde olmalarıyla dikkati çekmişlerdir. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında “sanat için sanat” sloganını taşıyan ancak avangardist tutumun ilkeleriyle çelişen yaklaşıma tepki olarak ortaya çıkan Paris Komünü içerisindeki Sanatçılar Birliği'nde sanatçı, sanat işçisi ve eylemleri aynı anlamda kullanılmıştır. Bu bağlamda o zamandan bugüne sanatçılar, toplumdaki sınıfsal tabakalaşma içerisinde hep eğreti bir konuma sahip olmuşlardır ve bilinçli bir biçimde “arada kalmayı” seçmişlerdir (Apostol, 2015).

Gustave Courbet, 1871'de dönemin ekonomik çerçevesindeki paradigma değişimine tepki olarak Parisli sanatçıları “müzelerin ve sanat koleksiyonlarının yönetimini ele geçirmeye” çağırmıştır çünkü, ona göre bunlar, “her ne kadar ulusun mülkü olsalar da hem maddi hem de manevi bakımdan esasen sanatçılara ait”tir (Apostol, 2015). Sanatın ekonomik bir sermaye olarak biriktirilmesine ve aktarımına ve böylece

yaratılan yeni bir sınıfa karşı burjuvazinin sanatı teşhir ve seyir üzerinden bağlam yaratmasına yarayan, olağan üretim sürecinden ayrı olarak şekillenen yeni mekânlar olarak ortaya çıkan on dokuzuncu yüzyıl Salon sistemine ve sistemin desteklediği siyaset sınıflarına meydan okumuştur.

Daha sonraki süreçte gelişen politik ve ekonomik koşullar yani kapitalist endüstriyel örgütlenme ve üretimin sınıflandırılması sonucunda ortaya çıkan servet aktarımı yeni harcayacak parası ve vakti olan genişlemiş bir burjuva sınıfı yaratmıştır. Bu ekonomik iktidarın alameti farikalarından biri piyasanın yapısını değiştirmek olmuştur. Liberal özgürlük düşüncesinin altyapısını oluşturduğu bu piyasa düşüncesi sanatın sunumu ve seyri için Salon ve akademi gibi kendinden önceki seçkin kurumların yerine geçecek yarı kamusal yarı özel mekânlar olarak *sanat galerini* ortaya çıkarmıştır. Sanatın devletten, dini kurumlardan ve aristokrat hamilerden kurtulması görece özgürleşmesini sağlamış ve saf sanata doğru özerk ve bireysel arzuların doğrultusunda çalışma imkânını yaratarak yeni bir rol üstlenmesi söz konusu olmuştur. Ancak, sanatçının ürettikleriyle hayatını kazanması galeri, eleştirmen ve piyasanın kendi yarattığı koşullar altında değerlendirilerek *başarılı* olması koşulunu getirmiştir. Buradaki özgürlüğün görece olması liberal piyasa sisteminin kendisini ve varlığını destekleyen, geniş bir ekonomik ve politik sistemin içine kök salmış kurumlara ve mekanizmalara dayanmasından kaynaklanmaktadır.

Birinci Dünya Savaşı'nın ardından toplumun değerlerine, siyasi muhafazakârlığa ve savaşın anlamsızlığına karşı ortaya çıkan *Dada* hareketi sanatsal üretime yönelik özgül, isyankâr bir tavır başlatarak sanat dünyasının kurumsallaşmış yapısına karşı bir dizi rahatsızlığı ifade etmiştir. Bu bağlamda hareketin tamamı olmasa da kimi üyeleri kendilerini, işçi sınıfıyla özdeş olarak görerek, sermayenin değil işçi sınıfının hizmetinde olan sanatçılar olarak tanımlamışlardır (Apostol, 2015). *Dada* hareketi, sol politik gruplara yakınlığının temel kaynağı her ne kadar bu görüşlerden almış olsa da daha ayırıksı ve anarşik bir görüşü korumuşlardır.

Sonraki süreçte gelişen *liberal* politikadan evrilen *neoliberal* politikalar ve *fordizmin* yerini bıraktığı *postfordist* üretim biçimi, işçi olarak sanatçının dönüşüm sürecinin

kendisidir. Özellikle *güvencesiz* çalışma ve *prekarya* sanatçının üretim koşullarının dahil olduğu sınıfın tanımlarıdır.

Sanat bağlamında çalışmak iki uçlu bir çıkmaz sunar sanatçının karşısına; birincisi kapitalist sistemde emek veren işçinin kendine yabancılaşmasının parçası ikincisiyse sanatçının yapıp ettikleriyle, ürettikleriyle içinde bulunduğu kültür dünyası yoluyla - ya da Adorno'nun tanımıyla *kültür endüstrisi*- toplumun kendine yabancılaşmasına neden olmasıdır. Yani sanatçı Marxçı bağlamda kendine ve üretimine yabancılaşırken ürettikleriyle toplumsal olanı da dönüştürerek yabancılaştırmakta ve içinden çıkılması imkânsız kısır bir döngü yaratmaktadır.

5.2. Çalışmanın ve Üretimin Reddi

Evet, çalışmayı arzuluyoruz, çalışmayı istiyor ve seviyoruz; ama emek bizim özümüzü oluşturmuyor. Çalışmak istediğimizi söylemek ve özümüzü çalışma arzumuza dayamak çok farklı iki şeydir.

Michel Foucault

Hiçbir şey yapmamak dünyanın en zor ve en entelektüel işi.

Oscar Wilde

Tefekkürle geçirilen bir hayat, yani yapmayı değil var olmayı amaçlayan ve yalnızca var olmayı değil gelişmeyi de hedefleyen bir hayat; işte eleştirel ruhun bize armağanı budur.

Oscar Wilde

Çalışın proleterler, çalışın, toplumsal serveti ve kişisel yoksulluğunuzu büyötmek için çalışın! Daha çok yoksullaştığınızda da, çalışmak ve mutsuz olmak için daha çok nedeniniz olacağından... Durmadan çalışın! Kapitalist üretimin acımasız yasası budur işte.

Paul Lafargue

Hannah Arendt, *viva activa* kavramıyla ifade ettiğı üç temel etkinlik olarak *emek*, *iş* (üretim) ve *eylem* arasında bir ayrım yapar. *Emek*, hayati zorunlulukların getirdiğı ve bedenin biyolojik sürecine karşılık gelen bir etkinlik olarak insanı çalışan bir hayvana dönüştürür; hayatta kalmak için gerekli yiyeceğı ve diğere şeyleri elde etmenin yoludur ve temel bir etkinlik olarak hayatı sürdürmeye yönelik olarak geriye hiçbir ürün bırakmaz; amaç sadece hayatta kalmanın garantilenmesidir. *İş*, insanın kendini ve çevresini dönüştürmesinde aracı olan etkinliktir ve ölümlü hayatın geçiciliğine, insani zamanın uçarılığına kalıcılık ve süreklilik kazandırmanın yoludur. Yani insan eliyle yapılmış bir nesneler dünyası üretmedir. *Eylem* ise insanın temel tanımlayıcısı olarak kendiliğinden ve tahmin edilemeyecek bir şekilde davranması özelliğinden kaynaklanan, dünyaya yeni şeyler getirebilmesinin koşuludur ve insanın ayrı ayrı bireyler olarak çoğulluğına tekabül etmektedir. Bu bağlamda *eylem*, eylem alanı, katılım ve tartışmayı mümkün kılacak bir kamusal alanı gerektirmektedir (Arendt, 2016, s. 35-37). Arendt'in buradaki *emek* ile *iş* arasında ayrım yapmasının temel nedeni Antik Yunan'dan bugüne emek ve iş arasında ayrım yapılmasına bağlıdır ve Arendt, John Lock'un da *iş gören el* ile *emek harcayarak çalışan beden* arasında ayrım yaptığını belirtir. Bu bağlamda *emek* kavramı çalışmanın sonucu olan bitmiş bir ürünü tanımlamamaktadır (Arendt, 2016, s. 133-134). Antik Yunan döneminde emek, Pandora'nın kutusundan çıkmış olan ve kendisini aldattığı için Zeus tarafından cezalandırılan Prometheus'a verilen ceza olarak hor görölen bir olgudur. Aristoteles, bedeni bozan işlerin değersiz olduğunu belirtmektedir ve köleler, heykeltıraşlar bu değersiz işler sınıfındadırlar; çobanlar, bahçıvanlar ise yurttaş sınıfında kabul edilerek

siyasete katılabilenlerdir ve daha üst bir konumda tanımlanmaktadırlar. Bu bağlamda siyasi yaşamın ön koşulu olarak dönemin kanaati *tembelliktir* (Arendt, 2016, s. 135).

Kapitalist süreç öncesi çalışmanın hayatın içerisindeki yeri daha farklıdır, Roma ve Yunan uygarlıklarında iş kölelerin yapması gereken bir eylem olarak algılanmıştır. Platon ve Aristo'ya göre insan çalışma ve varlık kazanma derdinde değil dini ahlak ve maneviyat sorunlarını düşünme derdinde olmalıdır (Botton, 2016, s. 53-54). Çalışmanın neşeli bir eylem olarak tanımlanmasını öngören modern anlamda ilk yaklaşım Rönesans döneminde, o dönemin sanatçıların biyografilerinde (örneğin Michealengelo ve da Vinci), çalışmanın nasıl olması gerektiğinde ortaya çıkar. Buradaki en önemli nokta daha sonraki dönemlerde gelişecek olan çalışarak mutlu olma düşüncesinin altyapısını bu yaklaşımın oluşturmasıdır. On sekizinci yüzyılın sonlarında bu görüş sanatsal olmayan çalışmayı da içerecek biçimde geliştirilmiştir (Botton, 2016, s. 54-55).

Modern dönemdeki çalışma ile Antik dönem arasındaki önemli fark modern dönemde kamusal alanda, Antik dönemdeyse ev çevresinde yapılıyor olmasıdır; yani Antik dönemde piyasada satılmak üzere değil yaşamsal bir mücadele olarak geçim ihtiyacının karşılanması için yapılan bir faaliyettir. Yunanca'dan gelen *ekonomi* sözcüğünün etimolojik kökenin ev idaresi anlamına gelen *oikos* ve *nomos* sözcüklerinden türemesi bu duruma bağlıdır.

Hristiyanlığın ortaya çıkışıyla beraber, her ne kadar Yunan'dan gelen bağıni korusa ve tinin beden üzerindeki üstünlüğü kabul edilerek bedensel çalışmanın olumsuzlanması söz konusu olsa da, Ortaçağ sonuna doğru modernitenin tohumları sayılacak teori ve görüşler ortaya çıktıkça çalışma düşüncesinin yükselmesi ve yüceltilmesi söz konusu olmuştur. Böylece çalışma, tembelliğin karşıtı haline gelir ve boş vakit mevhumu mahkûm edilir. Her ne kadar, on sekizinci yüzyıldan itibaren *çalışma* düşüncesi, soylu bir yapıya bürünmese de, meşruiyet kazanması söz konusu olmuştur. Yani sefillerin payına düşen bir şey olmaktan çıkartılıp herkes için bir ödev haline getirmeye uğraşılmıştır. Doğru örgütlenmiş insan emeğinin misliyle değer yaratma yeteneğiyle beraber *çalışma*, zenginlik artışının asıl kaynağı haline gelmiştir. Böylece insan emeği ekonomi politiğin merkezi haline dönüşür (Smith, 2011, s. 31-32). Somut

niteliklerinden ayrıştırılarak soyutlanan emek, mübadele edilebilir bir yapı haline gelerek belli bir emeğin belli bir ücret ile karşılığının ödendiği varsayılır hale gelmiştir. Kapitalist ideolojinin meşruiyet ürettiği bu nokta aynı zamanda çalışma düşüncesinin inşasındaki hukuki sürecin temel dayanağıdır. Böylelikle emek bir alışverişin konusu olabilecek ve alınıp satılabilen bir meta haline gelmiş bir etkinliğe dönüşür.

Metaya dönüşen ve bir meta olarak başkasına devredilen emek Marx'ın vurguladığı gibi artık yaşamın bir parçası değil yaşamın feda edilmesi anlamına gelmektedir. Bu bağlamda işçi giderek bağımlı hale gelmekte ve yabancılaşıma sürecini yaşamaktadır. Paul Lafargue, 1880'de *Tembellik Hakkı* metninde Marx'ın *yabancılaşıma* düşüncesine benzer şekilde işçinin çalışma düşüncesine kendisini feda ettiğini belirtir ancak Marx'tan *çalışmanın reddine* varacak düşüncesiyle ayrılır. *Tembellik Hakkı* metninin alt başlığı 1848 "*Çalışma Hakkı*"nın *Çürütülmesi*'dir ve metnin ana çabası tembelliğe övgü değil çalışma düşüncesinin eleştirilmesi, gözden geçirilmesidir.

Kapitalizmin hüküm sürdüğü toplumlarda emekçi sınıfın içerisinde bulunduğu durumu *çilgınlık* olarak tanımlayan Lafargue, insanlığı kölece çalışmadan kurtararak özgür bir varlık yaratacak olan işçi sınıfını, kendi iç-tepilerine ihanet ederek, tarihsel görevini unutup kendini çalışma dogması tarafından baştan çıkarılmayı kabul etmiş olarak tanımlar (Lafargue, 2015, s. 29-30). Çalışmayı (iş, emek) tüm zihinsel yozlaşmaların ve örgensel bozuklukların nedeni olarak görmektedir. On dokuzuncu yüzyıl boyunca işçiler tarafından sık sık ortaya atılan "*çalışma hakkı*", Fransa'da 1789 Devrimiyle gelen ve genellikle yalnız ilkeler düzeyinde kalan bir hukuk düzeninden pozitif bir hukuk düzenine geçme isteğinin bir ifadesi olarak ortaya çıkmıştır (Demir, 2014). 1848 Devrimi'yle beraber işçiler tarafından, pozitif anlamda beklenen çalışmanın yeniden örgütlenmesi ve garantili çalışma hakkının sağlanması, işçinin hastalığı veya çalışamayacak durumda olması halinde, kendisi ve ailesi için asgari bir geçim kaynağının sağlanması gibi isteklerin anayasada yer alması sağlanmaya çalışılmıştır (Demir, 2014). Lafargue, *Çalışma Hakkı*'nı on sekizinci yüzyıl hümanizminin ve ahlakçılığının ideali olarak eleştirir ve fabrikalarda çalışmayı günde 12 saat çalışmayla sınırlayan yasayı devrimci bir kazanım olarak kabul edilmesinin aşağılayıcı bir durum olduğunu belirtir (Lafargue, 2015, s. 33). Burjuva devriminin metafizikçi avukatları tarafından tezgahlanmış olarak tanımladığı *İnsan Hakları*'ndan

daha yuce gördüğü *Tembellik Hakları*'nı ilan etmesi ve günde yalnızca üç saat çalışmaya, günün ve gecesinin geri kalan bölümünü kendine ve tembellik etmeye ayırmasını önermektedir (Lafargue, 2015, s. 43). Kapitalizmin temel özelliklerinden üretimin bolluğu ve ürünün biriktirilmesi Marx'ın vurguladığı gibi giderek çalışanı daha fazla fakirleştirmekte işverenin hizmetine sunmaktadır. Dolayısıyla sınırlı ve tüketimin doğal ihtiyaçlarına karşılık bulacak bir üretimi öneren Lafargue, böylelikle çalışma saatlerinin de kısılacağını vurgulamaktadır.

Öyleyse ne diye bütün bir yılın işini oburca altı ayda tüketelim? Altı ay boyunca günde on iki saat sıkıntı ve bıkkınlık çekmek yerine, niçin işleri on iki aya düzenli bir biçimde dağıtmayalım ve bütün bir yıl boyunca tüm işçileri günde beş altı saatle yetinmeye zorlamayalım? Böylelikle gündelik çalışma istihkamlarının güvenceye alındığını gören işçiler, bundan böyle bir diğerinin elinden işi kapmak, ağzından ekmeğini çekip almak için aralarında mücadele etmeyecek; maddi ve manevi bakımdan bitkin düşmemiş olacakları bu durumda, artık tembelliğin erdemlerini uygulamaya koyulacaklardır. (Lafargue, 2015, s. 55)

Lafargue'un *çalışma* düşüncesine karşı tutumu özellikle günümüz reklam ve piyasa koşulları, üretim-tüketim dengesinin iç içe geçmişliği, körükleyiciliği, bilindik anlamda işçi sınıfının ve düşüncesinin makineleşmeyle beraber ve güvencesiz çalışma koşullarıyla giderek haklarından mahrum olan bir sınıfa yerini bırakması olarak ele alındığında çetrefil bir nitelik kazanmakta, 1868 Devrimi'ni kazanım olarak gören işçilerin bugünü doğuran altyapının temellerini attığı konusundaki eleştirileri yerini bulmaktadır.

Çalışma düşüncesini olumsuzlayan bir başkası da Baudrillard'dır. Modern insanın daha fazla çalışmasını, köylülükten geçerek kentli olmasına bağlayan Baudrillard, köylülüğü kanaatle, yazgıya teslim olmakla tanımlarken; modern kentli bireyi hırsla, girişimcilik, toplumsal sorumluluk, çalışma azmi ve rekabetle tanımlamaktadır (Öker, 2003, s. 207). Kendisini de köylü olarak gören Baudrillard bu bağlamda köylü olmak düşüncesini arkasına alarak modern anlamda çalışma düşüncesini olumsuzlar.

Foucault da çalışma düşüncesine eleştirel bir açıdan yaklaşmaktadır ve bilinen anlamda emek söyleminin ve çalışma düşüncesinin insanın özünde ya da varoluşunun somut doğasında olduğuna inanmamakta ve insanın çalışabilir hale gelmesinin ve çalıştığı üretim aygıtına bağlanabilmesi için belirli dizgelerin gerçekleşmesi

gerektiğini savunmaktadır. Yani çalışmanın insanın özü olabilmesi için ancak siyasi bir iktidarın işlemiyle mümkün olmaktadır ve bu bağlamda insanın bedeninin ve zamanının çalışmaya bağlanabilmesi için belirli teknikler bütünü gerektirmektedir. Bu teknikler daha alt düzeye yerleşmiş küçük kurumlar bütünü olarak mikro-iktidarların varlığıyla mümkündür. Foucault'ya göre, “insan bilimleri” adı verilen şeyin ve bilgi nesnesinin ortaya çıkmasını artı-değer ve sermaye birikiminin koşulu olarak mikro-iktidarlar mümkün kılmıştır çünkü ona göre insanları disiplin aygıtına bağlayan iktidar teknolojileriyle bilgi formları arasındaki uyumlu bir sürecin varlığı şarttır (Foucault, 2005, s. 253-254).

Günümüz toplumunda iş yaşamın merkezine yerleşmiştir. Yaşamın merkezine alınmasıyla iş, insani bir faaliyet olmaktan çıkmış, insani faaliyetlerin üzerinde, insani faaliyetlere hükmeden, onun içeriğini niceliğini ve niteliğini belirleyen bir üst akıl olarak gündelik hayatımıza müdahil olmuştur. Birey kendini gerçekleştirmeyi işte, mutluluğun kaynağını işte başarı elde etmek üzerinden kurmaktadır. İnsan iş ile dünyayı kurarken, kendisini de yapay olana mahkûm etmektedir. Yani iş, dünyayı insanileştirmektedir ve insanileştiği oranda yapay olan bu dünya insani olanın da yitmesine neden olmaktadır. Bu bağlamda insan kurduğu hapisanenin hem mahkûmu hem de gardiyanıdır; mahkûm ve gardiyan birbirine karışır. Çünkü yapay dünya kendi varlığını güvence altına almak için kendi kurallarını oluşturmaktadır. Piyasa bu kurallar bütününe en büyük örneğidir; kuralları kendine menkul piyasa, her türlü insani kuralı kendi içerisinde eritir. Bu arada insanı da eritmeyi ihmal etmez (Dikmen, 2013, s. 85).

Sürekli çalışma insan için bedensel anlamda zorlayıcı bir eylemlilik halidir ve dinlenme, aralar vermek bu bağlamda zorunludur. Ancak, söz konusu bu eslerin uzunluğu sistemin içerisinde belirsizleştirilmiş alanlar olarak işçinin elinden alınmış, bu belirsizliğe mecbur bırakılmıştır. Artı zaman olarak var olan bu boşluklar kapitalist sistemde emek sürecinin düzenleyici unsuru olarak ortaya çıkmıştır. Yani, işçi emeğinin nasıl metaya dönüştürüldüğünü ya da emek sürecinin nasıl onu yok ettiğini, makineleştirdiğini görmemesi adına önemli bir anahtar haline gelmiştir ve bu emek sürecinden kaçabilmek için boş zamanlar emek sürecine göre ayarlanarak mümkün hale gelmiştir. Yani nefesini tutmak için nefes almak değil nefes almak için boğulmaya

varan bir süreç belirleyici olmuştur. Adorno, bu bağlamda tüm eğlence biçimlerinin hastalığa kapılmış olduğunu belirtir. Adorno'ya göre eğlence kapitalizm koşullarında çalışmanın uzantısıdır. Yani “mekanikleştirilmiş emek süreciyle yeniden baş edebilmek için ondan kaçmak isteyen kimselerin aradığı bir şeydir” (Adorno, 2008, s. 68).

Andre Gorz'a göre de, çalışma düşüncesi endüstrileşmeyle beraber, modern toplum düşününe ait olarak, icat edilmiş ardından genelleşmiş, meşrulaşmıştır. Ona göre, “çağdaş anlamıyla ‘çalışma’, ne herkesin yaşamını sürdürmesi ve üretmesi için kaçınılmaz olan günden güne tekrarlanan işlerle; ne bir bireyin, ne kadar zorunlu olursa olsun hedefi ve yararlanıcısı kendisi veya etrafındakiler olan bir görevi gerçekleştirmek için harcadığı çabayla; ne de harcadığımız zamanı ve çabayı hesaba katmadan sadece kendi gözümüzde önemi olana bizim yerimize kimsenin yapamayacağı bir hedefte kendi başımıza yaptığımız işle karıştırılmalıdır” (Gorz, 2007, s. 27).

*

Ernst Fischer, insanın doğayı ve çevresindeki bütün dünyayı üstünlüğü altına alma ve değiştirme olanağı arttıkça, kendini, yaptığı işte gitgide bir yabancı olarak gördüğünü, kendi emeğinin ürünü olan nesnelerle çevrili olduğunu, bu nesnelerin de artık onun denetiminden çıkma, kendi başlarına buyruk olma eğiliminde olduklarını belirtir (Fischer, 1993, s. 78).

Çağdaş bilimin buluşlarıyla toplumsal anlayışmadaki geriliğin çelişmesi de yabancılaşma duygusunu ayrıca besliyor. Atomun yapısı, Kuantum ve Bağlantılık (izafiyet) kuramları üstüne elde edilen bilgiler, yeni ortaya çıkan sibernetik adlı bilim (canlı varlıklarla teknikleşen hayata bir düzen veren bilim) dünyayı sokaktaki insan için güç yaşanan bir yer yaptı. Galileo'nun, Copernicus'un ve Kepler'in buluşları ortaçağ insanı için bu kadar güçlükler yaratmamıştı. Elle tutulabilen şey tutulamaz, gözle görülebilen şey görülemez oldu; duyuların algıladığı gerçeklerin gerisinde hayal gücünü aşan ve ancak matematik formüllerle açıklanabilen uçsuz bucaksız gerçekler olduğu ortaya çıktı. Bütün biçim ve renkleriyle diri ve güçlü bir gerçeklik –Goethe'nin şair ve bilim adamı olarak gördüğü “doğa”- sonsuz bir soyutlama oldu. Sıradan insanları tedirgin eden bir dünyadır bu. Anlaşılmayanın soğuk soluğu ürpertir bu insanları. (Fischer, 1993, s. 82)

Fischer, bu *yabancılaşma* duygusunun giderek tam bir umutsuzluğa yani *nihilizme* dönüştüğünü vurgular. Nihilist sanatçının gerçekte burjuva kapitalist düzenin kucağına düştüğünü, her şeyi suçlayıp yadsımakla dünyanın evrensel bir yoksulluğa elverişli bir yer oluşuna aldırmadığını, genellikle düşünemediğini, kendilerine göre içten olan bu sanatçıların çoğunun tam olarak oluşmamış şeyleri kavramaları, bunları sanata dönüştürmeleri kolay olmadığını belirtir ve bunu iki nedene bağlar: Birinci neden, kapitalist düzende emekçi sınıfının sömürücülük etkisinden bütünüyle kurulamamış olması; ikinci neden ise, kapitalizmin yalnız ekonomik ve toplumsal bir düzen olarak değil, aynı zamanda “manevi” bir tutum olarak da üstünlük kazanmasının uzun ve acı süreci, yeni düzenin pırıl pırıl bir yetkinlikle değil de, geçmişin açtığı yararlarla gelmesidir. Bu bağlamda yeniyi anlatırken onun kötü yanlarını görmezlikten gelmeden, daha kötüsü ölküleştirmeden, bütünüyle verebilmek için de aynı derecede gelişmiş bir toplumsal bilincin gerektiğini belirtir. Çünkü çağa ait yalnız yaralı dış görünüşünü alıp onu kötülemek, doğmakta olanın özünü kavramaktan çok daha kolaydır; dünyanın çöküşü, yeni bir dünyanın yorucu kuruluşundan çok daha renkli, çarpıcı ve göz boyacıdır (Fischer, 1993, s. 85). Fischer’ın vurguladığı bu ana damar yani çağdaşın ele alınış şekli kapitalist toplum düzenin karakteristiğidir ancak sanatın yıkıcı doğasından sonra gelen artçı üretimlerin doğasını daha çok vurgulamaktadır. Yani, Jameson’ın *geç kapitalizmin kültürel mantığı* olarak vurguladığı *tekrar, pastiş* vb. üretimin doğasını vurgular niteliktedir. Bu bağlamda kapitalist toplum düzeninde *nihilizme* sürüklenen sanatçı tipi hiçbir sorumluluk alanına girmeden üretimlerini gerçekleştirir. Yani, nihilist, dünyanın gerekliliği konusunda şüphecidir ve kendine yabancılaşan, “*metaların fetiş niteliği*”nin insana geçmesi olarak metaya dönüşen insan, baskı altında kalarak bundan kaçınabileceği bir yer olarak hiçliğe, bir tür edilginliğin karakterize olduğu bir duruma geçiş yapmaktadır.

Kökenine bakıldığına *nihilizm* sözcüğü acıyı, çatışmayı ve antagonizmayı kabul edememe halini anlatır ve acısız bir yaşam arayışı, dünyayı olduğu gibi kabul etmemekle aynı kapıya çıkmaktadır. Çünkü acı, çatışma ve antagonizma yaşamın birer parçasıdır. Bu bağlamda nihilizm acı, çatışma ve antagonizmanın artık var olmadığı yanılmalı bir dünya görüşüdür (Diken, 2011, s. 13).

Aydınlanma ve moderniteyle beraber aklın kazandığı önem ve sonrasında Tanrı'nın ölümüyle başlangıçta dinsel olan *nihilizm* yerini *radikal* ve *edilgin* olmak üzere iki nihilizm türüne bırakır. *Radikal nihilizm* olumsuzlayıcı niteliğini en uç nokta olarak gerçek dünyanın yok edilmesine götürerek aşkınlıkta ısrar eder; *edilgin nihilizm* ise gerçek dünyadan hoşnuttur fakat “kötücül” niteliklerini yani tutkuları ve değerleri istemez. Bu noktada iki nihilizm hiçlik istenciyle istencin yok oluşu arasında tuhaf bir simetriye sahiptir ve bir yanda bir dünya bulamayan değerler, diğer yanda değerlerin bulunmadığı bir dünya vardır (Diken, 2011, s. 13).

Edilgin nihilizmin *biyopolitika* çağının ve *hakikat-sonrası* toplumunun karakteristiğidir ve diğer bir anlamda *oblomovluk*la özdeşdir. Çünkü *hakikat-sonrası* toplumunda tepkisellik her yeni gün içe patlamış bir şekilde sindirilmiş; her yeni sanatsal, kültürel karşı çıkış ve isyan söyleminin simgesel değiş tokuş ile normalleştirilerek “toplumsal”ın simülakraya dönüştürülmesi sağlanmış ve tüm edimler, deneyimlerin *gösterisine* dönüştürülmüştür. Sistemin ezeli, değişmez ve egemen görünen yapısı bireyi edilgenleştirerek Oblomov'un *ataletsizliğine* sürüklemektedir. *Oblomovluk*, aslında tembellik olmamasına karşılık, bilinçli bir tembellik, seçilmiş bir ataleti yaşam olarak benimsemektir. Oblomov, hayat karşısındaki ürküntüyü, kötülüklerle başedememe korkusunu, gündelik işler peşinde koşturmacanın anlamsız 'anlam'larını, tekrarı, tekerrürü bir tür *bilip* de, güvenli bir limana sığınmak bağlamında kaçarak, *yatıp uyumayı* seçer. Çünkü; *oblomovluk*, bir asosyallik değil, *antisosyallik*, tembellik değil *şuurlu atalet*, agorafobi değil, bir *varoluş trajedisidir*. İnsanlara, topluma ve dünyaya duyulan bir nefretin değil, tanrıya ve kadere sitemin ifadesidir. Oblomov, temiz yürekli, iyi niyetli, dürüst ve zeki bir kişiliktir. Duygusal ve saftır. İnançlı ve ahlaklıdır. Her şeyi yarına bırakmak, ertelemek, eyleme geçmemek ‘sorumluluğun’ ürünü değil, tersine sorumluluk duygusuyla irkilmenin yarattığı donukluğun sonucudur. Oblomov, uyuşukluk değil, belki fazla uyanıklığın; hayata yukardan bakmanın, bütün sonuçları görerek ‘son’ları karşılamak istememenin yıkılmışlığıdır. İçe dönmek, kendinden ibaret bir dünya kurarak yaşama havlu atmaktır. ‘Gölge etmeyin başka ihsan istemem’ demektir. Ölümü, ‘yaşayan ölü’ haline dönüşerek yenmek, hayat kıvılcımlarını yok ederek ölümün işlevini elinden almaktır (Özcan, 2016, s. 283-284).

Oblomov'un bilinçli tembelliği ve duyumsamazlığı, aldığı eğitimin ve çevre koşullarının bir sonucudur. Yani burada önemli olan Oblomov değil *oblomovluktur* (Dobrolyubov, 2010, s. 38). Diğer bir deyişle roman karakterinde gösterilen atalet hali istisnai tikel bir problem olarak değil bir sistemin, toplum yapısının getirisi olarak bireylere sızmış bir olgu olarak bulunmaktadır. Bu haliyle *oblomovluk* kapitalist çalışma düzeninde çalışmamayı tercih etmemenin ve bir şeyler yapmaya zorlayan sistemin ironik bir eleştirisidir.

Bob Black, “hiç kimse asla çalışmamalı!” diyerek başladığı metninde bugünkü dünyada çalışmanın (iş), sefaletin ya da hemen hemen bütün sefaletlerin kaynağı olarak görmekte, sayılabilecek tüm kötülüklerin, çalışmaktan veya daha iyisi işe adanmış bir dünyada yaşananlardan kaynaklandığını belirtmektedir. Bu nedenle acı çekmek istemiyorsak, çalışmaktan vazgeçmemiz gerektiğini söyler (Black, 2015, s. 75). Çalışma düşüncesine yerine *oyun* üzerine temellenmiş bir yaşam tarzı yaratılmasını önerir; *oyun* kavramını genelleşmiş bir neşe ve sevinç olduğu kadar, karşılıklı coşkunluğa ve özgür rızaya dayanan ortak bir serüven olarak nitelendirir ve *oyunla* pasifliğin yer almadığı bir dünyayı önermektedir (Black, 2015, s. 76). Black, çalışmanın alternatifinin sadece ve sadece aylaklık olmadığını bu bağlamda oyuncu insanın da uyuşuk tembel bir insan demek olmadığını belirtir. Boş vakit düşüncesinin iyi düzenlenmiş ve sınırlandırılmış bir supap olarak tanımlayan Black, boş vakitlerin aksine, çalışma adına çalışmamayı ürettiğini savunmaktadır (Black, 2015, s. 79).

Boş vakitler, şu ekmek gailisinin yorgunluklarını atmakla ve çılgınca bu gailenin varlığını unutmaya çabalamakla (ama nafile!) geçirilen zamanlardan oluşur. Çok sayıda insan tatilden öylesine bitkin ve üzgün döner ki, tatilden değil de, dinlenmek üzere işten döndüklerini sanabilirsiniz. (Black, 2015, s. 79-80)

Black, çalışmanın, özgürlüğü de elimizden aldığını, çalışma saatlerinin ve bu çalışma saatlerindeki yapılacakların belirliliğiyle modern bir kölelik inşa edildiğini belirtir. Yani bir şeyin üretilmesini, yapılmasını sağlayan zorlamacı ve dayatmacı bir gerçekliktir. Bu düşüncenin tersine meslek kavramının reddedildiği ve böylece yapılacak şeyler ve bu şeyleri yapmak için de insanların olacağı bir düşünceyi tasavvur eder (Black, 2015, s. 105). Böylece çalışma yerini oyunun temel alındığı keyifli ve istekli bir üretim biçimine yerini bırakacaktır.

Yaşam bir oyuna ya da daha iyisi bir oyun çeşitliliğine dönüşecek ve mükafatsız oyun da olmayacaktır. Cinsel bir buluşma, üretici oyunun bizzatıdır. Bu buluşmada taraflar karşılıklı olarak hazlarını üretir, hiç kimse sayı kaydetmek derdinde değildir ve herkes kazanır. Ne kadar çok verirsek o kadar çok alırız. Bu oyunsal yaşamda, cinsel yaşamın en alası günlük yaşamın en güzel anlarına damgasını vuracaktır. Yaygınlaşan oyun, yaşamın şehvi erotizmine ulaşacaktır. Beri yandan sevişme de daha az acil, daha az doymak bilmez ve daha ziyade oyunsal bir etkinlik haline dönüşebilecektir. Şayet doğru kartları oynarsak, hepimiz bu oyundan kazançlı çıkabiliriz... Ama *ciddi olarak* oynamak kaydıyla. Hiç kimse asla çalışmamalı. Dün proleterleri... Yeter, *dinlenin artık!* (Black, 2015, s. 109)

Bertrand Russell, modern dünyada *çalışmanın* erdem olduğuna inanmak yüzünden çok büyük zararlar doğduğunu ve mutluluğa giden, refaha giden yolun çalışmanın örgütü bir düzen için azaltılmasından geçtiğini belirtir (Russell, 2008, s. 11). Russell, çalışmanın istenilir bir şey olduğunu doğal karşılamamızın çoğunlukla bu tarihsel süreç içerisinde çalışma düşüncesinin yükselişinin getirisi olan bir alışkanlık olduğunu niteler ve bu alışkanlıktan doğma bu inancın endüstri dönemi öncesine ait olduğu için de modern dünyaya uydurulamadığını belirtir. Çünkü çağdaş teknoloji aylıklığın sadece imtiyazlı sınıflara ait bir imtiyaz değil bütün toplum içinde eşit dağılan bir hak olabilmesini, birtakım sınırlar içinde mümkün kılmıştır. Ona göre çalışma ahlakı, köle ahlakıdır, modern dünyada ise köleye ihtiyaç yoktur (Russell, 2008, s. 13). Tembelliğin bir gereklilik olduğunu savunan Russell, Lafargue gibi, kapitalist üretim fazlalığının üretimi ve tüketimi daha çok teşvik ederek daha çok çalışmayı ve belirli bir zümrenin daha da fazla tembellik hakkına sahip olduğunu ama emek sahibinin bu haktan tersine mahrum kaldığını belirtir ve günlük verimli üretim ve boş vakit için dört saatlik bir çalışma süresinin yeterli geleceğini savunur. Günümüz çalışma saatlerinin verimsizliğini geride bırakarak daha fazla yaratıcı vakit ortaya çıkacağını vurgulayan Russell, işsizliğin de ortadan kalkacağı bir dünyayı tasavvur eder ve bu dünyanın boş vaktinin akıllıca kullanılmasının uygarlık ve eğitim ile mümkün olacağını savunur (Russell, 2008, s. 17).

Hiç kimsenin günde dört saatten çok çalışmak zorunda kalmayacağı bir dünyada bilime meraklı olan herkes aç kalmadan bilimle uğraşabilecek; her ressam, tabloları ne kadar mükemmel olursa olsun, aç kalmadan resim yapabilecektir. Genç yazarlar, anıtsal eserlerini verebilmek için iktisadi bağımsızlıklarını kazanmak kaygısıyla önce geçim sağlayacak ıvır zıvır eserler vererek dikkati çekmek, neden sonra anıtsal eserlerini verme zamanı gelince de hem böyle büyük eserler verme iştahını, hem de yeteneğini kaybetmiş bulunmak zorunda kalmayacaklardır. Meslek çalışmaları sırasında iktisat ya da yönetimin herhangi bir evresine ilgi duyanlar, üniversiteden olan iktisatçıların eserlerini çoğunlukla gerçek yönünden noksan bırakan akademik

çalışma yönteminin bağlayıcılığı bulunmaksızın, kendi fikirlerini geliştirebileceklerdir. Tıp adamlarının, tıbbi gelişmeleri öğrenecek kadar zamanları olacak, öğretmenler kendi gençliklerinde öğrendikleri ve aradan geçen zaman içinde gerçeğe uymadıkları meydana çıkmış olabilecek şeyleri alışlagelmiş yöntemlerle öğretebilmek için kendilerini parçalarcasına çabalamak zorunda kalmayacaklardır. (Russell, 2008, s. 23)

Deleuze ve Guattari'ye göre çalışma, bir iktidar (devlet) aygıtı olarak kullanılmakta ve bireyler yaşarken ölü bir biçimde (zombi) olarak var olmasını gerekli kılmakta, temin etmektedir. Uzun çalışma saatleriyle insanın düşünsel bağları yaşamsal anlamda kopartılmakta, sorgulama imkânı kalmaksızın önündeki işi yürütmektedir.

Savaşın öldürdüğü, korkunç biçimde sakatladığı doğrudur. Ama Devletin savaş makinesini kendine mal etmesinden sonra bu bilhassa doğrudur. Bir kere, Devlet aygıtı, sakatlanmanın, hatta ölümün önceden yaşanmasını sağlar. Bunların önceden hayata geçirilmesini, insanların o şekilde, sakatlanmış ve zombiye dönmüş halde doğmalarını temin eder. Zombi, yani yaşayan ölü miti, savaşın değil çalışmanın doğurduğu bir mittir. Sakatlanma savaşın sonuçlarından biri olabilir, ama Devlet aygıtının ve çalışmanın örgütlenmesinin zorunlu bir koşulu, bir önkabulüdür. [...] Devlet aygıtının, en tepesinden en alt kademesine kadar, önceden malullere, önceden amputelere, ölü doğmuşlara, doğuştan yatalaklara, tek gözlü ve tek kollulara ihtiyacı vardır. (Deleuze & Guattari, 2016)

İşin mutfağından, bir sanatçı olarak Maleviç, tembelliğin 'kötülüklerin anasıdır' savını tartışmaya açarak kapitalist ve sosyalist sistemin çalışmayı yüceltmesinin ardında ironik bir şekilde tembelliğe ulaşmak olduğunu belirtir (Maleviç, 2014, s. 12). Ona göre canlı olan her şey tembelliğe meylederken, tembellik çalışmanın esas dürtüsü haline gelmektedir zira tembelliğe ulaşmanın yolu çalışmaktan geçmektedir (Maleviç, 2014, s. 18). Ama hakikat böyleyken gerçek olarak sunulan farklıdır, hiçbir yerde tembelliğin bu şekilde ele alındığının görülmediğini, bunu konuşmanın, düşünmenin bile yasak olduğu bir dünyayı yaşadığımızı belirtir. Tembelliği çalışmayla garanti altına alan kapitalist sistem, sosyalist sistemden farklı olarak, çalışma organizasyonunda "tembellik" etmede herkesin eşit seviyede olmasına izin vermeyecek şekilde inşa ettiğini savunur. Çalışan kişinin kendini sıradanlıktan özgürleşmiş hissedeceği ve yaratıcı bir çalışmayla karşı karşıya bulacağı diğer üretim alanlarına özlem duyulmasının nedeninin insanın kusursuzluğunun esası olduğunu, çalışma sonrasında kusursuzluğa yönelik eser ortaya koymanın da mümkün olacağı bir zamanın gerektiğini belirten Maleviç, bilimin ve sanatın böylesi bir çalışmaya olanak sağladığını belirtir. Bu bağlamda, çalışmanın bu ikinci yüzü, dinlenmenin

içinde yer aldığı kısım olarak, hem dinlenmede hem de sanatta özel bir çeşit tembellik barındırmaktadır (Maleviç, 2014, s. 20).

Sanatın sistemsiz özeleştirisini yapan ve bir değer olarak özerkliğin sanat nesneleri üretmekten başka bir şeyi temsil ettiğini düşünen avangardlar, genellikle kendilerini yol gösteren öncü sanatçılar olarak değil, sanatçıların rolünü reddeden sanatçılar olarak görmüş ve ‘sanatçı’nın işleyen rolünü krize itmişlerdir. On dokuzuncu yüzyıldaki bu sanat fikrinden kopuş, çalışma fikrinden kopuş ile bağlı olarak uyumsuzluğu bir kimliksizlik meselesi olarak gören avangard gruplar arasında ortak bir konu haline gelmiştir. Çünkü onlara göre sanatın ortadan kaldırılması öncelikle kendini ortadan kaldırmaktan geçmektedir (Grindon, 2015, s. 65). Öncelikle *Dadacıların anti-sanat düşüncesinde* daha sonraki süreçte de sürrealistlerde karşılığını bulan bu avangard görüş sanatsal üretimi ve çalışmanın kutsanmasını sert bir dille eleştirmiştir. Richard Hülsenberg ve Raoul Hausmann’ın 1919 tarihli *Dadaizm Nedir ve Almanya’daki Amacı Nedir?* yazısındaki ikinci madde “Her eylem alanının kapsamlı mekanizasyonu yoluyla ilerici işsizliğin takdimi. Bireyin yaşamın hakikatine ilişkin kesin bir kanıya varması ve bunun deneyimine alışması ancak işsizlikle olabilecektir” şeklindedir (Antmen, 2009, s. 128). Aynı şekilde Andre Breton, 1925 tarihli *Sürrealist Devrim*’in ikinci sayısında çalışma düşüncesini eleştirdiği yazısını yayınlamış, derginin dördüncü sayısında ise kapakta açık bir şekilde “*Çalışmaya Karşı Savaş*” sloganı yer almıştır (Grindon, 2015, s. 66). 1929 yılında da Andre Thirion bu düşüncenin en gelişmiş sürrealist ifadesi olarak “*Kahrolsun Çalışma*” başlıklı metnini yayınlamış, Breton da “insan çalışmak zorundaysa, yaşamasının da bir anlamı yok” sözleriyle *İkinci Sürrealist Manifesto*’da çalışmaya karşı düşüncelerini tekrar vurgulamıştır (Grindon, 2015, s. 66).

LA RÉVOLUTION SURREALISTE

ET
GUERRE



AU
TRAVAIL

SOMMAIRE

Pourquoi je prends la direction de la R. S. :
André Breton.

POÈMES :

Louis Aragon, Paul Éluard,

RÊVES :

Max Morise, Michel Leiris,

TEXTES SURREALISTES :

Philippe Soupault, Marcel Noll, Georges Malkine,

Les parasites voyagent : Benjamin Péret,

La baie de la faim : Robert Desnos,

Glossaire (suite) : Michel Leiris,

Nomenclature : Jacques-André Boiffard.

CHRONIQUES :

Fragments d'une conférence : Louis Aragon.

Le surréalisme et la peinture : André Breton.

Note sur la liberté : Louis Aragon.

Exposition Chirico : Max Morise.

Philosophies. L'étoile au front : Paul Éluard.

Correspondance.

ILLUSTRATIONS :

Giorgio de Chirico, Max Ernst, André Masson.

Joan Miro, Pablo Picasso, Man Ray, Pierre Roy, etc.

ABONNEMENT,
les 12 Numéros :
France : 45 francs
Étranger : 55 francs

Dépositaire général : Librairie GALLIMARD
15, Boulevard Raspail, 15
PARIS (VII^e)

LE NUMÉRO :
France : 4 francs
Étranger : 5 francs

Resim 5.1. Sürrealistler tarafından yayınlanan 15 Temmuz 1925 tarihli *Sürrealist Devrim* dergisinin 4. sayısının kapağı

*

Çalışmanın reddi bağlamının dışında *tembellik*, sanatsal üretimin doğasında önemli bir yer tutmaktadır ve tefekkürle harmanlanmıştır. *Yaratımla* eş koşan sanatsal üretim biçimi fabrika üretim modelinin dışında yani sistemli bir çalışmanın dışındadır. Yapıtın üretilme sürecinde düşünsel süreç oldukça önemli bir yer tutmaktadır ve bu süreç belirli saatler arasında çalışmayla mümkün olan bir mesai ve emek biçimini temsil etmez; kaotik bir yapıya sahiptir ve doğaçlama bir yapısı bulunmaktadır. Üretim sancısı adı verilen karikatürize söylem buradan kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda sanatsal üretimde boşluklar, bir biriktirme biçimi olarak önemli yer tutar. Çalışmanın durdurulması olarak *tembellik*, yaratıcı zihni tetikleyen uzamı sunan imkandır. Charles Bukowski tembelliğin bu boyutunu ve gerekliliğini şu sözlerle vurgular:

Önemlidir. Tembellik etmeyi bilmek lazım.
İşin özü tempodur. Yaptığından tamamen uzaklaşıp doğru zamanda mola almazsan her şeyi kaybedersin.
İster aktör ol, ister ev kadını, fark etmez...
Doruk noktalarının arasında hiçbir şey yapmadığın boşluklar olmalı. Yatağa uzanıp tavanı seyret.
Bu çok, çok önemlidir...
Hiçbir şey yapmamak, çok çok önemli. Ve bu çağdaş toplumda kaç kişi yapıyor bunu? Çok az. Bu yüzden herkes kaçık, saldırgan, öfke ve nefret dolu.
Eskiden, evlenmeden önce, bütün perdeleri çekip yatağa girer, üç-dört gün yataktan çıkmazdım. Sıçmak için kalkar, konserve fasulye yiyip tekrar yatağa girerdim. Üç-dört gün yataкта kalırdım. Sonra kalkar, giyinir ve dışarı çıkardım. Pırıl pırıl bir güneş olurdu dışarda, harikulade sesler. Güçlü hissedirdim kendimi, şarj edilmiş bir akü gibi. Ama canımı sıkan ilk şey ne olurdu, biliyor musun? Kaldırımda gördüğüm ilk insan yüzü. Şarjımın yarısını kaybederdim o anda.
Kapitalizmle yüklü devasa, boş, aptal ve duygusuz bir yüz -"öğütölmüş" Ve içimden, "Ahhhh, yarısını götürdü!" derdim. Yine de değerdı ama, öteki yarısı benimdi. Evet, tembellik. Öyle derin düşüncelere dalmaktan filan da söz etmiyorum. Serbest düşünce, bir yere varmaya çalışmadan... salyangoz gibi. Harikuladedir! (Bukowski, 2012)

Bukowski'nin doluluğa karşı boşluk olarak tembelliğindeki yaklaşıma benzer olarak Siegfried Kracauer'ın *Sıkıntı*'sını ele alabilmek mümkündür. Kracauer, *sıkıntıyı* gündelik koşuşturmaya özgü bayağı, kaba sıkıntı olarak değil, boşluğun içerisinde, tembellikle beraber doğan sıkıntıyı vurgulamaktadır. Çünkü kaba sıkıntıyı ne öldüresiye ne de kişiyi yeni bir yaşama aydırıcı değil, ahlaken onaylı hâlihazırdaki uğraştan daha iyisi çıktığında hemen silinecek bir doyumsuzluğun dışavurumu olarak görmektedir (Kracauer, 2002, s. 178). *Sıkıntı*, kişinin kendi varoluşu hakkında söz sahipliğine bir tür güvence sağlayan tek uygun, özgün uğraştır. Kracauer'e göre, çalışma ve "iş etiği", insanların temel gereksinimlerini karşılamaya ancak yetecek kadar kazanmak için enerjilerini harcadıkları bir yaşam sürdürdükleri ve bu yorucu görevi birazcık hafifletebilmek uğruna, uğraşlarına ahlaki bir tül çekecek, en azından

kendilerine belirli bir ahlaki doyum sağlayacak bir icattır (Kracauer, 2002, s. 180). Tıpkı Heidegger'in seslerin içindeki sessizliğe odaklanarak varlığın bilgisel kaynağını sessizlikte bulunabileceğini vurgulaması gibi Kracauer de Sıkıntı içerisinde insanın varlık sorgulamasına girerek farkındalık haline geçebileceğini vurgulamaktadır. Tıpkı, Descartes'in *kartezyen kuşku* yönteminin temelini oluşturan ve metafizik felsefesinin ilk ilkesi "Düşünüyorum öyleyse varım" düsturunun sobanın başında otururken düşünmesi gibi.

5.3. Sanatsal Başarı ve Ünlü Olmak

Yeni olan şey, sanatın metalaşması değildir: bu yeniliğin ilgi çekici yönü, sanatın ne olduğunu günümüzde hevesle itiraf etmesi ve kendi özerkliğinden vazgeçip tüketim mallarının arasındaki yerini gururla almasıdır.

Theodor W. Adorno

Dayatılan mal imajı, resmi olarak var olan her şeyin bütünlüğünü kendi gösterisinde toplar ve genellikle totaliter bütünlüğünün garantisi olan tek bir insan üzerinde yoğunlaşır. Herkes bu mutlak ünlüyle ya olağanüstü bir şekilde özdeşleşmeli ya da yok olmalıdır. Çünkü bu ünlü, tüketmenin efendisidir ve aslında terörün hızlandığı ilkel birikim olan mutlak sömürüye makul bir anlam veren bir kahramanın imajıdır.

Guy Debord

Başarı, sanat için belirsiz bir kavramdır, üzerine çok da tartışılmış değildir. Diğer taraftan tartışılması da karmaşıktır. Ayrıca bu tartışma başlı başına bir araştırma konusudur ve bu çalışmayı fazlasıyla aşmaktadır ancak değinmek gereği hissedilmiştir. Çünkü sanatın olmazsa olmazlarından birisi de sanatçının “başarı”sidir. Öncelikle sorulması gereken soru *başarının* kaynağı nedir? Çünkü sanat, birçok kez değinildiği gibi, bilimsel alana ait olmamakla beraber hesaplanabilir, belirlenebilir bir alan değildir ve elde edilen veri üzerinde anlaşılmaya kolayca varılabilecek bir veri de değildir.

Ernst Bloch’a göre *başarı* büyük ölçüde rastlantısal olmuştur; sanat ve edebiyatta hoşaga gitmek, kolay anlaşılır ve zamana uygun olmak gibi etmenler yapıtın yazgısında oldukça belirleyicidir (Kula, 2014, s. 632). Yani sanatta *başarının* en temel anahtarı anlaşılabilir olmasında saklıdır. Anlaşılamayan ya yok olmaya mahkûm olmuş ya da gölgede kalmıştır. Ancak asıl tuzaklardan birisi de yine *anlaşılabilirliktir*. *Anlaşılabilir* yapıt ilkin oldukça kolay bir şekilde izleyicinin algı kanalına sızacak ve kendine yer edinecektir. Bu bağlamda, *anlaşılabilirliği* bir yapıtın kolay hazmedilebilir imgeleri barındırdığının ve bilinen bir yolda ilerlediğinin işareti olarak kabul etmek mümkündür. Dolayısıyla buradaki sanat yapıtı modern anlamda yenilik düşüncesini barındırdığı konusunda şüpheler uyandırması yanında modern sonrası süreç adına da alışlagelmiş bir imgeleştirme damgasını yiyebilir bir hale gelmektedir. Buradaki anlaşılabilirlik elbette ortak değerler ve paydalar üzerinden oluşmaktadır. Zaten *kültüralizm* ya da *kültürlerarasılık* düşüncesinin temeli de buna yaslanmaktadır. *Farklılıklar* yeni anlatım olanaklarına dair imkanlar sunmaktadır. Yani sadece teknik bir yenilik/farklılık değil farklı bir imgeleştirme farklı bir açı yaratabilmektedir ve

sürekli olarak tüketmeye dayalı kapitalist kültürün yeni ilacı haline gelmektedir.

Guy Debord için endüstriyel kültür göstergeler kültürüdür ve ün ya da şöhret bu göstergenin odağında yükselmekte böylece özneleri taklitçi tüketime zorlamaktadır. Tüketim ve gösteri ilişkisine özellikle odaklanan Debord’a göre *gösteri*, modern toplumun temel bileşeni olarak, mevcut üretim tarzının hem nedeni hem de sonucudur. Çünkü gerçek dünyanın basit imajlara dönüştüğü yerde, basit imajlar gerçek varlıklar ve hipnotik bir davranışın etkili motivasyonları haline gelmektedirler. Doğrudan doğruya algılanamayan dünyayı uzmanlaşmış farklı dolayimlarla gösterme eğilimi olarak *gösteri*, görmeyi insanın ayrıcalıklı duyusu olarak kabul etmekte ve *gösteri* bağlamında görme de en soyut ve en aldanabilir duyu olarak güncel toplumun genelleştirilmiş soyutlamasına denk düşmektedir (Debord, 2006, s. 41). Diyalogun karşıtı olarak *gösteri*, güdümündeki taklitçi tüketimi her türlü özgürleşme olanağının önüne engel olarak yerleştirmekte ve bunu kitle iletişim araçlarıyla yapmaktadır. Debord, kitle iletişim araçlarının *gösteri toplumundaki* rolüne dair şu görüşleri belirtir:

Gösteri, yani dünyanın sahiplerinin yaptıkları şeyler hakkında yürütülen boş tartışmalar da böylece *bizzat gösteri tarafından* düzenlenmiş olur: Gösterinin sahip olduğu büyük olanakların yaygın kullanımı hakkında hiçbir şey söylememek için ısrarla bu olanaklar üzerinde durulur. Genellikle gösteri sözcüğünden ziyade medyatik sözcüğü tercih edilir. Ve bununla da basit bir araç kastedilmek istenir: Yeni kitle iletişimi (daha önceden alınmış kararlara edilgen bir hayranlığın yaratıldığı, sonunda tek yanlı bir saflığa erişen iletişim) zenginliğini, *kitle iletişim araçları* sayesinde tarafsız bir “profesyonellik”le yönetecek olan bir tür kamu hizmeti. İletilen, *emirlerdir*; ve bu emirleri verenler, aynı zamanda bu emirler hakkında ne düşündüklerini de mükemmel bir uyum içinde bizlere söylerler. (Debord, 2006, s. 177)

Kültür endüstrisi bir eğlence kurumudur ve “eğlence geç-kapitalizm koşullarında çalışmanın uzatılmasıdır ve mekanikleştirilmiş çalışma süreciyle yeniden başa çıkmak için bu süreçten kaçmak isteyenlerce aranmaktadır” (Horkheimer & Adorno, 1996, s. 27). Adorno’ya göre eğlence, toplumun savunmasından başka bir şey değildir. Hemfikir olmak olarak eğlenmek, ancak kendini toplumsal sürecin bütününden soyutlayıp aptallaştırılmasıyla mümkündür. Çünkü eğlenmek, her zaman bir şey düşünmemek, gösterildiği yerde bile acıyı unutmak demektir ve bunun da temelinde yatan şey güçsüzlüktür, bir tür kaçıştır. Ancak bayağı gerçeklikten kaçış değil, gerçekliğin insana bıraktığı direnişe ilişkin son düşünceden kaçıştır. Bu bağlamda

“eğlencenin vaat ettiği özgürleşme, yadsıma gibi, düşünceden de kurtulmaktır” (Adorno, 2008, s. 79). Bu vasfını yerine getirebilmek için endüstri tarafından *yıldız* kültü yaratılmakta, böylece, salt üretimler değil yıldızların isimleri de satılmaktadır. Bu bağlamda, eğlenceye ve dinlenceye dönük taleplerle birlikte *amaçsallık*, *amaçsızlık* alemini tüketmektedir (Adorno, 2008, s. 96).

Adorno ve Horkheimer, sistemin içerisinde *yıldızlara* ihtiyaç duyulduğunu ve bu yıldızlar aracılığıyla meşrulaştırma politikasının yürütüldüğünü belirtmişlerdir. Dolayısıyla sistem içerisinde meta haline gelen kültürel ürünler, standartlaşmış üretime doğru evrilmekte ve bu standartlaşma sonucunda birbirlerine benzemeye başlamaktadırlar. Bu nedenle sinema ve radyonun kendisini sanat olarak sunmalarının gereği bile yoktur çünkü kendilerinin ticaretten başka bir şey olmadıklarının farkındadırlar (Horkheimer & Adorno, 1996, s. 8). Söz konusu bu sistem içerisinde endüstrinin diğer kollarına büyük oranda bağımlı olan *kültür endüstrisi*nde herkes için bir şeyler bulunmaktadır ve farklılıklar yok sayılarak, her şey birbirine uyumlu hale getirilmiştir. Üretim-tüketim zinciri olarak *kültür endüstrisi* izleyicisini de belli kodlar vererek sınıflandırmakta böylece kategorize edilmiş izleyici kendisine uygun görülmüş içerikleri/üretileri tüketmeye zorlanmaktadır. Aralarındaki farkların önemsiz olduğu metalaşmış ürünler sanki çok farklı şeylermiş gibi sunulmaktadırlar. Bu bağlamda bir sinema şirketi ile otomobil şirketi arasındaki fark hiçleşmiştir. *Kültür endüstrisinin* içerisinde yer alan hemen her alanda (sinema, müzik vb.) önceden üretimin doğasından kaynaklı olarak belirlenmişlik esastır. Yani bir filmin nasıl biteceği, şarkının nasıl devam edeceği önceden belirlenmiştir. Endüstrinin bu doğası izleyici için sarsıcı olmaktan çok avutucu bir tüketimi işaret etmektedir (Horkheimer & Adorno, 1996, s. 12-13).

Kültür endüstrisi, ABD’de yüzyıl başından itibaren hızla gelişirken, Avrupa’da gelişmesi için savaşların sona ermesi gerekmiştir. Galerilerle birlikte örgütlenen, himaye, sonrasında, lonca ve sipariş sisteminden kurtularak kurumsal anlamda özerkleşen sanat piyasasının gelişimini hızlandırmıştır. Sanat için ihtiyaç halindeki bu değişim sanatın Kantçı bağlamda yapısını değiştirmiş ve *yüce yaratım* düşüncesi piyasasının güdümünde farklı bir üretim modeline geçiş yapmıştır. Bu değişimin ve örgütlenmenin temel dayanak noktası *estetik modernizm* ve *avangardlardır*. Böylece

sanat, *klasizm* ve *akademizmin* daraltıcı mekanizmalarını aşabilecek bir alan olarak galerileri kullanmış, kapitalizm ve toplumsal değişimlerin direnişini galerilerde ifade etmişlerdir. Giderek akademik alan ile piyasa sistemi arasında fark açılmış ve akademik problemler *klasizmle* uğraşırken, çağdaş sanat problemleri de galerilerde gelişme imkânı bulmuştur. Artık, galeriler sayesinde sanatçı, paraya bulaşmadan ve istemediği ilişkilere girmeden üretimlerini gerçekleştirebilecektir. Bourdieu'nün sözleriyle avangard galeriler “pazara karşı olanı pazarlar, satmamayı satar” hale gelirler (Artun, 2015). Ancak bu çıkarsız gibi görünen ilişki piyasanın gelişimiyle beraber giderek değişir ve sanatçı edilgin bir konuma sürüklenir. Gelişen endüstri sanatçıyı ilk defa piyasaya uymak zorunda bırakmıştır. Adorno ve Horkheimer'a göre Tocqueville'in 1800'lerin ortasında söylediği şu sözler doğru çıkmıştır: “Despotluk bedeni serbest bırakmakta ve doğrudan doğruya ruhu hedef almaktadır. Egemen artık, benim gibi düşünmelisin ya da ölmelisin, demiyor. Tersine şöyle diyor: Benim gibi düşünmemekte serbestsin, yaşamın, malın mülkün sana aittir, ama bugünden itibaren sen aramızda bir yabancısın” (Horkheimer & Adorno, 1996, s. 22) Buradaki *yabancılık* dışlanmayı ve maddi-manevi güçsüz kalmayı işaret etmektedir. Böylece kitleler yönetenlerin isteklerini benimsemekte, köle haline gelmelerine neden olan ideolojiye inatla sarılmaktadırlar (Horkheimer & Adorno, 1996, s. 23). Bugün aldatılan kitleler *başarı* mitine, başarılı olanlardan daha fazla kendilerini kaptırmışlardır.

Eva Cockcroft'a göre, belli bir sanat hareketinin belli bir tarihsel koşullar dizisi çerçevesinde başarılı olmasının nedenini anlamak için o dönemdeki himaye şartlarının özelliklerini ve güçlülerin ideolojik ihtiyaçlarını incelemek gerekmektedir. Rönesans ve öncesi süreçte sanatı himaye edenler resmi iktidar ile el ele gidenlerdir. Sanatın ve sanatçının toplum yapısında açıkça tanımlanmış bir yeri bulunmaktadır ve toplumda belirli işlevlere hizmet etmiştir. Endüstri devriminden sonra akademilerin önemini yitirmesi, galeri sisteminin gelişmesi ve müzelerin yükselmesiyle sanatçının rolü eski belirginliğini yitirmiş ve sanat yapıtları modası giderek piyasa ekonomisindeki genel meta akışının bir parçası haline gelmiştir. Sanatın koruyucularıyla doğrudan temas kuramayan ve ilişkileri kesilen sanatçılar, yapıtlarının dağılımı üzerindeki tasarruf ve kontrollerini hemen hemen yitirmişler ya da tamamen kaybetmişlerdir. Burjuva toplumunun maddi değerlerini reddeden ve bohem bir yaşantı içinde egemen kültürün tümüyle dışında var olabilecekleri efsanesine kendilerini kaptıran avangard sanatçılar

kültürel meta üreticisi olduklarını kabullenmeyi, tanımayı reddetmişlerdir (Cockcroft, 2000, s. 147).

Bu bağlamda *bağımsızlık* peşindeki sanatçı özgür bir şekilde üretimlerini gerçekleştirmek için hem *akademizme* hem de piyasanın dayatmacı tutumuna karşı yeni stratejiler geliştirmek üzere kendini konumlandırmıştır. Duchamp'ın şişelenmiş Paris havası, Manzoni'nin konservelenmiş dışkısı ya da Tinguely'nin kendini imha eden heykelleri buna öncel örneklerdendir. Ancak en öncül sanat yapıtı bile avangard doğasıyla birlikte kapitalist kültür tarafından *kendine mal edilmiş*, dönüştürücü bir güç olarak başka bir veçhe sunmuştur.

Sanat bireysel bir edimin ürünüdür ve sanatsal bilgi de bu bağlamda öznel bir yapı üzerinden gelişmektedir. Sanat ilerlemeci değildir; sanat bağlamında *gelişim* tanımı, salt bir tanım olarak sanatın evrilen ve genişleyen doğasını vurgulamaktadır ve kapsamı sadece ve sadece genişleyen bir alanı temsil etmektedir. Ancak ne olursa olsun bu genişleme ilerleme anlamında değildir. Sanat, felsefe gibi biriken bir bilgi formudur ancak, farklı olarak, her ne kadar bir önceki ya da diğer akım ya da düşünceyi değiller gibi görünse de bir arada yaşayan geniş ve özgür bir doğaya sahiptir. Dolayısıyla sanat yapıtları söz konusu öznellikleriyle rasyonel bir şekilde karşılaştırılmaz doğaya sahiptir. Maleviç'in, "bir sanat yapıtına gerçekte değer biçilemez fakat kişinin bir sanat yapıtını (bir resmi) zamanın eğilimiyle (kültür, teknoloji ve ilerlemenin şimdiki haliyle) uyumlu olarak yorumlamaktan hoşnut olması koşuluyla; bu şekilde kurulan bir formül, yaratıcı kişilik (özne) ile teşvik edici olgu (nesne) arasındaki ilişkiyi değerlendirmede bir araç olarak görülebilirdi. Sanat yapıtı zamandan bağımsız olarak var olur çünkü sanat ilerlemez" sözü bu bağlamda önemlidir (Malevich, 2013, s. 42-43). Sanat yapıtı ya da fikrinin karşılaştırılmasında yapılabilecek olan sadece teknik açıdan bir karşılaştırmadır ve söz konusu bu teknik merkezli görüş ve tekniğin ötesinde karşılaştırma sanatın bizatihi esnek ve kendisine özel doğasının da inkârı anlamına gelmektedir. Tam da bu anlamda sanat piyasası sanata özgürlük veren bir alan değil sanatın doğasını inkâr eden, onu hiçleştiren bir hiçlik sahasıdır. Sanat yapıtının anlam alanından ziyade meta değerini önemseyen ve bu anlamda değer kazandıran piyasanın mezbaha benzeri yapısıyla eski usul sanat müzayedeleriyle, bugünün sanatın gösterisinden pay alarak yine onu pazarlayan sanat

fuvarlarıyla mübadele değeri yaratarak oradan bir kullanım değeri ortaya çıkarmaktadır. Çağdaş sanat sergileri de aynı zamanda bu alım-satım merkezli piyasa görüngüsünün mikro temsilleri, suretleridir. Bu bağlamda, çağdaş sanatın pazarlama alanları olarak sanat fuvarları analogik olarak değil bir fiil alışveriş merkezleri (AVM) gibi kendini var etmektedir. Sanatsal başarının yolu yeni sayılabilecek bir yöntem olarak sanat fuvarlarında boy göstermekten de geçmektedir. Örneğin ülkemizde bienallerin, fuvarların, müzayedelerin düzenlendiği merkez olarak İstanbul bir sanatçının başarıyı yakalaması için gitmesi gereken bir yer olarak kendisini sunmaktadır.

Sennett, Aristoteles'in tiyatro için vurguladığı 'inanmayışın gönüllü olarak askıya alınması'na gönderme yaparak tüketim alanının teatral olduğunu, çünkü, satıcının tıpkı bir oyun yazarı gibi tüketicinin satın alınması adına inanmayışı gönüllü olarak askıya alınmasını sağlaması gerektiğini belirtmektedir. Sennett'ye göre, satılan malların büyüklüğünün ve çokluğunun seyirci-tüketicinin eşyanın kendisine dair anlayışını değiştirmesi açısından bakıldığında Wal-Mart bile tiyatrodur. Çünkü günümüzde tüketme tutkusu dramatik bir güce sahiptir ve bu bağlamda, seyirci-tüketici için sahiplenici kullanım, henüz sahip olmadığı şeylere duyduğu arzu kadar tahrik edici değildir. Böylece potansiyelin abartılması, seyirci-tüketicinin tüm özelliklerini kullanmayacağı şeyleri arzulamasına neden olmaktadır (Sennett, 2011, s. 101). Sanat, tüketim mefhumunun tüm veçhelerini barındırmaktadır ve paradoksal şekilde Sennett'nin vurguladığı 'inanmayışın gönüllü olarak askıya alınmasını' piyasa devrederken kendisi de benzer bir saikle hareket ederek buradaki ilişkiyi kısır döngüye sokmaktadır. Yani sanat, hem bir yöntem olarak tüketime ilham vermekte hem de tüketimin ana damarını kendisi için kullanmaktadır. Bu bağlamda sanat ile reklam iç içe geçmiş bir görüntü sunar. Adorno'nun vurguladığı kültür endüstrisinin doğasındaki değiş tokuş yasasına bağlılık burada da geçerlidir. Reklam, kültür endüstrisinin yaşam iksiridir ve tekel koşullarında anlamsız bir görünüm aldıkça, kültür mutlak bir güç kazanmaktadır (Adorno, 2008, s. 101). Bu bağlamda, sanatçı kendisinin halkla ilişkiler uzmanı (PR) olarak hareket etmeli ve pazarlamasını sağlamalı, reklamını yapmalıdır. Aksi takdirde sanatçının kendi metası olarak sanat yapıtını arz-talep dengesinde yerini bulmasını sağlaması olanaksızdır ve bu bağlamda sanatçı varlığını ortaya koyamayandır; varlığı –piyasa nazarında- yok hükmündedir.

Sanatsal başarının ve ünlü olmanın günümüzdeki yegâne yolu dolaşımda olmaktır. *Yıldız* kültüne dönüşmenin yollarından birisi de budur. Ancak buradaki dolaşım, bilindik anlamda sanatçıdan beklenen salt sergilerde yer alması değildir, hatta bu ikinci plandadır. Öncelikli olan sosyal (medya) ortamda ilişkiler ağını geliştirmekten geçmektedir. Yani yukarıda vurgulandığı gibi kendine sanat pazarlamacısı edinene kadar kendisinin bir fiil pazarlamacısı olmalı, ilişkilerini güçlendirmeli hemen her sanat ortamında boy göstermelidir. Bourriaud'nun *İlişkisel Estetiği*'nin sündürülmüş/çarpıtılmış, görünmeyen yüzü, ya da başka bir deyişle ilişkiselliğin başka bir yönü burada kendini gösterir. Bu, meta fetişizminin ilişkisel doğasının sonucudur.

5.4. Normalleştirilmiş Özgür ve Aykırı Özneler Olarak Sanatçılar

Günümüzde tüm bu kurumların -fabrika, okul, psikiyatri hastanesi, hastane, hapishane- amacı, bireyleri dışlamak değil; sabitlemektir. Fabrika bireyleri dışlamaz, onları bir üretim aygıtına bağlar. Okul, bireyleri, kapatırken bile dışlamaz; onları bir bilgi aktarım aygıtına bağlar. Psikiyatri hastanesi bireyleri dışlamaz, onları bir ıslah aygıtına, bireyleri normalleştirme aygıtına bağlar. İslahevi ya da hapishane de böyledir. Bu kurumların sonuçları bireylerin dışlaması olsa da, ilk amaçları bireyleri normalleştirme aygıtına bağlamaktır. [Bu kurumların hedefi] bireyi bir üretim sürecine, bir üretici oluşturma ya da ıslah etme sürecine bağlamaktır. Böylece, belirli bir norm çerçevesinde üretimi ya da üreticileri garanti etmek söz konusudur.

Michel Foucault

Biyopolitik yönetim mantığı, günümüz toplumunda ‘normal’ denetim toplumunun bir unsuru olarak tahakküm ilişkilerinin getirileriyle kendini bireyler üzerinde sorgulanmaksızın var eder. Yani *normalliği* garanti altında alan denetim toplumunun denetleyici, gözetleyici özelliklerinden çok toplumu oluşturan öznelerin kendisi haline gelmektedir. Çünkü günümüzdeki *kapitalist* sistem kendisini ezeli kılmakta, başka bir sistemin varlığını gizlemektedir. Dolayısıyla dışarının olmadığı bir sistemde içinde bulunan sistemin varlığını korumak öncelik haline gelmektedir.

Normallik dışsal bir şey değildir, zira normalliği garanti altına alıp ufak tefek değişikliklerle yeniden üretenleri olarak toplumun bireyleri, kendini *normalleştirme*, *yönetimsellik*, *biyopolitika* ve *kapitalizm* düzeneğinde kendini yönetir hale gelmektedir. Bunu başarıyla yerine getirebilen birey iktidar ve belli başlı tahakküm ilişkilerini zar zor fark edilebilir hale getirir ve bunlara kafa yormak aşırı derecede zordur; zira birey kendisiyle, kendi bedeniyle ilişki kurdukça bunların üretiminde rol oynar. Normalleşme, apaçık ve doğalmış gibi algılanan gündelik pratiklerle yaşanır (Lorey, 2014, s. 153).

Buradaki ironi kendini düzenleyen, *normalleştirme* sürecini yaşayan bireyin *özgür*, sanat bağlamında da *aykırı* olmasıdır. Çünkü gerek normalleştirme gerek kendini yönetmesi, denetlemesi ve düzenlemesi, kendini şekillendirmesi kendisi üzerinde özgür bir gücün toplandığını göstermektedir. Bu paradoks biyopolitik yönetim toplumunun hem koşulu hem de sonucu olarak hem tabi kılınmış hem de özgür bireylere ihtiyaç duymasından kaynaklıdır. Bu günümüzün sanatının özgür koşulları içinde geçerlidir. Görünürde her sanatçı *özgürdür*, *özgür* bir üretimde bulunurlar, kendilerini ya da bulundukları sistemi eleştirmek pahasına olabilen bir özgürlüktür bu. Ancak, sistemin kendisini eleştiren bir sanatçı doğrudan sistemin bir parçası olarak işlem görmekte ve bir anda *normalleştirilmiş* bir süreci yaşayarak iç edilmektedir.

Sanatçının özgürlüğü bu piyasa koşulları altında geçerlidir, bu piyasanın dışında özgürlük yokmuş gibi davranılır. Bu piyasanın özgürleştirme koşullarının dışında bulunan her birey ya da sanatçı güvencesizleştirilmiştir.

Zaten halihazırda sanatçının varlığını destekleyecek belirli bir sistemin olmaması güvencesizlik yaşatırken üstüne üstlük piyasanın normalleştirici baskısı güvencesizlik duygusunu daha yükseltmekte sanatçının teslimiyetini zorunlu koşturmaktadır. Önceden belirtildiği gibi bu teslimiyet neoliberal serbest piyasanın zoraki bir özgürleştirme sürecidir. Çünkü bu özgürlük düşüncesine varlığını sürdürebilmesi adına ihtiyacı vardır.

5.5. Bağımsız Sanatçı Olmak ya da Yok Olmayı Baştan Kabul Etmenin Dayanılmaz Hafifliği

Biyopolitik kapitalizm estetiği, sanatı soğurmuştur. Bağımsız üretim artık imkânsızdır. Simge üretimi kapitalizmin temel amaçlarından biri haline gelmiş ve yaratıcı endüstrilerin geliştirilmesiyle insanlar tamamen sermayenin buyruğu altına girmiştir. Sadece tüketiciler değil, üreticiler de medya ve eğlence şirketlerinin yönettiği kültür endüstrisinin mahkûmlarıdır artık. Her birimiz kapitalist sistemin edilgen işlevleri haline geldik. (...)

Bu dönüşüm, sanat ve işin yeni konfigürasyonlarda var olduğu yeni toplumsal ilişki türlerine yol açtı. Sanat pratiklerinin amacı, iş sürecinin dönüşümünün mümkün kıldığı bu yeni toplumsal ilişkilerin gelişmesini beslemek olmalıdır. Asıl görevleri yeni öznellikler üretmek ve yeni dünyalar tasarlamaktır. Bugün yapılması gereken, sanatsal müdahale alanlarının genişletilmesidir. Sanatçılar, kapitalizmin topyekûn toplumsal seferberlik programına karşı çıkmak amacıyla, geleneksel kurumların dışında, farklı toplumsal mekânlarda çalışmalı.

Chantal Mouffe

Tamamen bağımlı bir sistem olarak, kendi içinde, kendi kuralları kabul edildiği sürece özgür olabilmeyi mümkün kılan ve sanatçının tanınabilirliğini onayan, yapıtlarının dolaşımda olmasını sağlayan bir yapı olarak piyasanın kurallarına uymadan, bağımsız olarak sanat yapmaya çalışmayı akan bir nehre karşı yüzmedeki mücadeleye benzetmek mümkündür. *Romantik* olarak tanımlanabilecek bu duruş/tercih, sanat gibi kabul görmek üzerine dayalı bir etkinlik için son derece zor ve çelişkili bir durumun temsilidir. Bu bağlamda *bağımsız sanatçı* olmak sadece ekonomik ve politik bir dizgeyi işaret etmemekte iş yapma şekli, örgütlenme biçimi ve yapısal farklılıkları işaret ederek ‘kurumsal yapı eleştirisi’ içerisinde tanımlanmaktadır. Söz konusu bu ‘kurumsal yapı eleştirisi’, belirli dizgeleri kural benimseyerek varlığını oluşturmayı kabul etmeden, günümüz *özgürlük* yanılsaması içindeki sanatçının konumuna dair bir mücadele vermesini temel almaktadır.

Günümüzde sanatçının kendisi de, ürettiği yapıtların ticari metaya dönüşmesi gibi, piyasada alınıp satılabilen -ve bu bağlamda dolaşımda olan- bir metaya dönüşmüştür. Metanın markalaşma özelliğini bünyesinde barındıran sanatçılar artık değer kazandıkça ulaşılması gereken bir noktayı temsil eden imgelere dönüşmüşlerdir. *Başarının* temel dayanak noktası nitelikten çok nicel tarafa kaymıştır ve ne kadar çok sattığı sanatçının başarısının temel göstergesi haline gelmiştir. Üretimine ve dolayısıyla kendine yabancılaşan sanatçı, piyasa özgürlüğü içerisinde kendisine tanınan ancak sınırları belirli yörünge etrafında gezinmektedir. Hızlı değişen piyasa koşullarına ayak uydurmak zorunda bırakılan sanatçı korkulu, belirsiz, yersiz yurtsuz ve güvencesiz bir yaşam sürdürmeye mecbur bırakılmaktadır. Piyasanın ezici

koşullarına ayak uyduramayan sanatçı piyasanın gerçekliğinde yok olmak ile yüz yüze kalmaktadır.

Piyasadaki dolaşım sanatçının tanınmasını ve beraberinde ilişkiler ağını kurmasını sağlayacak bağlantılar yaratmaktadır. Piyasadaki galeri sistemi sanatçıları temsil ederek sergiler oluşturmaya zorlamakta ve çalışmalarını tanıtarak, pazarlayarak hem sanatçının tanınırlığını arttırmakta ve bu tanınırlık üzerinden yapıtlarının fiyatını arttırmakta hem de yaratılan bu meta üzerinden kendi gelirini sağlamaktadır. Sanatçı ücretinin tartışmalı bir problem olduğu günümüzde sanatçının hemen hemen hiçbir hakkı “ünlü” bir sanatçı olana kadar bulunmamaktadır. Hatta, *ünlü bir sanatçı* olmak bile bu kapitalist yazgıya engel olamamakta, önceden çok düşük fiyatlara satılan bir yapıtın güncel fiyatının çok yüksek olması ve el değiştirmesinden bile sanatçı pay alamayabilmektedir. Bu konu hakkında dünya genelinde belli bir mücadele verilmesine rağmen belirgin bir çizgi, hukuki bir düzlem belirlenememiştir. Günümüzdeki sistem ‘normalleştirilmiş aykırı sanatçı’ olmayı hedef göstermekte, sanatçı dosyasını hazırlarken bile anlaşılabilirlik ve pazarlanabilirlik adına özgünlüğü yok edecek bir yapıyı önermektedir. Çünkü piyasanın temel argümanı metalaştırılabilen yapıtlarla bir an önce satışın gerçekleştirilmesidir. Galeri sanatçının özgürce ifade olanaklarını aramasını değil tutulan, onaylanmış, kendince özgün çalışmalarının ışığında devam etmesini salık vermektedir. Dolayısıyla sanatçı belirli bir yönde angaje bir biçimde üretime mecbur bırakılmaktadır. Uzmanlaşmak modernitenin bir söylemi olmasına rağmen piyasanın stabilitesini korumak adına hala egemen kılınmakta, kurumsal yapıyla beraber stabil bir çizgi oluşturulmaktadır. Yapısı değişen, modernist sürecin sureti steril beyaz küp algısının yerini grinin arada kalmış tarafsız çelişkili sureti çığ betonun grisine bıraktığı mekânlarda, özgür bir şekilde sanatın ifade aracı olduğu gösterisi yapılmaktadır ancak hakikat öyle değildir.

Piyasa ve içerdiği kurumlar neoliberal ideolojinin uygulama alanları gibi hareket etmekte, bir temsil alanı oluşturmaktadır; özgür bir ifade alanı olarak kendini merkezi bir konuma yerleştirerek kendisine bir tür mecbur etme sürecine sokmakta ve sanatçının tanınabilirliğini kendi yörüngesinde esas kılmaktadır. Böylelikle heterojen ve deneysellik alanı olarak sanat görünmeyen sınırlar ile kapatılmışlıkla karşılaşmaktadır. Bu durumu piyasa koşullarına uyum sağlayan her kurumda

izleyebilmek mümkündür; özellikle genç sanatçılar için düzenlenen etkinlikler (sergi, yarışma vb.) yetişen sanatçıları belirli bir yörüngeye alma etkinlikleri olarak kendilerini var etmekte, bir tür ehlileştirme ya da neoliberal bir görüşle onlara özgürlük alanları sunarak “sınırlarını yıkmaya” teşvik etmektedirler. Bu kurumlar biyoiktidar mekanizmaları olarak bağımsız kalabilecek düşünceyi sınırlar altına almaktadır.

Galeriler dışında sanatçının kendini gösterebileceği etkinlikler olarak yarışmalar önemli bir yer tutmaktadır ancak bu noktada nesnel kriterler olmadığı gibi ideolojik veya duygusal problemlerin gün yüzüne çıktığı alanlar olarak problemli bir alanı temsil etmektedirler. Diğer taraftan biyopolitik açıdan normalleştirici mekanizma olarak hareket etmekte, oluşturulan jüriler tarafından sanatın yönü diğer bir söyleyişle oluşturulan kurallar çerçevesinde yarışmaya katılan yapıtların başarısı tartışılmaktadır. Yarışmaların en büyük paradoksu ise kendine menkul anlamlar bütünü ve öznel üretimler olarak yapıtların birbirleriyle var olmayan nesnel kriterler üzerinden yarıştırılması düşüncesidir. Hiçbir yapıt için diğer bir yapıttan daha üstündür demek mümkün değil aksine sanatın doğasına aykırıdır ve bu çerçevede yarışmalar kendilerini imha ederek içe doğru infilak etmektedirler.

Piyasa içerisindeki önemli kurumların sergileme alanları yerine alternatif sergi alanları (örneğin, *lab*, *laboratuvar*, *project space*, *hub* vb.) açarak genç sanatçılara kendilerine deney yapmaları için izin verilen ancak alabildiğine güvensiz bir ortam yaratmakta, ötekileştirmektedirler.

Avangardın akademizm ile olan savaşı günümüzde yapısını değiştirerek bağımsız sanatçının piyasanın kuşatıcılığına karşı bir savaşına dönüşmüştür. Ancak ironik olan sanatçının bu sistemi içselleştirerek uyumlu olabilme çabasıdır. Yani sanatçı, onaylanmak ve piyasanın kuşatıcı koşulları içinde var olabilmek için itaat etmektedir. Jean Dubuffet sanatçının bu çelişkisine dair “sanatçıların hemen hemen hepsi de, aslında doğal bir iç dürtü nedeniyle değil, bir zincirleme etkileniş sonucu, bu sahtekârlığın suç ortağıdır” der ve ekler: “Bu sınıflamada yer kapamayan sanatçı ise halkın gözüne zavallı bir dışlanmış, bir beceriksiz olarak görünecektir. Bütün sanatçıların kültür kurumları tarafından anılmak ve onlardan diploma almak için telaş ve kaygıyla çaba harcamalarının nedeni budur, anahtarları bu kurumların elinde olan

saygınlık ve promosyon aygıtlarıyla suç ortaklığının nedeni budur; onlarsız, kendileri ve sergileri için ancak kayıtsızlık ve küçümseme umabilirler” (Dubuffet, 2005, s. 48). Çünkü, Dubuffet’e göre, [gerçek] sanatçıların parayla işleri yoktur ve parayı umursamazlar, mevcut durumun baskısı olmadığı durumda, reklam ve promosyon değil, hele para hiç değil, sadece yapıtlarının beğenilip sevilmesinin peşinde koşacak olanlardır. Ancak, halihazırda yapıtlara biçilen yüksek fiyatlar aynı zamanda onlara prestij de sağladığı ve bu olmazsa yapıtlara kimse ilgi göstermediği için parayı da göz önüne almak zorunda kalmaktadırlar.

Kapitalist sistemin neoliberal evresini yaşadığımız günümüzde *bağımlılık* ya da *bağımsızlık* gibi kavramları keskin bir çizgiyle ayırmak mümkün görünmemektedir. Çünkü sanatçının en bağımsız hali bile zorunlu olarak çeşitli bağımlılık süreçlerinden geçmektedir. En geniş anlamda sanat, tamamen bağımlılıktan çıkıp gelmektedir; dile, işaretlere, nesnelere bağımlılık varken sanatın anlam alanında bağımsız olmak çok da olanaklı değildir. Bu toplumsallığın getirisidir ve toplumsal olarak tamamen bağımsız olmak mümkün değildir. Çünkü toplumsallık birçok şeye bağımlılık gerektirmektedir. Ancak her ne olursa olsun kapitalist süreç sanatın araçsallaştırılması bağlamında ele alındığı haliyle bir tür aldatmaca içerisinde bağımsız bir görünüm/yanılsama sunmaktadır; *serbest* piyasa ekonomisinde *bağımsız* bir girişimci olmanın getirdiği anlamsal paradoksu taşımaktadır. Dolayısıyla bağımsız ve özgür olması gereken sanatın *bağımlılığı* kendini, toplumun *hakiki* anlamda yararına değil *gerçek* anlamda yararına çalışır bir vaziyette konumlandırmaktadır. Marx’ın işçi sınıfı için vurguladığı yabancılaşmasından kurtularak sınıf bilincine kavuşması ve onu aşması gerekliliği sanatçı adına da geçerlidir ve özgürlüğü, bağımsızlığı adına *güvencesiz* sınıfın içerisinde olduğunu fark etmesi gerekmektedir. Bu farkına varış sanatçıya doğrudan bir iktidar mekanizması olarak değil saf dünyayı anlamlandıran bütünleştiren olarak güç verecektir. Bu anlamda sanatçının bağımsızlık adına yok olmayı göze alması gerekmektedir. Galerisi sisteminin içerisinde bir nefer değil bir tür hacker olarak hareket etmeli, galerilerle çalışma isteği yerine kendi buldukları benzersiz ve tuhaf yollardan ilerlemeli, daha bilinmez alanlar ve tahmin edilemez sonuçlar adına sistemin bozuk çarklısı olarak varlığını sunmalıdır. Ünlü olmanın cazibesinden kendini kurtardığı gün sanatçının gerçek kurtuluşu olacaktır, bu da Beckett’ın sessizliğinde buluşmayı gerektirmektedir.

5.6. İşsizlik Sergisi ve İşsizlik Hakkı (Sessizliğin Şiddeti ve Yapmamayı Tercih Etmek)

Günümüzde tehdit edilginlik değil, sahte-etkinliktir; “etkin olma”, “katılma”, olmakta olanları maskeleyen arzusudur. İnsanlar hep araya girer, “bir şey yapar”: Akademisyenler anlamsız münazaralara katılırlar vs. Gerçekten zor olan, geriye çekilmek, geri çekilmektir. İktidardakiler meşum edilginliğimizin kırıldığından emin olmak için genellikle “eleştirel” bir katılımı, bir “diyalog”u tercih eder. [...] Yapılacak en şiddetli şey bazen hiçbir şey yapmamaktır.

Slavoj Žižek

İşsizlik sergisi, kültür endüstrisi içerisinde, her türlü özgürlüğünden özgürmüşçesine alıkonulmuş, *postfordist* sistemin ‘uzmanlaşmış emek’ düşüncesinde olduğu gibi, sanatsal sorgulamaların mikro kanallara sızdığı ancak genel görüntünün belirsizleştiği sanat ortamına ve üretimine; mevcut ortamda üretmeye güdülenmiş ve bir nevi kültür işçisine dönüşmüş sanatçının durumuna bir sanatçı olarak iş bırakma eylemi, bir tür grevdir. Marx’ın emeğine yabancılaştığını vurguladığı işçinin konumuna düşen; sanatına, çalışmalarına, işlerine yabancılaşan sanatçının neliğini sorgulamak adına hazırlanmış bir sergidir.

Bugün, üretimin bolluğuyla ürettiğimiz nesnelerin fazlalığı altında boğuluyoruz. Tüketimin beraberinde getirdiği üretimin değil, üretimin beraberinde getirdiği tüketimin içindeyiz; ürettikçe tüketiyor ve zihinsel anlamda tam bir obezite sorunuyla karşı karşıya kalıyoruz. Üretilen imgelerin fazlalığı artık zihnimizin işleyebileceğinin çok ötesine geçmiş durumda ve bedenimiz/benliğimiz bu sürece evrimsel anlamda ayak uydurmak adına zorluk çekmekte. İnsanlar ve yaşamsallık bağlamında tüm dünya, etkileşen bir varlık alanını oluşturuyor ve sadece iletişim bağlamında iki ya da daha fazla insanın birbirini etkilemesi gibi bilindik bir süreci değil tüm nesnelerin kuşatılmışlığı altında onların üzerimizdeki iktidarlarına teslim olmanın gerçekliğini yaşıyoruz. Artık, *a priori* olarak sanat yapıtına anlam kazandıran insan zihninden, yapıtın zihnimizi nasıl dönüştürdüğünün hakikatine doğru kayıyoruz (kaldı ki bu durum şüphesizdir). *Beyaz küp*ün beyaz oluşunun nedeninin bile yapıtların üzerindeki etkisinin azaltılarak bizim algımızda bozuma uğramasını engellemek iken, yani mekânın bir nesne olarak üzerimizdeki etkisi oldukça uzun zamandır bilinirken, bu üretim bolluğunda nesnelerin tahakkümü bugünün insanının taşıdığı büyük bir yük haline gelmektedir.

Temel ve ilkel bir ihtiyaç olarak ekmek, pirinç gibi sürekli yetersiz, *olunanlar* ve *olunmayanlar* çatışmasını yaratan, yoklukları bizde derin yaralar açan *arzu objeleri* artık günümüzde çok sayıda, çeşit çeşit olmakla beraber, sayıları ve bunlara sahip olma dürtüsü günden güne artmaktadır. Böylelikle, bu nesnelere sahip *olmamanın* yol açtığı öfke, aşağılanma, kin ve haset de (sahip olunamayacak şeyleri yok etme dürtüsüyle birlikte) çoğalmaktadır (Bauman, 2014, s. 50). Bauman, “artık hepimiz tüketiciyiz, her şeyden önce tüketiciyiz, tüketmek bizim hakkımız ve görevimiz” demektedir ve bu bağlamda 11 Eylül saldırısının ertesi gününde George W. Bush’un, travmadan kurtulup normale dönmeleri için Amerikalılara seslenirken bulabildiği en iyi tavsiyenin “alışverişe devam edin” olduğunu vurgulamaktadır. Bauman’a göre, günümüzde sosyal konumumuzun ve hayatta başarılı olmak için girdiğimiz yarışta puanımızın belirlenmesini sağlayan en önemli kıstas, alışveriş faaliyetlerimizin ve bir tüketim objesini “daha yenisi ve iyisi” ile değiştirmekteki rahatlık seviyemizdir. Bu bağlamda, günümüzün tapınaklarının ve hac ritüelinin yerine getirildiği yerler olarak süpermarketlerin olduğunu belirtir (Bauman, 2014, s. 50-51). Buna elbette daha etkileyici yapıları ve geniş mekanlarıyla, hepsi bir arada duygusuyla alışveriş merkezlerini (AVM) de eklemek gerekmektedir.

Baudrillard, günümüzde çevremizdeki nesnelerin, hizmetlerin, maddi malların çoğaltılmasıyla oluşturulmuş ve insan türünün ekolojisinde bir tür temel dönüşüm oluşturan akıl almaz bir tüketim ve bolluk içinde bulunduğumuzu belirtir. Buradaki bolluk, tüm zamanlarda olduğu gibi başka insanlar tarafından değil, daha çok nesneler tarafından kuşatılmışlığı işaret etmektedir. Baudrillard’a göre, bolluk içinde yaşayan ve nesneler tarafından kuşatılmış insanların gündelik alışverişi, benzerlerinin eskiden yaptığı alışverişe benzememektedir; daha çok, istatistiksel olarak yükselen bir eğriye göre mal ve iletilerin edinilmesi, algılanması ve güdümlenmesi biçimini taşımaktadır. Buradaki mal ve iletiler ise, karmaşık ev içi örgütlenme ve bu örgütlenmenin parçası olan teknik kölelerden mesleki ve etkinlik araçlarına; nesnenin reklamlarda ve kitle iletişiminde beslenen iletilerde yüceltilmesinin oluşturduğu sürekli gösteriden bir tür saplantı haline gelmiş yeni nesnelerin artışına ve rüyalarımıza kadar giren nesnelerin simgesel psikodramlarına kadar uzanmaktadır (Baudrillard, 2008, s. 15-16). Baudrillard’a göre, bu tüketim ve bolluğun merkezindeki itaatkâr ve yanıltıcı nesneler, bize gerçekte öbür insanların yakınında, onlarla yüz yüze ve onların söyleminde

yaşamaktan çok, her gün şaşırmış gücümüzün, potansiyel bolluğumuzun, birbirimizden uzaklaşmamızın söylemini tekrarlayıp durmaktadır. Baudrillard, bu dönüşüme dair şu görüşleri dile getirmektedir:

Kurt çocuğun kurtlarla yaşaya yaşaya kurda dönüşmesinde olduğu gibi demek ki biz de yavaş yavaş işlevselleşiyoruz. Nesneler çağını yaşıyoruz: Söylemek istediğim, nesnelerin ritmine ve onların hiç kesintisiz art arda gelişine göre yaşadığımız. Geçmiş uygarlıkların tümünde dayanıklı nesneler, araçlar veya binalar kuşaklarca insandan daha uzun yaşamışken, bugün onların doğmasını, gelişmesini ve ölmesini izleyen bizleriz. (Baudrillard, 2008, s. 16)

Günümüzde sanat, kapitalist üretim mantığının üretim-tüketim zinciri içerisinde sıkışıp kalmış durumdadır. Bir anlamda, Gorz'un vurguladığı *maddesiz sermayenin* gösterisi haline gelmiştir. Söz konusu *maddesiz sermaye*, ürünün sembolik değerinin temel kar kaynağı olduğu ve değer yaratma, üretkenlikteki gelişmelerin fiyat düzeyi üzerinde önemli bir etkisinin olmadan kalabileceği bir alanı oluşturmakta ve böylece bir firmanın maddesiz sermayesi artık sembolik sermayeyi oluşturan ününü, prestijini ve malların kısmen sanatsal boyutunu üreten personelin yetenek, hüner ve yaratıcılığını kapsamaktadır (Gorz, 2011, s. 46). Artık izleyici/tüketici üretimin bir aracı olarak arzu, istek, benlik imgesi ve yaşam tarzı üretme işlevi görmekte, “arzuladıkları şeye ihtiyaç duymayan ve ihtiyaç duydukları şeyi arzulamayan” yeni alıcı türüne dönüşmektedir.²³

Günümüzün hâkim üretim biçimi, yani diğer biçimlere hegemonyasını dayatan biçim, fikirleri, bilgiyi, iletişim biçimleri ve ilişkilerini “maddi olmayan mallar” olarak üreten biçimdir. Biyopolitik emek olarak adlandırılacak yani sadece maddi mallar üretmekle kalmayıp ilişkileri ve de toplumsal yaşamın kendisini de üreten emeğin parçası olarak bu maddi olmayan emek, üretim geleneksel anlamıyla ekonominin

²³ Gorz, maddesiz sermayenin farklı bir düzlemde uygulamaya koyulduğu yer olarak reklam düşüncesini ele almaktadır ve buna örnek olarak Freud'un yeğenlerinden biri olan Edward Barnays'i örnek verir. Barnays, Amerika Birleşik Devletleri'ne yerleştiği dönem ABD'nin Birinci Dünya Savaşı sırasında sahip olduğu devasa üretim kapasitesi için sivil pazarlar bulma yolları üzerine kafa yorduğu döneme denk gelmektedir. Sanayinin üretebildiği her şey için alıcı nasıl bulunur? sorusuna yanıt olarak yeni bir disiplin olan “halkla ilişkiler”i (public relation) önerir ve insanların ihtiyaçları doğası gereği sınırlı olsa da, arzularının özü gereği sınırsız olduğunu, bu arzuları arttırmak için, bireylerin alımlarının pratik ihtiyaçlara ve rasyonel düşüncelere dayandığı yönündeki yanlış fikirden kurtulmak gerektiğini belirtmiştir. Yani insanların bilinçdışı güçlerine, irrasyonel motivasyonlara, itiraf edilemeyen fantasma ve arzulara hitap etmek gerekiyordu. Bu bağlamda reklam, o zamana dek yaptığı gibi alıcıların pratik duygusuna hitap etmek yerine, en işe yaramaz ürünü bile sembolik bir anlamın vektörüne dönüştüren bir mesaj içermelidir (Gorz, 2011, s. 47).

sınırlarından taşmakta ve doğrudan kültür, toplum ve siyasete yayılmaktadır (Hardt & Negri, 2004, s. 122). Dolayısıyla buradaki üretim öznelliğin üretimidir; yani toplumda yeni öznelliklerin yaratılması ve yeniden üretilmesini kapsamaktadır. Maddi olmayan emek nitel açıdan hegemonik yapıdadır ve diğer emek biçimlerine ve bizzat topluma bir eğilim dayatmaktadır. Hardt ve Negri'nin vurgusuyla maddi olmayan emeğin bugünkü konumu, endüstriyel emeğin yüz elli yıl önce, küresel üretimin küçük bir kısmını teşkil ettiği ve dünyanın küçük bir bölümünde yoğunlaştığı ama yine de diğer üretim biçimleri üzerinde hegemonya kurduğu konumun aynısıdır. Nasıl o dönemde, tüm emek biçimleri ve bizzat toplum endüstrileştiyse, bugün de emek ve toplum enformasyonel, iletişimsel, duygulanımsal hale gelmektedir (Hardt & Negri, 2004, s. 123-124).

Bu bağlamda Duchamp'ın pisuarı, sanat piyasasının durumunu ortaya çıkaran avangard bir eylemlilikten bir anda her şeyin kabul edilebilir olduğu ve meşrulaştığı olumsuz bir tüketim düşüncesinin ikonu haline gelmektedir. Kuspit ve birçok eleştirmenin olumsuzlamalarının altında yatan ana neden tam da budur.

Sanat sergilerinin tüketim toplumunda farklı bir temsiliyeti bulunur ve neoliberal kapitalist sistemin toplumsal uzlaşımının kaçınılmaz uzantısı ve sonucu olarak yerini almaktadır. Simmel'in modern zamanlara atfederek, erken bir okuma olarak, ele aldığı yazılarındaki çağdaş sanat sergileri modern sonrası süreç olarak günümüzde değişmediği gibi modern düşüncenin sona ermediğinin göstergesi gibidir. Simmel, uzmanlaşma peşinde koşan modern düşüncenin, diğer her şey gibi sanatsal etkinliği de tekyönlü bir itkiyle kalıplaştırdığını ve bu tekyönlülüğü telafi etmek için olabilecek en farklı ve birbirine karşıt yapıtların çeşitliliğini fark etmek gerektiğini ve bu farkın gösterildiği yerlerin de çağdaş sanat sergileri olduğunu belirtir. Simmel sanat sergileri ve tüketim toplumundaki konumları hakkında şunları söylemektedir:

Modern insanların ürettikleri şeyler konusundaki tekboyutluluğu, tükettikleri şeylerin çokboyutluluğu tarafından dengelenir. Bireyin, içerisinde bilfiil hareket ettiği alan küçüldükçe veyahut gündelik düşünme ve irade alanı daraldıkça, boş zamana duyduğu ihtiyaç ve fikirlerle duyguların muazzam çeşitliliğini deneyimlemede yeniliğe açıklığı da, tıpkı doğal olmayan bir ataletten sonra kasların hareket etme hasretiyle yanıp tutuşması gibi, daha canlı hale gelir. Faust, dünyanın çelişkilerinin oluşturduğu zenginliği baştan başa ölçme özlemine, tam da çalışma

odasında daralıp, boğulurken kapılmıştır. Çağımızda bir izlenimden başka bir izlenime savrulmayı, bir keyif sabırsızlığını yaratan, mümkün olan en kısa zaman dilimi içerisinde olabildiğince çok heyecanı, ilgiyi ve hazzı tıka basa yaşama takıntısını yaratan, tam da bu uzmanlaşmadır. Metropol yaşamının sokaklardaki ve salonlardaki çokrenkliliği, bu huzur nedir bilmeyen ruh halinin bir sonucu olduğu kadar nedenidir de; sanat sergileri de bu durumun simgesel ifadelerinden yalnızca birisidir. Bu sergilerde en uyumsuz içerikler, küçücük mekânlarda teklifsizce yan yana durur. Tahrike aç bir zihin, dakikalar içinde dünyanın dört bir yanından gelmiş sanat projeleri ve duyarlılığın birbirine en uzak örnekleri arasında bir uçtan öteki uca değin keyifle gezinebilir. Çağdaş sanatın en çeşitli örnekleri, en küçük noktada bir araya getirilmekte; aynı yoğunlaşmayla, sanatın izleyicide uyandırmaya muktedir olduğu duygulanım yelpazesini tastamam açmaktadır. Sergilenen nesnelerin, en zıt unsurları bile mekânsal olarak yakınımıza getirebilmesi gibi, o nesnelere ilişip, süratle birbirini izleyen ve izleyicinin zihnini beğenmeden beğenmemeye, huşu dolu bir saygıdan alaycı küçümsemeye, kayıtsızlıktan heyecana sürükleyen yargılar da o kadar zıttır birbirine; bu yönden, modern hazzın, en küçük zaman ve mekân biriminde en çeşitli duygulanımları tatma koşulunu yerine getirirler. (Simmel, 2015)

*

İşsizlik sergisi tam bu dönemeçte günümüz sanatını ve bir sanatçı olarak kendimi sorgulamalarım sonucunda geldiğim son noktayı temsil etmektedir. Ürettikçe, anlatım olanakları arayıp düşüncelerimi, duygularımı nesneleştirdikçe, kendimi biçimsel ya da içerikle ilgili doğrudan sanatsal veya estetik bir problem olarak sayılmayacak bir kapatılmışlığın içerisinde bulmam sonucu, bunu kendi içimde yaşadığım bir süreç olarak değil izleyiciyle de paylaşabileceğim bir buluşma anı üzerine odaklanmam sonucu ortaya çıkmıştır. Tüm bu düşüncelerim üzerinde elbette üçüncü dünya ülkesinde modernleşme çabası içerisinde gidip gelen bir ülkede sanatçı olmanın ve bu arafta kalan ülkenin sanat okullarında arafın farkında olmaksızın her şeyin normalmiş gibi yürütülmeye çalışıldığı ortamın etkisi büyüktür.



Resim 5.2. Deniz C. Koşar, *İşsizlik*, 2015

Sergi son günü 1 Mayıs İşçi Bayramı dahil olmak üzere ortalama bir sergi süresi gözetilerek 1 hafta olarak kurgulanmıştır. Sergi mekanının (bkz. Ek-1. Torun Nedir ve Neden Torun?, s. XX) açılışından kapanışına kadar bütün sergi zamanı boyunca izleyicilerle birliktelik sağlamak ve diyalog kurabilmek için mesai harcanmıştır. Bu mesai süreci bir tür yer değiştirmedir; sanatçının atölyesinde geçirdiği üretim sürecine dair çalışma mesaisini olduğu gibi sergi mekânında izleyici ile birlikte geçirmektir. Yani bir anlamda üretim için geçirilen çalışma mesaisine ait emeğin doğrudan izleyici ile iletişim olarak var olmasıdır; buradaki iletişim ve diyalog sanat üretiminin doğrudan kendisini ve sanatın maddi olmayan alanını işaret etmektedir.

İşsizlik bir performans, oluşum ya da benzeri bir sanatsal pratik değildir. Çünkü bu tür sanatsal pratikler doğrudan üretimi işaret ederler ve sanatsal bir 'iş'in olmamasını vurgulayamazlar. *İşsizlik*'te izleyici tıpkı *Panoptikon*'da olduğu gibi *boş bir sergi mekânı* algısıyla karşılaşır ancak bu sefer karşılaşılan mekân gerçekten boş, yapısız bir mekândır. İzleyici tarafından karşılaşılan, sanatsal bağlamda performatif hiçbir yanı olmayan, sadece sanatçının gündelik olağan halindeki kendisidir. Bu bağlamda, günümüzde pek de şaşırtıcı sayılmayacak, *boş bir sergi mekânı* algısını sekteye uğratan-bozan diyalogun doğrudan kendisidir. Sanatçı izleyiciyle diyaloga girerek

beklentiler, düşünceler, bu boşluk ve nedenleri üzerine tartışmaya, konuşmaya başlar. Hiçbir diyalog kurgusal değildir; sloganvari bir konuşma şekli gerçekleştirilmemiş, doğaçlama olarak, yaşamsallığı kenara bırakmadan, sanatın günümüzdeki konumu ve yapısı üzerine konuşmalar gerçekleştirilmiştir. Sanatsal bir doküman ile sonraki süreçte *arşiv* niteliği taşınamaması açısından ve üzerinden yeni bir sanatsallık çıkarılmaması adına serginin varlığına dair birkaç fotoğraf dışında özellikle herhangi bir ses ve video kaydı alınmamıştır.



Resim 5.3. Deniz C. Koşar, *İşsizlik*, (sergiden kesit), 2015

İşsizlik, McLuhan'ın '*araç mesajdır*' ifadesinde özeti bulan, medyanın açık ve görünen mesajı ne olursa olsun seyirci üzerinde en güçlü etkiyi yapanın, mesajın görünürdeki konusuna dair bir dizi iddia olarak dile getirilebilen yanı -yani "içeriği" değil- aktarılma yolu ve formu olduğu düşüncesinden hareketle içinde bulunduğum düşünsel ve üretimsel kırılmayı konvansiyonel olarak yapıtlarla veya performatif unsurlarla değil bilakis açık bir paylaşımın aracı edilginleştirilerek doğrudan sunumun yollarını denemektir. Söyleyecek hiçbir şeyi olmadığını anladıktan sonra, bunu söylemenin bir yolunu aramaktır.

Bu yapısıyla *İşsizlik*, *afformatif* bir yapıya sahiptir. Yani *performatif* edime karşıttır ve bu haliyle sistemin ve görünmez yasaların performatif şiddetine karşılık saf şiddeti barındırmaktadır. Söz konusu *afformatif* ya da saf şiddet, daha ziyade, her türlü araçsal, performatif şiddet için bir “koşul”dur ve aynı zamanda herhangi bir performatif şiddetin tamamen başarıya ulaşıp gerçekleşmesini de ilkesel olarak imkânsız kılan bir koşuldur (Hamacher, 2014, s. 142). Buradaki saf şiddet, Benjamin’in şiddetin hukuk ve adaletle ilişkisini ortaya koymak adına tartıştığı *Şiddetin Eleştirisi Üzerine* metnindeki, araç olarak şiddetin doğasında yer alan ve şiddetin kullanılmasında değil, bizatihi değerlendirilmesinde yerini bulur. Yani hukuka uygun ve hukuka aykırı şiddet ayrımının belirsizliğinden hareket ederek ayrımın anlamının haklı/adil ve haklı olmayan amaçlar için kullanılan şiddette yattığını düşünen doğal hukuk anlayışını eleştirerek reddedilmesidir. Buna örnek olarak da sınıf mücadelesinde, işçilerin güvence altına alınmış *grev hakkını* örnek gösterir. Benjamin, örgütlü işçi sınıfının bugün devletlerin yanı sıra şiddet kullanma hakkına sahip tek hukuk süjesi olduğunu belirtir ve bu şiddet kullanma hakkının güvence altına alınmış olmasının çelişkili olduğunu vurgular (Benjamin, 2014, s. 22-23). Bu bağlamda güvence altına alınmamış grevin ya da grev hakkı verilmediğinde gidilen grevin, eylemin ya da hizmetin icra edilmemesi, basitçe “ilişkilerin kesilmesi” durumunda olduğu gibi, şiddetten tamamen arınmış, saf bir araç olduğunu belirtir. Benjamin’e göre ilk bakışta ne kadar paradoksal görünürse görünsün, bir hakkın kullanılmasında takınılan tutum da belli koşullar altında şiddet olarak tanımlanmak zorundadır. Böyle bir tutum aktifleşerek sahip olduğu hakkı kendisine bu hakkı tanıyan hukuk düzenini yıkmak için kullandığında şiddet olarak betimlenebiliyorsa, o zaman aynı tutum pasif bir nitelik taşıdığına da bir tür şantaj, yani şiddet olarak kabul edilmelidir (Benjamin, 2014, s. 24). Bu bağlamda grev, saf şiddeti temsil ederken, örneğin savaş, karşı bir edimsellik olarak uygulamısal şiddeti (cebri şiddet) temsil etmektedir.

İşsizlik, Benjamin’in hiçbir şeyin gerçekleştirilmediği, hiçbir işin yapılmadığı, hiçbir şeyin üretilmediği ve hiçbir şeyin planlanmadığı ya da öngörülmediği toplumsal, ekonomik ve siyasal olay olarak gördüğü *grev* ile aynı konumdadır ve saf bir araç olduğu iddiasındadır. Etkililiği sanatsal sistemin tarihsel kanonunda yer alan paradigmalardan ne birine uyan ne de bunların basitçe yeniden düzenlenmesini

amaçlayan bir sanatsallığın tezahürüdür. Bu sanatsallık, kendisine asgari bir mevcudiyet düzlemi dışında herhangi bir biçimde etkili olma izni tanımayan bir sanatsallıktır. *İşsizlik*, bu sanatsallığın nihai biçimidir ve sanatsal eylemin kendisini mevcut sanatsal ilişkilerin dönüştürülmesinde bir araç olarak tarif ettiği sanatsal eylemi belirleyen tarzdaki bir araç-amaç ilişkisinin dışında yer almaktadır. Bir amaca yönelik olarak yapılan sanatsal eylemin aksine, *İşsizlik*, üretim ve koyutlama mantığı ya da üretimlerin çöküşü dahilinde ya da performatifler ya da üretim diyalektiği bağlamında anlaşılmamasının gereği budur. *İşsizlik*, grev gibi, bir eylemsizliktir; eylemeyi koşulsuz reddedişyle, ilişkilerin parçalanmasına yani sömürü ilişkilerinin parçalanmasına denktir.



Resim 5.4. Deniz C. Koşar, *İşsizlik*, (sergiden kesit), 2015

Günümüz sanatının kapitalist toplum yapısını kaşıyacak üretim güdülemesine karşı bir tür strateji olarak *üretmeme hakkını* savunan *İşsizlik*, sanatçının mikro bir düzlemdeki başına olarak ortaya koyabileceği yegâne direniş olmasından dolayı hem bir *grev* hem de bir *boykot* çağrısıdır. Çünkü sistemin işleyişini bozabilecek yegâne güç Marx'ın da belirttiği yabancılaşmanın dışına çıkabilen ve emeğine yabancılaşmaya

son veren işçinin farkındalığında saklıdır. Bundan dolayı sanatçı olarak beklentim, bağımsız sanatın genişlemesi, piyasa odaklı üretimlerin reddedildiği ve piyasanın gücünü arttıran galeriler ve günah çıkaran bir eylemlilik olarak vergiden muaf olmak adına desteklenen, sponsor olunan sanatsal etkinliklerin boykot edilmesini içermektedir.



Resim 5.5. Deniz C. Koşar, *İşsizlik*, 2015

*

Boşluğun bir üretimi içermeyen sunumu olarak *İşsizlik*, sanat yapıtının yani işin varolmadığı Yves Klein, Robert Barry, Johnny Cage gibi sanatçılarla temas halindedir. Örneğin, Cage, 4'33''te müzikal bir sunum olarak *sessizliği* temel almaktadır ve aslında Cage'in sunmak istediği *sessizliğin içindeki sesler*dir. Ona göre mutlak sessizlik yoktur; icracı çalma pozisyonunu alır, belli aralıklarla sayfaları çevirir, hareketleri arasında duraklamalar yapar ve bittiğinde selam vermek için eğilir. Ancak 4 dakika 33 saniye boyunca enstrümanlardan hiç ses çıkmaz (Duckworth, 1999, s. 29). Dinleyici/izleyici için bu, beklentinin ve arzusunun kesintiye uğramasıdır ve bu

bağlamda sessizliğin şiddeti ortaya çıkar. Böylece, *a priori* olarak müzikten beklenen seslerin bütünlüğü askıya alınmış olur.

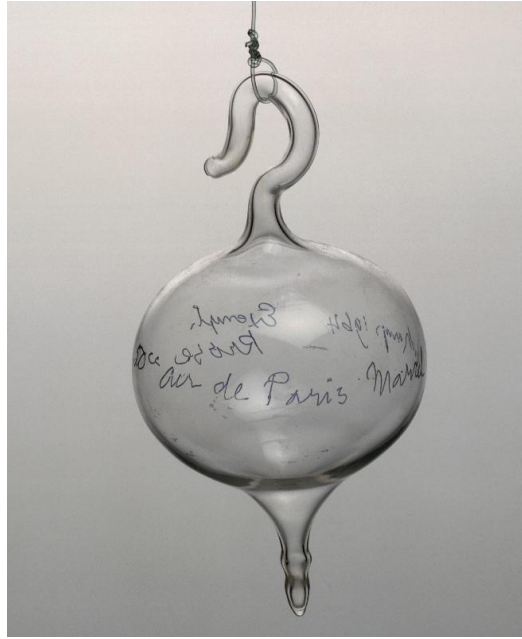
Sontag, *Susmanın Estetiği*'nde²⁴ susmayı/sessizliği, Rimbaud'nun şiiri bırakıp ticarete başlamasını, Wittgenstein'ın felsefeyi bırakarak bir süre köy öğretmenliği yaptıktan sonra hastabakıcı olarak ayak işleri yapmayı seçmesini ve Duchamp'ın sanat üretmeyi bırakarak satranca başlamasından hareketle, sanatçının dünyadan kopma yolunda gösterebileceği en uç davranış olarak nitelendirir ve *sessizlik* yoluyla sanatçının kendisini, karşısına patron, müşteri, tüketici, düşman, aracı ve yapıtının çarpıtıcısı olarak çıkan dünyaya olan tutsaklık bağlarından kurtardığını belirtir (Sontag, 2013, s. 46-47). Sontag'a göre, sanatçının yapabileceği tek şey, izleyicisiyle ve kendisiyle yüz yüze gelmenin değişik koşullarını bir ölçüde değiştirmektir ve sanatta *susma/sessizlik* fikrini tartışmak, temelde değiştirilemez olan bu durum içindeki çeşitli seçenekleri tartışmak demektir (Sontag, 2013, s. 49). Sontag, Cage'in mutlak sessizliğin mümkün olmaması düşüncesinden hareket ederek boş diye bir uzamın olmadığını belirtir; ona göre insan gözü baktığı sürece, her zaman görülecek bir şey var demek olduğunu, "boş" olan bir şeye bakmanın, hala bakıyor olmanın –insanın, yalnızca kendi beklentilerinin hayaletlerini bile görse de- hala bir şey görüyor olduğunu belirtir. Çünkü doluluğu algılayabilmek için, doluluğu belirleyecek çok keskin bir boşluk duygusunun korunması gerekmektedir; bunun tersi de doğrudur; boşluğu algılayabilmek için insanın, dünyanın öbür bölgelerini dolu olarak algılaması gerekmektedir (Sontag, 2013, s. 50). Bu bağlamda *susma/sessizlik* fikrinde sanat, bütünüyle kendini olumsuzlama noktasına dek götürmekte ya da kahramanca, zekice tutarsızlıklar biçiminde işlemektedir (Sontag, 2013, s. 51).

Sessizliğin şiddetinin en somut ancak bir o kadar metaforik örneği, ABD'nin Minneapolis şehrindeki Orfield Labatuvarlarında bulunan *Yankısız Oda*'dır. %99,99 oranında ses geçirmez yapısıyla dünyadaki en sessiz yer olma özelliğine sahip bu mekâna giren kişiler sessizlikten çok rahatsız olmakta ve halüsinasyonlar görmeye başlamaktadır. Sessizliğin yarattığı tahammülsüzlük olarak nitelenebilecek bu örnek

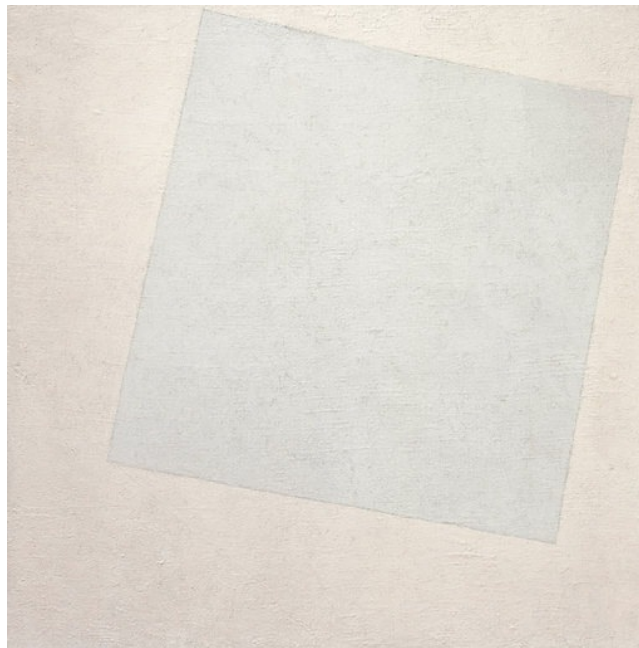
²⁴ Sontag'ın makalesinin özgün adı İngilizce olarak *The Aesthetics Of Silence* şeklindedir ve *silence* sözcüğünün çevirisi olarak *susma*, *sessizlik* ile eş bağlamda yer almaktadır.

beklentinin askıya alınması sonucu algının ve duyuların iflasını temsil etmektedir (NTV, 2012).

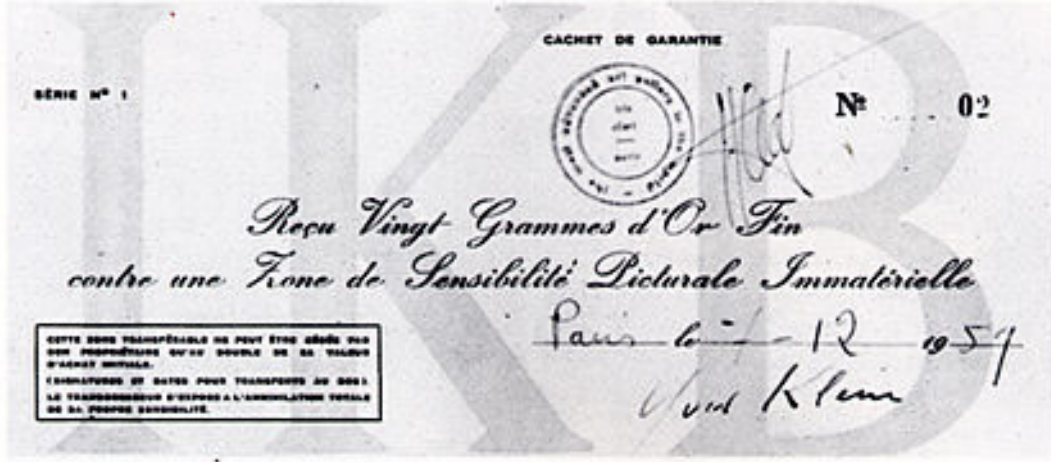
Sanattaki sessizlik ve hiçleşme probleminin sıfır noktası olarak Duchamp'ın 1919'da Amerikalı bir koleksiyonere sunduğu Paris havasıyla doldurduğu şişesini ya da Maleviç'in 1918'de *Beyaz Üzerine Beyaz* çalışmasını görmek mümkündür.



Resim 5.6. Marcel Duchamp, *Paris Havası*, 1919-1964



Resim 5.7. Kazimiir Maleviç, *Beyaz Üzerine Beyaz*, 1918

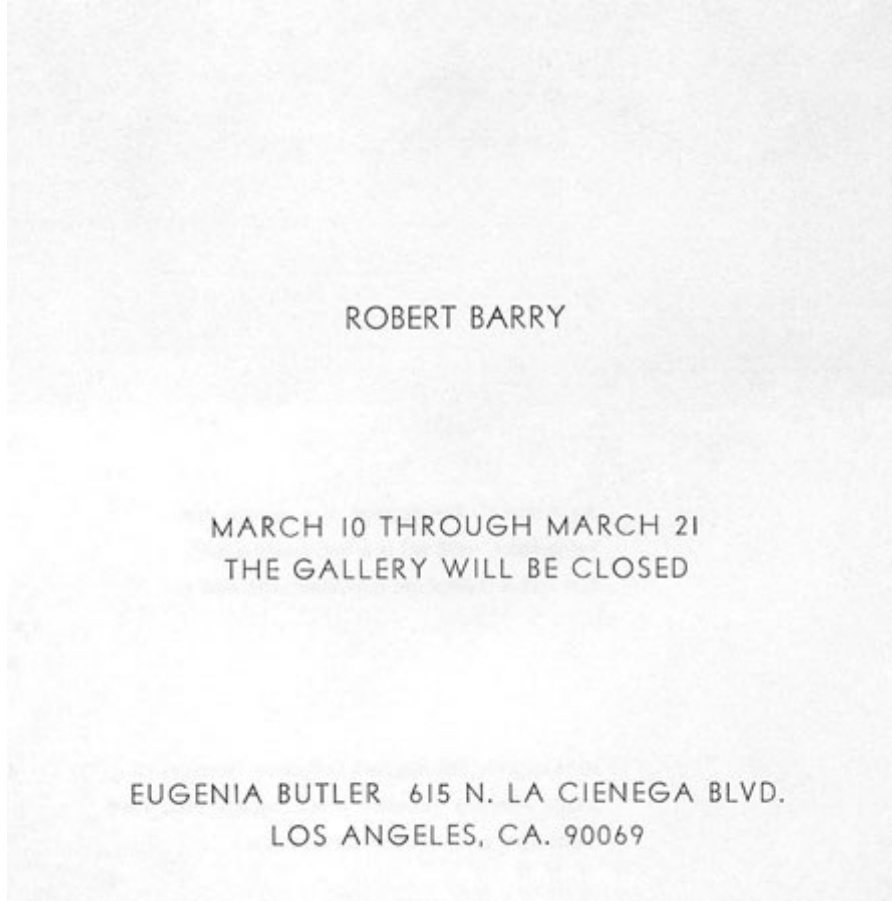


Resim 5.8. Yves Klein, *Maddedsı Resimsel Duyarlık Bölgesi* (Klein'in *Maddedsı Resimsel Duyarlık Bölgesi*'nin satın alımını onaylamak için verdiği makbuz. Bu kopya Jacques Kugel tarafından 7 Aralık 1959'da satın alınmıştır), 1959

Yves Klein, *boşluk*, *susku/sessizlik* gibi kavramlar devreye girdiğinde akla gelebilecek ilk sanatçılardandır. Klein, *Boşluk* ile sadece boş bir galeriyi izleyiciye sunan bir sanatçı değil aynı zamanda var olmayan sanat yapıtının mübadele edilmesiyle sanat alanına ait argümanların krize girmesine neden olan bir sanatçıdır. Kendisine sunulan sergileme alanında hiçbir şey sergilemediği *Maddedsı Resimsel Duyarlılık Bölgesi*'nde bu yapıtın var olabilmesi için bir alıcının yapıta belli bir ücreti ödemesi gerekmektedir. Bu bedeli de para olarak değil sadece altın üzerinden olmasını şart koşan Klein, altının yarısının da iki müze konservatörünün şahitliğinde Seine nehrine atılmasını ve bu olayın fotoğraflanmasını istemiştir. Sami Tarıca, bir galerici olarak sanat ortamındaki tecrübelerini paylaştığı bir mülakatında Klein'in bu çalışması hakkındaki anısını şu sözlerle paylaşır:

Bir Pazar tam yemek vakti telefon aldı: "Alo Sami, ben Yves. –Ne oldu? – *Comparaisons* salonunda benim de bir yapıtım sergileniyor ve bu yapıtın alıcısı olarak senin isminin gözükmesi için izin vermeni rica ediyorum. –Büyük bir zevkle kabul ediyorum, yapabilirsin tabii!" Koleksiyonerler arasında belli bir namım olduğu ve ben bir şeyi satın alır almaz fiyatı yükseldiği için, Klein'in da bu durumdan istifade etmek istediğini düşünmüştüm. Tekrarladım: "Yapabilirsin." "Ama sorun şu ki, ben bir *Maddedsı resimsel duyarlık bölgesi* sergiliyorum." "Bu da ne demek?" O dönemde bu söylediği bana, benim kulaklarıma henüz "erişemeyecek", çok karmaşık bir cümle gibi gelmişti. "Durum şu: *Comparaisons* salonunda tuvalerin asıldığı duvarda benim de yerim var: Ama orada hiçbir şey

yok; katalogda da bir yerim var, orada da hiçbir şey yok... ve bu ‘hiçbir şey’in var olabilmesi için, senin bana bunun bedelini altınla ödemen gerekiyor... ve bu altının yarısının da iki müze konservatörünün şahitliğinde Seine nehrine atılması ve olayın fotoğraflanması da gerekiyor.” Ben tavuğumun soğuduğunu düşünüyor ve akılcı sayılabilecek bir şehir olan İzmir’de doğmuş birisi olarak içimden, “hiçbir şey” satın almak için mi altın vereceğim yani, diye geçiriyordum. Lafı bağladım: “Dinle Yves, şimdi yemek yiyorum, sonra seni ararım.” Aslında, utanç verici olsa söylemeliyim ki, aramaya niyetim yoktu. (Tarıca, 2007, s. 149-151)



Resim 5.9. Robert Barry, *Kapalı Galeri*, 1969-1970

Robert Barry, Klein’ın boş galeri/mekân mirasını farklı bir açıdan ele alarak sadece fiziksel içerikten ibaret olmayan ve fiziksel olarak erişilemeyen bir alana genişletir. *Kapalı Galeri* adlı çalışması sadece davetiyein basılması ve izleyicilerin davet edilmesini öngörmektedir ve izleyicinin karşılaştığı tek şey sergi mekânının kapalı olacağı bilgisidir. 1969-1970 yılları arasında Los Angeles, Amsterdam ve Torino’daki galerilerde sergilenen Barry’nin bu yapıtı, izleyicilere sergi süresince mekânın kapandığını bildiren bir uyarıdan ibarettir. Benzer bir yaklaşımla 1960’ların sonunda sergi mekânına radyo dalgalarının yanı sıra manyetik akımlar taşıyarak her ne kadar

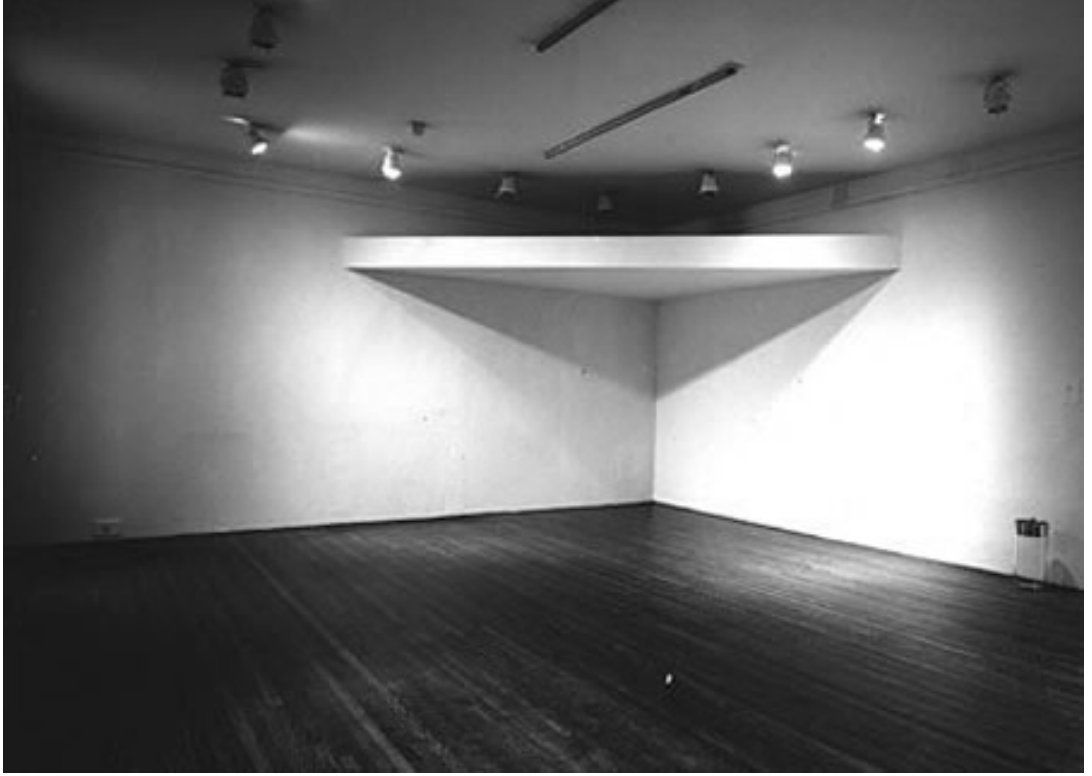
görülemeyen-farkedilemeyen olsa da izleyiciyi sözcüğün tam anlamıyla çevreleyen güçlere işaret ederek sanat yapıtının ontolojik alanını sorgulamıştır.

Robert Irwin'in, 1970 yılında Los Angeles Ace Galeri'de gerçekleştirdiği *Deneysel Durum*'u, boş mekân ve sanat yapıtının varlığıyla dolu olan daha deneysel bir angajmanı içermektedir. Irwin, sergi davetinde "Galeri (...) 1 Ocak (Ekim) boyunca boş kalacak, çünkü Robert Irwin bu mekâna sanat yapıtlarının farklı imkânlarını kavramak için her gün bu mekânı ziyaret edecek" yazmış ve bir ressam olarak daha önceki çalışmalarının geçerliliğini sorgularken, sanat hayatında bir nokta olarak *Deneysel Durum*'u, (adından da anlaşılacağı gibi), bir tefekkür ve deney dönemi olarak öngörmüştür. Irwin için önemli olan sanatın konusu ile nesnesinin ayrılmasıdır. *Deneysel Durum*, daha sonraki süreçte Irwin'in polyester kumaş kullanarak ürettiği *Örtü Perdesi* adlı çalışması ile sonuçlanmıştır.



Resim 5.10. Robert Irwin, *Deneysel Durum*, 1970

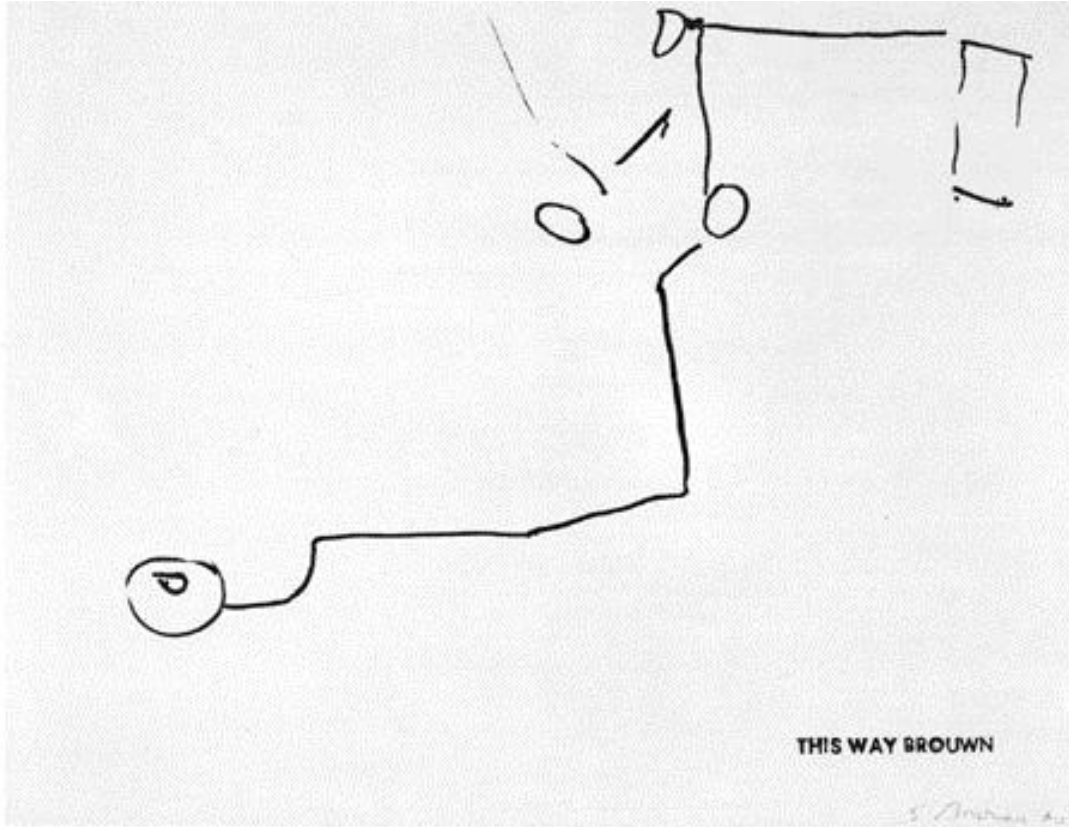
Chris Burden, 1975 yılında sergi mekânında kendisi dışında her şeyi uzaklaştırarak ancak kendisini de doğrudan sunmadan *Beyaz Işık/Beyaz Isı* performansını gerçekleştirmiştir. Yirmi iki gün boyunca ziyaretçilerin hemen üstünde üçgen bir platform üzerinde uzanarak, kendi kendine empoze ettiği hapisanesinde yemek yemeden ve konuşmadan varlığının fiziki şartlarını reddetmeye çalışmıştır.



Resim 5.11. Chris Burden, *Beyaz Işık/Beyaz Isı* (performans mekânından görüntü), 1975

Sözcüğün tam anlamıyla *görünmez* olmayı tercih eden ve tarihsel anlamda *sessizliği* işaret eden Stanley Brouwn, 1960'lı yılların kavramsalcilik ruhuna uygun olarak kaydileştirme, yaratıcılık sürecinin bir parçası olarak kişiliksizlik ve *yazarın ölümü* ile ilgilidir. 1972'den itibaren Brouwn, onun hakkında hiçbir biyografik bilgi verilmemesi ve hiçbir yapıtının çoğaltılmamasını istemiştir. Brouwn, katıldığı karma sergilerin kataloglarında yer almamayı seçer ve katkısı yalnızca boş bir sayfadan ibarettir (katıldığı sergilerin kataloglarında “Sanatçının talebi üzerine burada bibliyografik bilgiler verilmemiştir” gibi ifadeler yer almıştır). Gizliliğin kaybolduğu günümüz dünyasının, salt hükümetler, şirketler ve insanların çok meraklı olmasından dolayı değil, sosyal medya vb. bütün dönüşümler açısından ele alındığında, Brouwn'un kendini hiçleştiren tutumu, daha güçlü bir noktayı vurgulamaktadır. Çünkü, artık pek çok kişi için mahremiyet, kendi yalnızlığına dalmak zorunda kalınan korkunç bir hapisane olarak kabul edilmekte, gizlilik varoluşun bir biçimi olarak görülmektedir. Ayrıca, gösteri toplumunun paradigması olarak ünlü olma mefhumunun sanat alanına ait imgesini al aşağı eden konumu yine Brouwn'u saf eylem olarak güçlendirmektedir; yani Brouwn'u güçlü ve önemli kılan (paradoksal olarak bilinmesini gerekli kılan) onun bilinmemesidir.

1960'lı yıllarda sokakta adres sorduğu insanlara boş bir kâğıda çizerek anlatmasını istediği çizimlere “Bu Yoldan Brouwn” (*This Way Brouwn*) damgasını basarak sergilemiştir. Bu çizimler kendisine ait olmayan, kişisel ve soyut ancak aidiyetsizliğiyle anonimleşmiş çizimlerdir. Sorulan adreslerin yerini bilmeyen katılımcıların hiçbir şey çizmediği boş kağıtlar da soyut düşünce süreçlerini taşıdığını düşündüğü için onları da sergilemiştir. Başka bir çalışmasında sokaklara yerleştirdiği kağıtların üzerinden geçen yayaların, bisikletlilerin izleriyle o sokağa ait bir imgeleştirmeyi amaç edinmiş ve onu sergilemiştir. Brouwn'un yapıtlarının genel seyri seçim yapmamanın bir seçimi şeklindedir: açıklanamayan ve dili aşan kesin bir anlatım şekli.



Resim 5.12. Stanley Brouwn, *Bu Yoldan Brouwn*, 1963

Micheal Asher, 1974 yılında Los Angeles Claire Copley Galerisi'ne ait mekânın idari, ekonomik ve bürokratik bir prosedür olarak tanımlanabilecek bir bölmesi olan ofis duvarını kaldırarak sanat için düşünme alanına genişletmiş ve sergi mekânını yeniden kurgulamıştır. Sergi mekânına yapılan bu *basit* müdahale dışında hiçbir yapıt yoktur. Asher, serginin arkasındaki mantığı şu şekilde tarif eder:

(...) galeri mekânı kendisinde yapılan minimum değişiklik/tadilatla ilgilendi. Bu, kısmen, bir galeri olarak tanımlanan herhangi bir alanın, orada nesnelerin sergilenmesine bakılmaksızın izleyici tarafından algılandığını gösterdi. Nesnelerin bulunmaması, bu durumda önce mimari alanı ve tasarım detaylarını nesneleştirdi ve daha sonra izleyicilerin dikkatini, bir serginin neye benzeyeceği konusundaki önyargılarına kaydırıldı. En sonunda, izleyiciler bu serginin hangi dereceye nesnesi olabileceklerini ya da alana hayali bir sergi oluşturup oluşturamayacaklarını düşünmeye bırakıldılar. (Brennan, T.Y.)

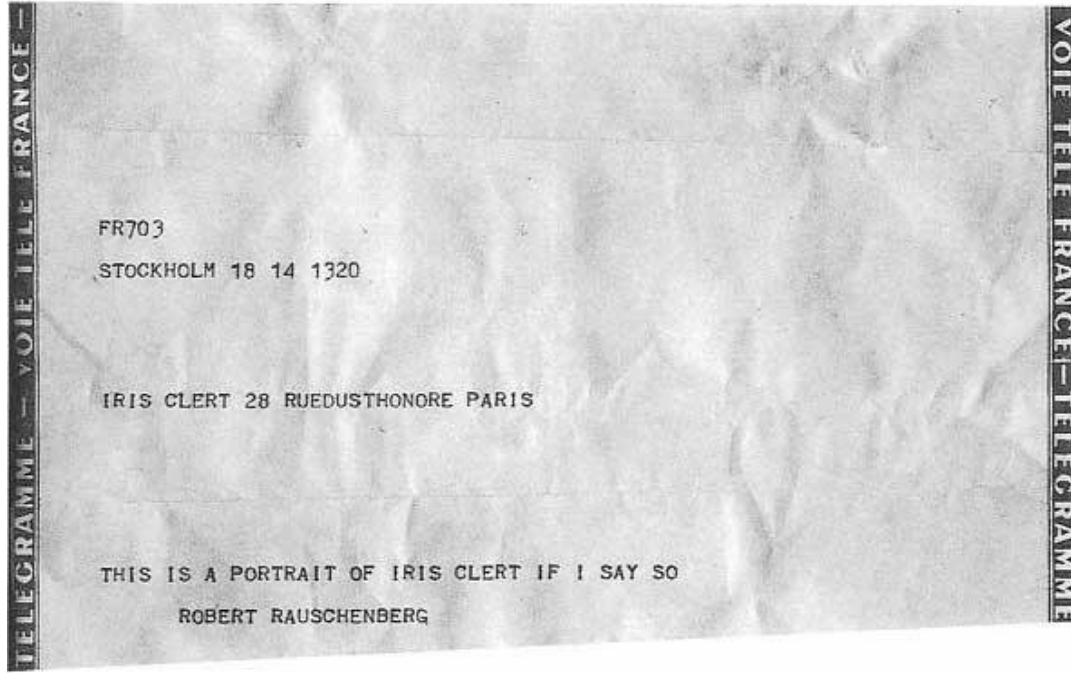
Asher, bu sergileme yöntemiyle boşluk ile görünmeyen boşluğun içindeki doluluğu göstererek mekânın anlamını değiştirmiştir.



Resim 5.13. Michael Asher, *İsimsiz* (Claire Copley Galerisi'ndeki yerleştirmeden görünüm), 1974

Robert Rauschenberg, 1961 yılında Iris Clert Galerisi'nin Paris'te yer alan yeni sergileme mekanının açılışı için düzenlen *Iris Clert'ün 41 Portresi* sergisine "Bu Iris Clert'in portresidir, eğer ben diyorsam öyledir" yazan bir telgraf göndermiş ve bu telgrafın sergilenmesini istemiştir. Sanat yapıtının izleyiciye görüntü sunmak zorunda olmadığına başka türlü bir ifadesidir. Rauschenberg'in tamamen kavramsal katkısı, kimliğini öznel bir koşul olarak ilan eden geleneksel portre anlayışına ilişkin tüm

uzlaşimleri belirsizleştirir. Diğer taraftan telgrafta yer alan “ben” referansı, her izleyicinin okuyuşunda belirsizleşen başka bir konumu yaratmaktadır. Rauschenberg’in bu absürd sayılabilecek jesti Neo-Dada ruhunu takip ederken sonraki yıllarda gelişecek olan kavramsal sanatın eğilimini belirginleştirmiştir.



Resim 5.14. Robert Rauschenberg, *Bu Iris Clert'in portresidir, eğer ben diyorsam öyledir*, 1961

1951 yılında Rauschenberg, her türlü imgeleştirmeden imtina ederek, sadece beyyaz bir boya ve temel ev boyası gereçleri olarak rulo yardımıyla boyadığı, bir tür ekran görevi gören yani bir odanın ortam etkilerine, ışığın titreşen nitelik ve etkilerine, gölgeye ve havaya duyarlı, çeşitli kombinasyonların birimleri halinde uzanan boş tuvaler hazırlamıştır. Maleviç'ten sonra resim hakkındaki en keskin ifadelerden birisi olarak *Beyaz Resimler*, üreten kişinin kim olduğunun önemli olmadığı, mekâna girip çıkan ve hareket edenlerin bıraktığı etkinin peşinde ve onlarla var olan bir yapıt niteliğindedir.²⁵

²⁵ Rauschenberg, bu düşüncesi ve *Beyaz Resimler*'iyle John Cage'in *4'33"* çalışmasının ortaya çıkmasında ona ilham vermiştir. Benzer bir yaklaşımla sessizlik içerisindeki izleyicinin seslerine odaklanarak yapıtını tamamlamıştır. (bkz. Duckworth, 1999, s. 29)



Resim 5.15. Robert Rauschenberg, *Beyaz Resim (İki Panel)*, 1951

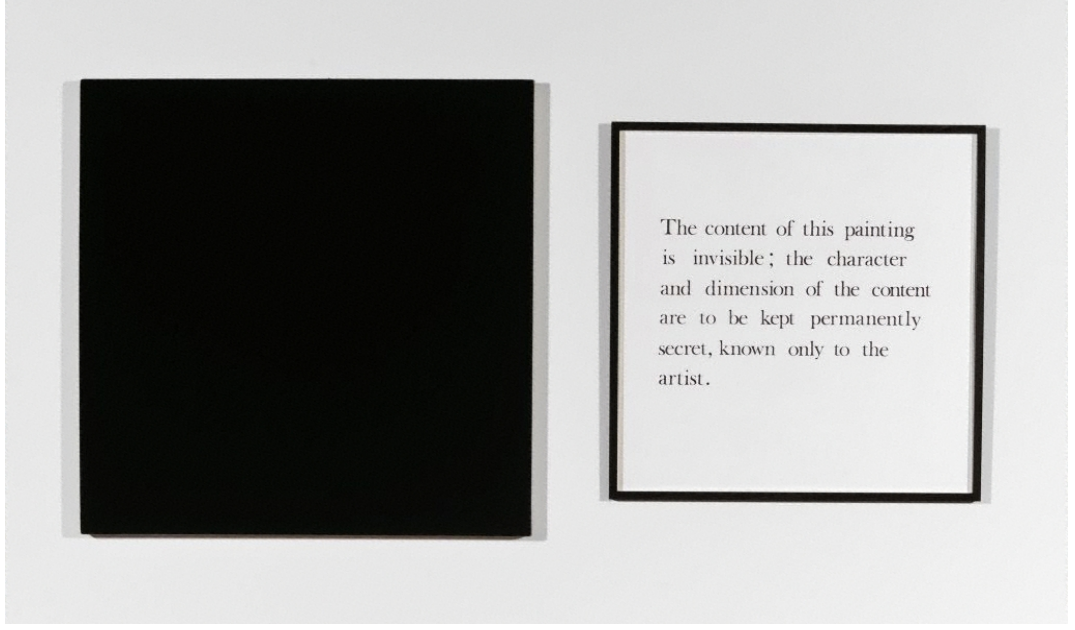
Beyaz Resimler ile ilk boş tuvali sunan Rauschenberg, yokluğun, boşluğun bir başka simgesel betimlemesini 1953 yılında *Silinmiş de Kooning* ile yapmıştır. Willem de Kooning'in aynı zamanda hayranı olan Rauschenberg, kendisinden aldığı bir desenini herhangi bir ekleme yapmadan eksiltme stratejisiyle yani yıkım ya da olumsuzluk olarak görülemeyecek bir hareketle, varolan imgeleştirmeyi yerinden etmeyi, kaldırmayı amaçlamış ve özenle silmiştir. İlk dönem deneysel çalışmalarında kendi çizimlerini silmeyi amaç edinmiş ancak tatmin edici bulmamış, daha etkili, tartışılmaz bir yapıtın silinmesi gerektiğini düşünerek konu hakkında de Kooning'e ulaşmıştır (Craft, T.Y.). O dönem için Soyut Dışavurumcular arasında oldukça etkili bir isim olan de Kooning'e ait bir yapıtın silinmesi hem geleneksel yapıtın yerinden edilerek yeniden tahsis edilmesine ve sahiplenme pratiğinin farklı bir şekilde ele alınmasına aynı zamanda da resmin kaynağı olarak görülen geleneksel çizim pratiğinin reddedilmesini işaret etmektedir.



Resim 5.16. Robert Rauschenberg, *Silinmiş de Kooning*, 1953

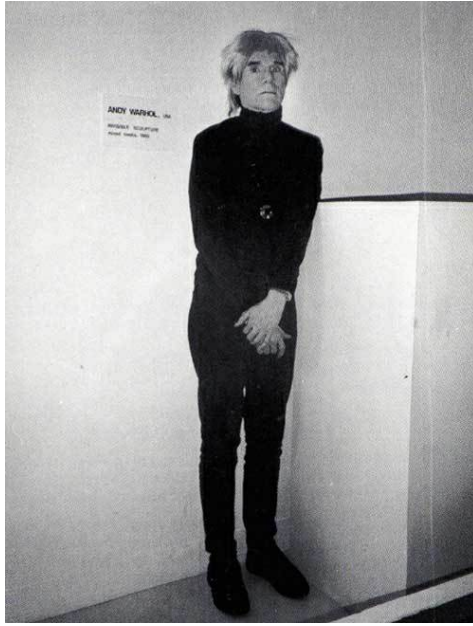
1968 yılında Michael Baldwin, Terry Atkinson, David Bainbridge ve Harold Hurrell tarafından kurulan *Sanat ve Dil grubu* (*Art and Language*), ana akım sanat pratiklerini ve söylemlerinin varsayımlarını sorgulamak adına *Sanat-Dil* (*Art-Language*) dergisini yayınlamışlar ve sanat yapıtı üretmek yerine bu dergide genel sanat görüşlerini ve sanat galerisi bağlamında sunulan konuların detaylı bir şekilde tartışmasına girişmişlerdir. Sanatsal düşüncenin aktarımının yöntemlerini sorgulamak adına sanatın nesne boyutunu tartışmaya açmışlar ve felsefi bir yaklaşımla sanatın ontolojik açıdan sorgulamasını yapmışlardır. Bu doğrultuda bir dizi üretim içine girmişlerdir. Ancak, belirtmek gerekir ki, *Sanat ve Dil* grubu için sanat üzerine bizatihi konuşmak bile sanat yapmak demektir. Bu bağlamda, 1966-1967 yılları arasında sanatın doğası

üzerine düşünmek amacıyla doğal çevrenin fiziksel özelliklerini sorgulama için araç olarak kullanmışlar ve sanatı adlandırmak, deneyimlemek için kullandığımız tarzları, sanatı tanımladığımız ve tartıştığımız yollarla karşılaştırarak, sanatsal dikkatin nesneleri olarak (yapıt bağlamında) bir hava sütunun ya da sisin olabileceğini işaret etmişlerdir. Bu düşüncelerle sanatçıların 1966 ve 1967 yılları arasında dağıttığı bir metin ve çizim olarak başlayan *İklimlendirme/Şartlandırma Gösterisi (The Air Conditioning Show)*, 1972 yılında New York'taki Görsel Sanatlar Galerisi'nde, ticari galeriyi sanat gösterisi olarak çevreleyen çok sayıda gizli ekonomik, sosyal ve kültürel bağlam üzerinde durduğunu göstermek amacıyla, sanat yapıtının yokluğu üzerinden, sergi mekanının ortamındaki sıcaklığı dengelemeye çalışan klimaları işaret ederek havayı ve boş galeri mekânını ve bunun yanında da klima tesisatını sundukları sergiye dönüşmüştür. Serginin çerçevesini sergiye eşlik eden metinlerle açıklamışlar, böylece dilsel yönü öne çıkarmışlardır. Ayrıca serginin ismindeki İngilizce *conditioning* sözcüğüyle dilsel bir oyun yapmışlar ve sözcüğün işaret ettiği *klima tesisatı*, *iklimlendirme/havalandırma* ve *şartlanma/koşullandırma* bağlamını bir arada olacak şekilde kullanmışlardır.



Resim 5.18. Sanat ve Dil, *Gizli Resim*, 1967-1968

Andy Warhol, 1985 yılında *Görünmez Heykel* adıyla sadece bir kaideyi sergilemiş, sanatçının aurasıyla ya da bir sözle yaratabileceği imgeyi yoklamıştır. Benzer şekilde 1992 yılında Tom Friedman da *İsimsiz (Bir Büyü)* adıyla, ‘profesyonel büyücü’ tutarak büyü yaptırdığını iddia ettiği boş kaideyi sergilemiş, Warhol’a göndermesiyle boş kaideyi sahiplenmiştir.

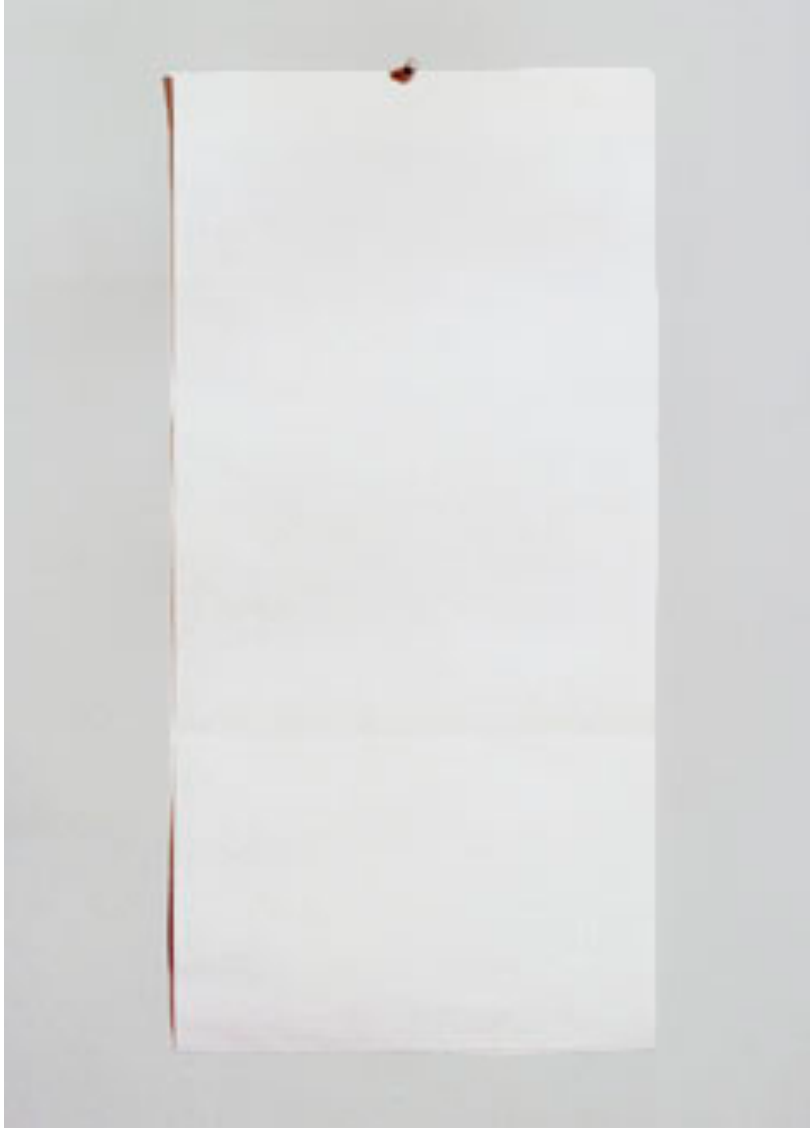


Resim 5.19. Andy Warhol, *Görünmez Heykel*, 1985



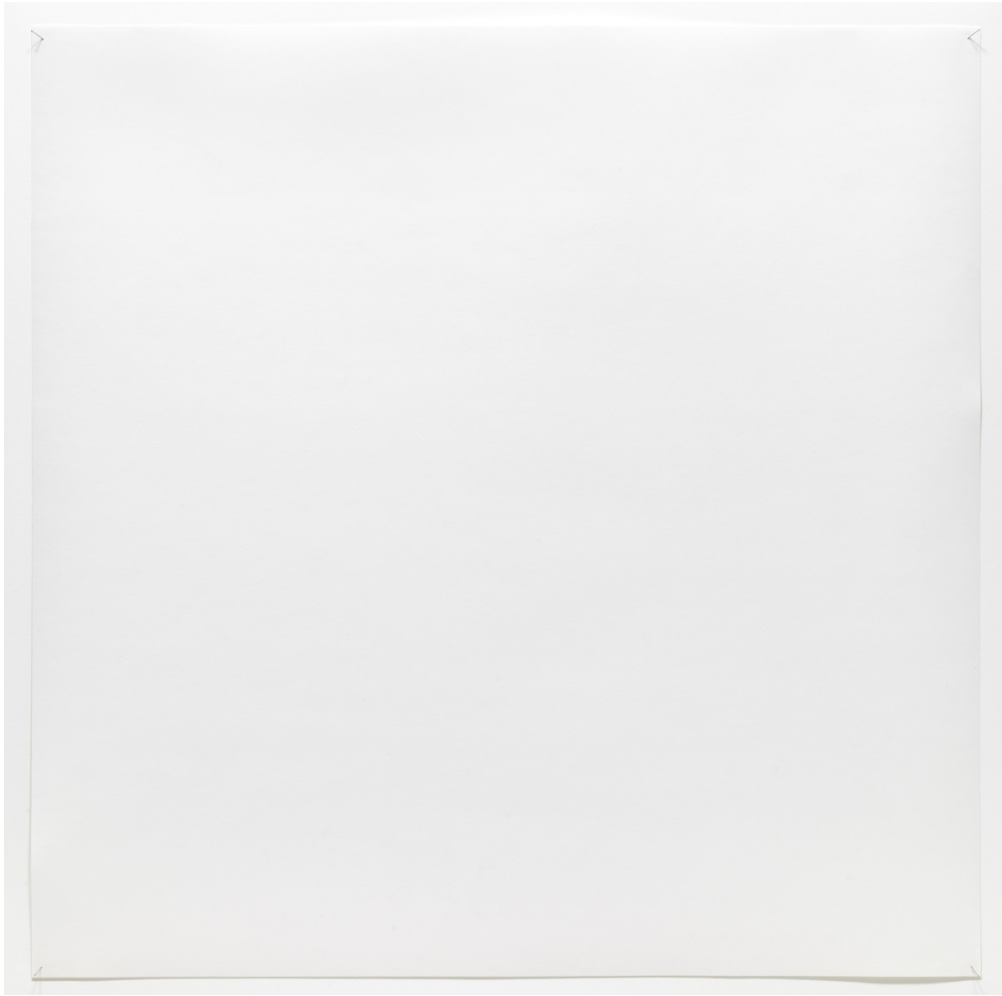
Resim 5.20. Tom Friedman, *İsimsiz (Bir Büyü)*, 1992

Friedman, imgenin gücünü orada olup olmamasıyla eş koşulamayacağını sorgulayarak ve kurulu kültürel kodları yoklayarak, özellikle erkek zihnindeki erotik imgeleştirmenin gücüne dair bir izlek peşinden giderek Playboy dergisinin orta bölümünde yer alan katlanabilir bir kısmı silerek sergilemiştir. *Playboy Ortakat* çalışması, hem imajın silinme ve yerinden edilmesiyle Rauschenberg'e gönderme ve onun tutumunu sahiplenme hem de seksüel bir imgenin bir görüntünün gösterilmesinden ziyade önerilmesi suretiyle yoğunluk kazanıp kazanmayacağını sorgulamasıyla ve ek olarak da sansürün olası sonuçlarına dair bir sorgulamayla farklılaşır.



Resim 5.21. Tom Friedman, *Playboy Ortakat*, 1992

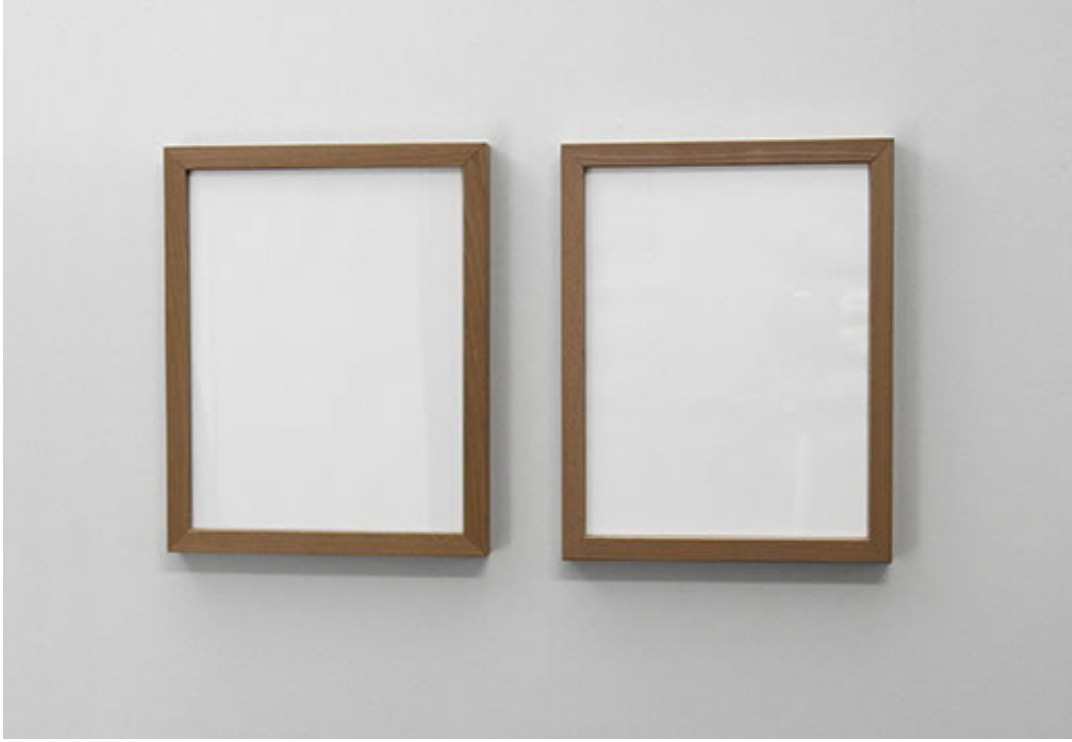
Boşluğu ve doluluğu, hiçliği ve varlığı odağına alan Friedman, *1.000 Saatlik İzleme* çalışmasında beş yıl boyunca toplamda 1000 saatlik bir mesaiyle baktığını iddia ettiği alışıldık olarak bir şeyler çizmesini, boyamasını beklediğimiz kâğıdı izleyiciye boş bir şekilde sunmuştur. İzleyicide gerçekten o kâğıda o kadar süre boyunca bakıp bakmadığı merakını uyandıran yapıt, sanatın içsel olanı düşünmemize ve sanatın özünde bir varlık mı yoksa arabulucu anlamların bir kapısı mı olup olmadığını sorgulatmaktadır. Bir anlamda boşluk üzerinden sanatçının düşüncelerini ve bu bağlamda da doluluğu ima etmektedir.



Resim 5.22. Tom Friedman, *1000 Saatlik Bakış*, 1992-1997

Gianni Motti, 1989 yılında, çizildikten hemen sonra kaybolan mürekkeple bir dizi resim hazırlamış, izleyicinin karşısına boş resimler yerleştirmiştir. Büyülü Mürekkep çalışmasında, paradoksal bir şekilde seyirlik imgeler sanatçının elinden çıkmıştır

ancak mürekkebin kâğıt üzerindeki görünmeyen etkisiyle duyusal olarak hiçleşmiş, bir tür seslerin yok olarak sessizliğe doğru evrilmeleri gibi devinerek yok olmuşlardır.



Resim 5.23. Gianni Motti, *Büyülü Mürekkep*, 1989

Maurizio Cattelan, 1991 yılında bir sergi için iş üretemeyince, açılış öncesi en yakın polis karakoluna giderek *İsimsiz* adlı çalışmasının çalındığını ihbar etmiş, görünmeyen yapıtının kaybolması üzerine ikna edici bir şekilde yasal bir polis raporu tutulmuştur. Cattelan, hazırlaması gereken bir çalışmanın ilham eksikliğini parodik bir şekilde ele alarak bunu mevcut sanat yapıtının yerine ikame etmiştir, hazırlanan raporu çerçeveleyerek galeriye yerleştirmiştir.

QUESTURA DI FORLÌ

OGGETTO: Verbale di denuncia di patito furto sporta da:

CATTELAN Maurizio, nato a Padova il 21.9.1960 ivi residente
in via U. Foscolo al civico 22/A, domiciliato in Forlì in
via Maroncelli al civico nr; 15 tel. 0543/23865.-

L'anno 1991, addì 22 del mese di **Marzo** alle ore 08.25, negli Uffici
della Squadra Mobile della Questura di Forlì.=====
Innanzi a Noi sottoscritti Ufficiali ed Agenti di P.G., appartenenti
alla suindicata Squadra Mobile, diamo atto che è "presente **CATTELAN Mau-**
rizio, in oggetto meglio generalizzato, il quale per ogni effetto di
legge denuncia quanto segue:=====
Ieri sera 21.3.91, parcheggiavo l'auto della mia ragazza **GIAMBI Patri-**
zia, in questa via P. Maroncelli, alle ore 20.30, la stessa non era
chiusa a chiave. L'auto targata FO 453979 è una GOLF WV.=====
===== All'interno dell'autovettura si trovava un
paccep nel cui interno c'era un'opera "**INVISIBILE**" la stessa ha un
valore affettivo e doveva partecipare ad una mostra a Milano.=====
A.D.R.=L'auto, non è assicurata.=====
A.D.R.=Non ho sospetti su alcuno.=====



Maurizio Cattelan
Luigi D'Amico
Luigi D'Amico

A richiesta dell'interessato e per i soli usi consentiti dalla
legge si rilascia copia del presente atto.=====



COMUNE DI FORLÌ

in triplice copia, composta di fogli n. 1

→ conforme all'originale.

Forlì 02 APR. 1991



IL FUNZIONARIO INCARICATO

in carta semplice,
a richiesta dell'interessato.

OT 4 TAB

Resim 5.24. Maurizio Cattelan, *İsimsiz*, 1991

1993 yılında Bethan Huws, galeri mekanına dönüştürülen Mies vander Rohe'nin modernist mimarisinin örneği olan villaya sergi hazırlamak üzere gittiğinde mekânın başlı başına çok etkili ve güzel olduğunu, hiçbir şey eklenemeyeceğini ve bu nedenle hiçbir müdahalede bulunmadan sergilenmesi gerektiğini belirterek zamirler, edatlardan oluşan bir metin hazırlamış ve izleyicilere dağıtarak mekânı izlemelerini beklemiştir.



Resim 5.25. Bethan Huws, *Haus Esters Çalışması*, 1993

2001 yılında Martin Creed, *İş No. 227: Işıklar Açılır ve Kapanır* isimli kısmi yerleştirmesiyle İngiltere'nin kazandıktan sonra sanatçının önemini, prestijini arttıran Turner Prize sanat ödülünü kazanmıştır. Creed'in bu çalışması, sadece aydınlatmasının düzenli aralıklarla açılıp kapandığı boş bir sergi mekânından ibarettir.



Resim 5.26. Martin Creed, *İş No. 227: Işıklar Açılır ve Kapanır*, 2001

David Hammons'un 2002-2003 yıllarındaki *Siyah ve Mavi Konçerto* 'su, ziyaretçilerin minik mavi LED meşaleleri kullanarak keşfedebilecekleri karartılmış bir sergi mekânında gerçekleştirilmiştir. Hammons, yalnızca ziyaretçilerin el fenerleri tarafından aydınlatılan sergide, izleyebilmek için hiçbir sanat yapıtı sunmamıştır. İzleyiciler ve ellerindeki aydınlatmalar, 'siyah' ve 'mavi', Afro-amerikan kimliğine ilişkin noktayı vurgulayarak, köle tarlaları arasında ortaya çıkan *Blues* müziği ve siyahilerin yaşadığı zulmü temsilen karanlık içerisinde gezinen renkler oluvmektedirler. İzleyicinin katılımına bağımlı bu sergi, izleyicinin elindeki aydınlatma elemanlarıyla birlikte klasik bir form olarak konçerto ile birleşmektedir ve bir tür uzlaşmayı önermektedir. Sanat nesnesinin varlığını reddeden *Siyah ve Mavi Konçerto* bu haliyle mübadele değerini alaşağı ederek sanat dünyasının satılacak yapıtlar üzerindeki ezici vurgusunu da sorgular.



Resim 5.27. David Hammons, *Siyah ve Mavi Konçerto*, 2002-2003

Ilya ve Emilia Kabakov, 2004 yılında gerçekleştirdiği *Boş Müze* 'siyle müzenin konvansiyonel içeriğinden ziyade müze mekânını bir düşüncenin nesnesine dönüştürürler. Alışlagelmiş bir müze/galeri fikrindeki sergilemeyi ortadan kaldırarak klasik bir resim sergilemesini gerektiren duvarları boş bırakır ve sessiz olması beklenen mekânı yüksek sesli Bach melodileri ile doldururlar. Çapraz bir değişimle

algının beklentisini kırarak henüz asılmamış ya da yakın zamanda kaldırılmış yapıtların boşluklarını spotlarla aydınlatarak beklentiyi arttırlar.



Resim 5.28. Ilya ve Emilia Kabakov, *Boş Müze*, 2004

2006 yılında Roman Ondak, *Her Zamankinden Daha Sessiz* çalışmasında izleyiciyi, gizli dinleme cihazları yerleştirdiği bilgisini verdiği, görünüşte boş bir mekânla karşı karşıya bırakmıştır. Bu ince müdahale ilk bakışta zararsız gibi görünse de biraz daha yakından bakıldığında izleyiciyi tehlikeli bir konuma yerleştirmekte ve izleyicinin yapıt karşısındaki konumunu sorgulamasına neden olmaktadır.



Resim 5.29. Roman Ondak, *Her Zamankinden Daha Sessiz*, 2006

Sessizliğin şiddetine karşılık gelebilecek, Cage benzeri pratik olarak, Marina Abramović'in 2014 yılında Londra Serpentine Galeri'de gerçekleştirdiği *512 Saat* performansı ele alınabilir. Haftanın altı günü, saat 10:00'dan 18:00'a kadar toplam sekiz saat boyunca hiçbir şey olmadan süren performansında izleyicinin cep telefonlarını, kameralarını ve tabletlerini bırakması koşuluyla etkileşime geçmiş ve onlarla beraber *hiçbir şey* yapmamıştır. Ancak hem performatif yapısı ve üretimi işaret etmesiyle hem de Abramović'in bu performansı hakkında çıkan hiçbir şey yapmama düşüncesinin Mary Ellen Carroll'un daha önce yaptığı eleştirisi ve tartışması üzerine "ben hiçbir şey yapmadığımı söylemedim, galeride hiçbir şey yok, ancak günde 8 saat çalışıyorum" açıklamasıyla *512 Saat*'in yapısını farklı kılmıştır (Wright, 2014).



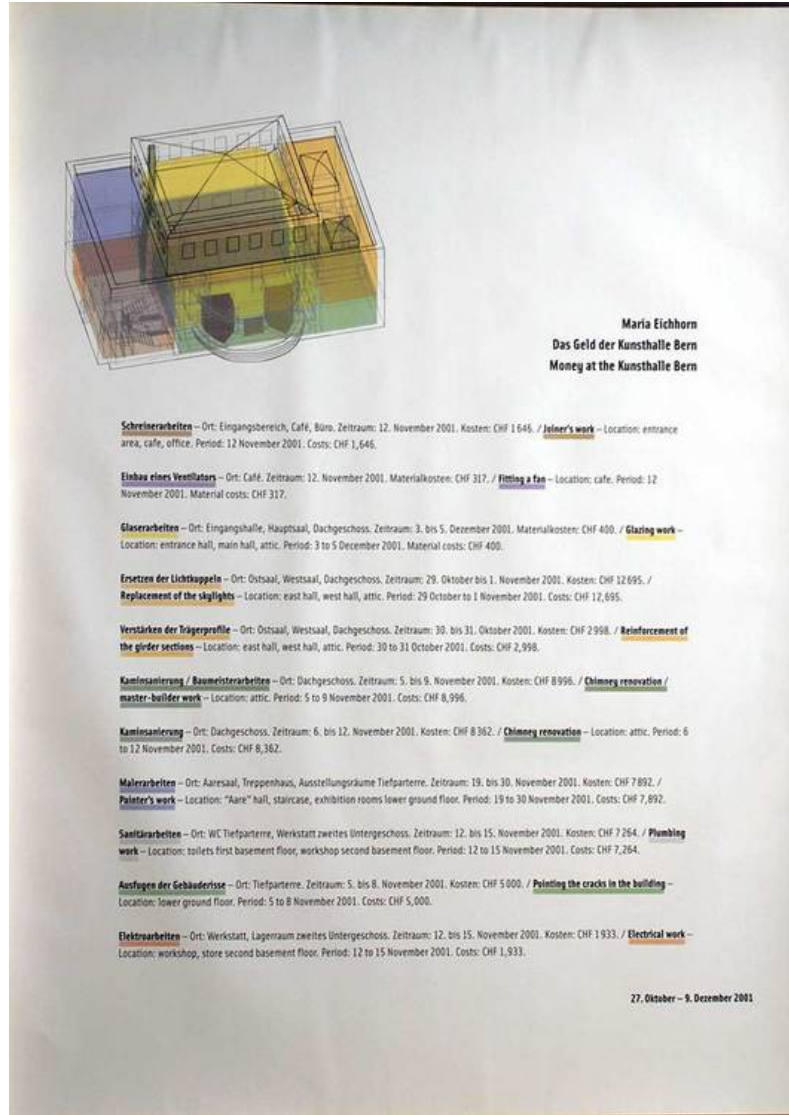
Resim 5.30. Marina Abromoviç, *512 Saat*, 2014

Abromoviç'in *512 Saati* sonrasında çıkan tartışmaların odağındaki Mary Ellen Carroll, 2006 yılında Arjantin Ostende'deki davet edildiği etkinlikte *Hiçbir Şey* adını verdiği projesini hayata geçirmiş, yalnızca pasaportu ve üzerindeki kıyafetiyle yolculuk yaparak, yabancı bir ülkede altı hafta geçirmiştir.



Resim 5.31. Mary Ellen Carroll, *Hiçbir Şey*, 2006

Maria Eichhorn, 2001 yılında, Kunsthalle Bern müzesinin para ile ilişkisi üzerinden oranın finansmanına odaklanarak hazırlanacak serginin bütçesini müze binasının gecikmiş tamirlerine, yenilenme maliyetlerine harcayarak bu harcamaların listesini serginin afişinde ve katalogunda sunmuştur. *Para* isimli bu sergiyi ziyaret eden izleyiciler, Eichhorn'un jestinin sonuçlarını, tesisatçılar, elektrikçiler ve inşaatçılar işlerini yaparken birinci elden tecrübe etmişlerdir. Yani Eichhorn, müzenin yenilenme sürecini boş mekân ile beraber sunmuştur.



Resim 5.32. Maria Eichhorn, *Para* (afiş görseli), 2001

Eichhorn, 2016 yılında Londra'daki Chisenhale Galerisi'nde *5 Hafta, 25 Gün, 175 Saat* sergisini, sergi boyunca kapalı sayılabilecek ve izleyicinin ulaşamayacağı şekilde açmıştır. Çünkü galeri yöneticisi dahil tüm personel sergi boyunca maaş almak üzere

çalışmamışlar, harcamaları üzere boş vakit verilmiştir. Görülebilecek bir şey sunmayan ama düşünülecek birçok şeyi barındıran serginin odağını dolaylı olarak serginin finansmanını kim sağlıyor, çalışmayan personelin ücretini kim ve neden ödüyor, galeri faaliyetlerinin askıya alınması ne anlama geliyor gibi sorular oluşturmuştur. Ancak bu sergi bir grev ya da boykot veya açık bir şekilde protesto değildir. Robert Barry'nin *Kapalı Galeri*'sinin kodlarını taşıyan bu sergi çalışanların durumuna odaklanarak ayrılmakta ve farklı bir okuma yöntemi sunmaktadır. Eichhorn, Batı sanatında yer alan ve günümüze kadar gelen *boşluk* düşüncesiyle ilgili olarak şu sözleri sarf etmektedir:

Batı kültüründe görünür olan üzerine sabit bir fikir vardır... bir oda boştur... çünkü görünür hiçbir şey yoktur. Ancak, boş bir odanın boş olduğunu hiç aklımdan bile geçirmedim. (Deleuze, 2011)



Resim 5.33. Maria Eichhorn, *5 Hafta, 25 Gün, 175 Saat* (sergi girişindeki açıklama metninin görseli), 2016

Hiçbir şey yapmama olgusunun, sessizliğin en belirgin karşılıklarından birisi Tehching Hsieh'nin performanslarında bulunmaktadır. Uzun süreli performanslar gerçekleştiren Hsieh, ilk bakışta dayanıklılık, bedenin sınırları ve acının deneyimlenmesi gibi Abromoviç benzeri bir motivasyondan hareket ediyor görünse de, daha çok, “boşa vakit geçirmek” ve “özgür düşünmek” üzerine odaklanmıştır.

Bir Yıllık Performans 1978-1979 (Kafes İşi)'nde, 29 Eylül 1978'den 30 Eylül 1979'a kadar geçen süre boyunca kendisini bir kafese kapatarak, kendisinin konuşma, okuma, yazma veya radyo ve televizyon dinleme/izlemesine izin vermemiştir. Noter tarafından onaylanan performans boyunca Hsieh'nin kafesten ayrılmadığı kayıt altına alınmıştır. Performans ayda bir veya iki kez 11:00 – 17:00 saatleri arasında izleyiciye açılmıştır.



Resim 5.34. Tehching Hsieh, *Bir Yıllık Performans 1978-1979*, 1978-1979

September 30, 1978

STATEMENT

I, Sam Hsieh, plan to do a one year performance piece,
to begin on September 30, 1978.

I shall seal myself in my studio, in solitary confinement
inside a cell-room measuring 11'6" X 9' X 8'.

I shall NOT converse, read, write, listen to the radio or
watch television, until I unseal myself on September 29, 1979.

I shall have food every day.

My friend, Cheng Wei Kuong, will facilitate this piece by
taking charge of my food, clothing and refuse.

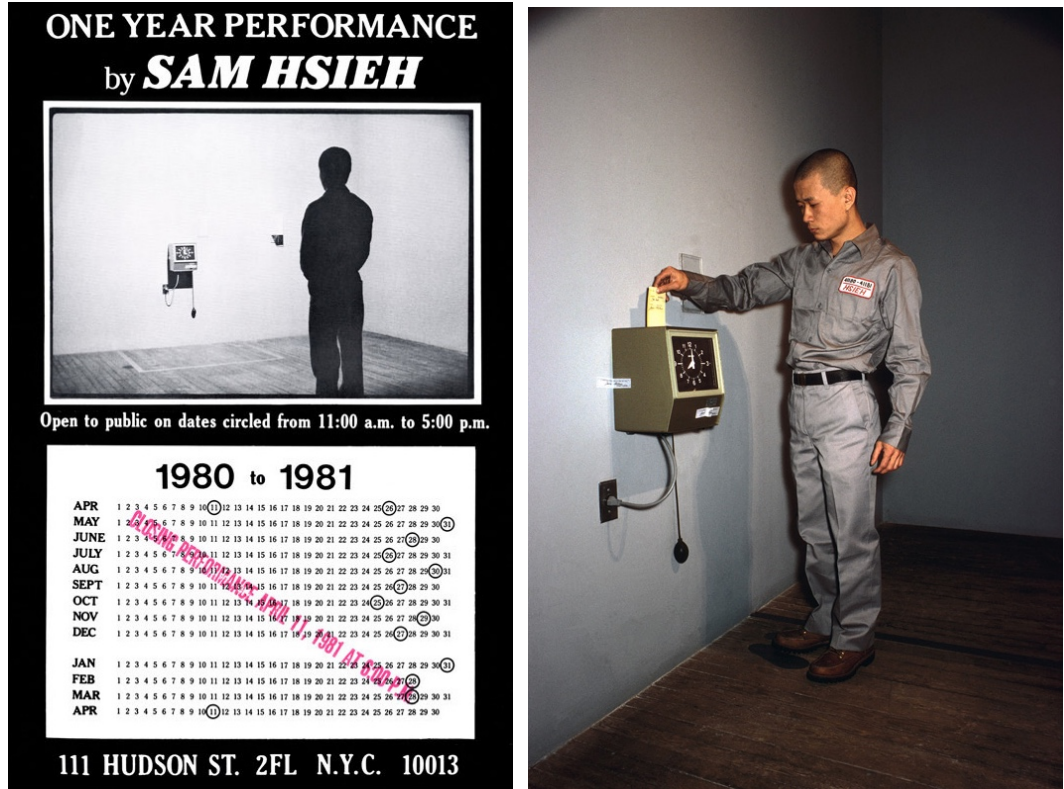
Sam Hsieh

Sam Hsieh

111 Hudson Street, 2nd/F1. New York 10013

Resim 5.35. Tehching Hsieh, *Bir Yıllık Performans 1978-1979 (Kafes İşi)*'ne ait sanatçının imzasını taşıyan tutanak, 1978-1979

Bir Yıllık Performans 1980-1981 (Zaman Saati İşi)'nde ise 11 Nisan 1980'den 11 Nisan 1981'e kadar bir yıl boyunca, her saat başında saate delik açtıktan sonra kendisinin fotoğrafını çekmiştir. Önceden saçlarını tıraş etmesi ve zamanla uzaması zamanın geçişini yansıtmak amacını taşımaktadır. Geçirdiği 1 yılın ardından, bu süreçte çektiği fotoğraflardan 6 dakikalık bir film oluşturmuştur.



Resim 5.36. Tehching Hsieh, *Bir Yıllık Performans 1980-1981 (Zaman Saati İşi)*, 1980-1981

Bir Yıl Performansı 1981-1982 (Dışarı İşi)'nde Hsieh, 26 Eylül 1981'den 26 Eylül 1982 tarihleri arasında arabalar, trenler, uçaklar, kullanmaksızın çadırlar dahil olmak üzere herhangi bir binaya ya da sığınma evine girmeden dışarıda bir sene geçirmiş ve New York'ta sadece bir çanta ve bir uyku tulumu ile dolaşmıştır.

ONE YEAR PERFORMANCE
by **TEHCHING HSIEH**



26 Sept 1981 - 26 Sept 1982

FALL

WINTER

SPRING

SUMMER

BROOKLYN BRIDGE

SOUTH ST. UNDER BRIDGE

Resim 5.37. Tehching Hsieh, *Bir Yıllık Performans 1980-1981 (Zaman Saati İşi)* Afiş çalışması,

1980-1981

September 26, 1981

STATEMENT

I, Tehching Hsieh, plan to do a one year performance piece.

I shall stay OUTDOORS for one year, never go inside.

I shall not go in to a building, subway, train, car, airplane, ship, cave, tent.

I shall have a sleeping bag.

The performance shall begin on September 26, 1981 at 2 P.M. and continue until September 26, 1982 at 2 P.M.



Tehching Hsieh

New York City

Resim 5.38. Tehching Hsieh, *Bir Yıllık Performans 1980-1981 (Zaman Saati İşi)*'ne ait sanatçının imzasını taşıyan tutanak, 1980-1981

Sanat / Yaşam: Bir Yıllık Performans 1983-1984 (Halat İşi) performansında 4 Temmuz 1983 ile 4 Temmuz 1984 tarihleri arasında bir yıl boyunca Linda Montano ile birbirlerine 2,4 metre uzunluğunda bir halatla bağlı olarak geçirmişlerdir. Aynı odada kalmak zorunda kalan Hsieh ve Montano'nun bu süre zarfında birbirlerine dokunmasına da izin verilmemiştir. Aynı şekilde bu performansta içerdiği kuralların belgelenmesi amacıyla noter tarafından tasdik edilmiştir.



Resim 5.39. Tehching Hsieh, *Sanat / Yaşam: Bir Yıllık Performans 1983-1984 (Halat İşi)*, 1980-1981

July 4, 1983

STATEMENT

We, Linda Montano and Tehching Hsieh, plan to do a one year performance.

We will stay together for one year and never be alone.

We will be in the same room at the same time, when we are inside.

We will be tied together at waist with an 8 foot rope.

We will never touch each other during the year.

The performance will begin on July 4, 1983 at 6 P.M.
and continue until July 4, 1984 at 6 P.M.

Linda Montano

Linda Montano

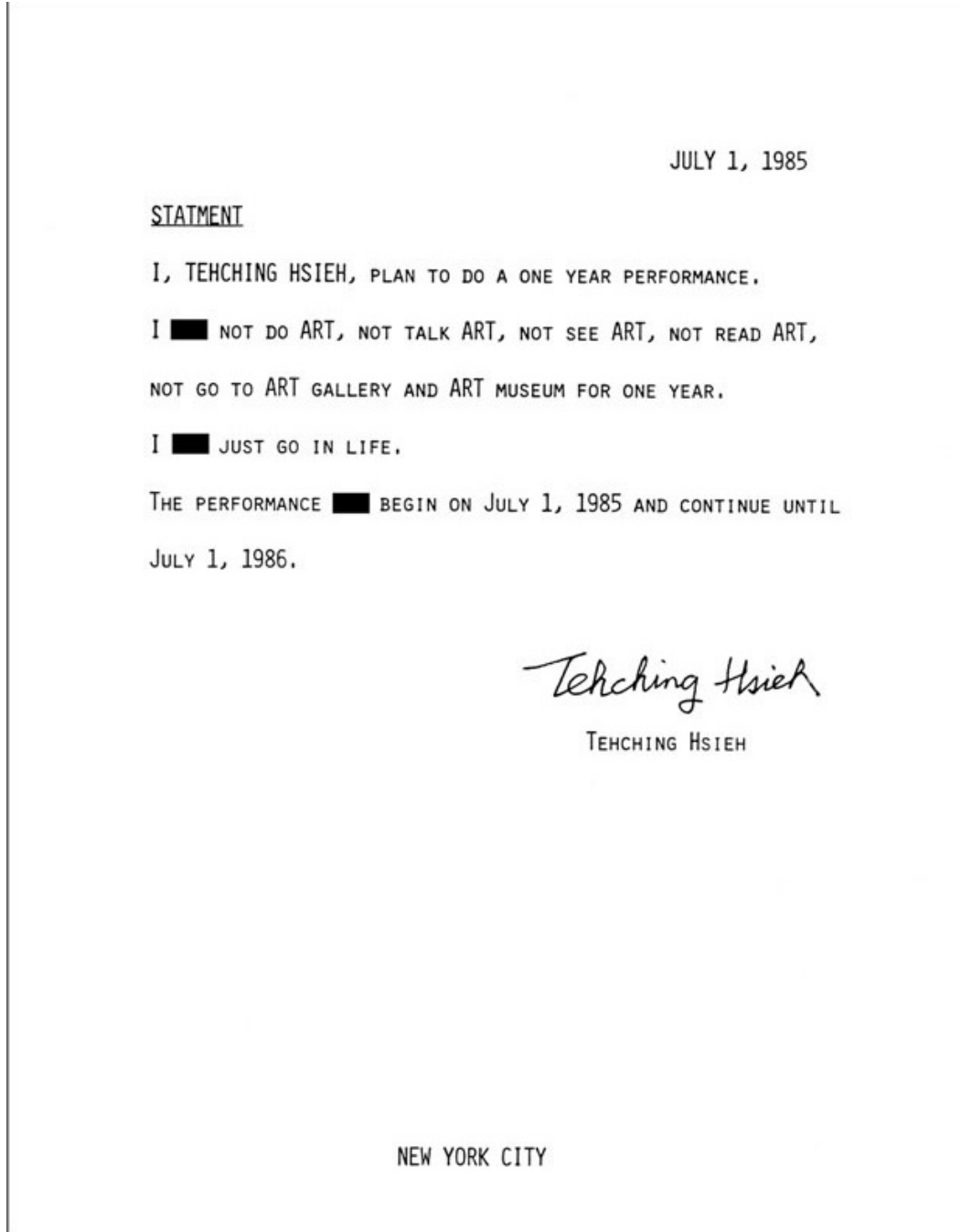
Tehching Hsieh

Tehching Hsieh

111 Hudson Street, 2nd/F1. New York 10013

Resim 5.40. Tehching Hsieh, *Sanat / Yaşam: Bir Yıllık Performans 1983-1984 (Halat İşi)*'ne sanatçıların imzasını taşıyan tutanak, 1980-1981

Hsieh, *Bir Yıllık Performans 1985-1986 (Sanatsız İşi)* performansında ise, bir yıl boyunca sanatla olan bağını kesmek üzere kendisini özgür bırakmış ve herhangi bir sanat (yapıtı) ortaya koymadan, sanat üzerine konuşmadan, sanat hakkında hiçbir şeye bakmadan, sanat ile ilgili herhangi bir kitap okumadan ve müze ya da sergiye gitmeden geçirmiştir.



Resim 5.41. Tehching Hsieh, *Bir Yıllık Performans 1985-1986 (Sanatsız İşi)* 'ne ait sanatçının imzasını taşıyan tutanak, 1985-1986

Hsieh, *1986-1999 (On Üç Yıllık Plan)*'ında on üç yıllık süre zarfında sanat yapacağını ancak halka göstermeyeceğini ilan etmiştir. Bu plan, 31 Aralık 1986'da başlayacağını ve sanatçının 49ncu yaş günü yani 31 Aralık 1999'da sona ereceğini bildirmiş, 1 Ocak 2000'de tek bir kâğıda kes-yapıştır ile yazdığı "kendimi canlı tuttum, 31 Aralık 1999'dan geçtim" raporunu yayınlamıştır.



Resim 5.42. Tehching Hsieh, *1986-1999 (On Üç Yıllık Plan)*'bitişinde kes-yapıştır şeklinde hazırladığı rapor, 2000

*

İşsizlik, günümüz sanat dünyasının neoliberal kapitalist piyasa anlayışının dışında çağdaş sanatın izlerini araştırmak ve bağımsız sanatın yollarını, koşullarını zorlamak anlamında özellikle de performans pratiğinin dışında varoluşuyla kendini ayırmaktadır. Açık bir sunum ve teslim oluştur ancak bu teslimiyet piyasa ve dolaşımın içerdiği sisteme değil kendini izleyiciye ve sanatçının kendisine açık etmesidir. Bir grev çağrısı ve pasif bir direniş olarak *İşsizlik*, sadece bir sergiyle sınırlı gösterisel bir bağlamda değildir ve bu haliyle sonraki süreçte de sanatçının bu durumunu paylaşmasını gerektirmektedir.

İşsizlik sergisinden sonraki süreçte, özellikle davet edilen ya da hazırlanan etkinlikler için, çalışmanın devamında yeni bir ifade şekli olarak *İşsizlik Hakkı* ortaya çıkmıştır. *İşsizlik Hakkı*'nda, *İşsizlik* düşüncesine ve durumuna dair yazılmış kısa bir metin sanatçı için ayrılmış alanda bulunur ve sanatçıya, üretime dair bir nesne veya başka bir eylemlilik yoktur. Burada amaç boşluğun sergilenmesi değil, sanatçıya ayrılan ya da sanatçı tarafından edinilen her boşluk ve uzamın bir grev yeri olarak ele geçirilmesidir. Herhangi bir etkinliğe iş vermenin, çalışmanın ürünü olan nesnelerin üretilmesi zorunluluğunun ve üretim halinde olunmadığında sanatçının sanatçılık vasfını yitirdiği kabulünün açık bir reddidir. Çünkü sanatçı üretim halinde ve dolaşımda olmadığında herhangi bir etkinliğe de davet edilmemekte ve yok sayılmaktadır. Sanatçı olmayı tercih etmek bizatihi sanatçı olmanın önkoşuludur ve gerisi bütünüyle öznel yorumlar altında estetik beğeni veya kaygıların öne çıkarılmasıdır. Bir anlamda *İşsizlik Hakkı*, *İşsizlik* sergisinin mikro ve mobilize bir şekilde yayılmasıdır.

İşsizlik Hakkı, kısa bir açıklama metni yazılı kâğıttan oluşmasıyla çelişkili gibi görünen bir yapıyı beraberinde getirmiştir, sanat nesnesinin ve üretimin yerine ikame eden bir kâğıt parçası. Ancak, bu görüş çelişkiyi göstermemekte, bilakis sanat dünyasındaki önyargının bir ispatı niteliğinde kendini var etmektedir. Yani Duchamp sonrası sanat dünyasında, sergi mekânında yer alan bir nesnenin sanat yapıtı olmadığını iddia edebilmenin zorluğu sanat dünyasının kendi iç-çelişkisi ve iki yüzlülüğünü ortaya koymaktadır. Duchamp, *Çeşme*'sini ortaya koyduğunda reddedilen *hazır-nesne* düşüncesi bugün alabildiğine kabul görmüş ve genel kanı hatta

dogmatik bir yapı haline gelmiştir. *İşsizlik Hakkı*'nın nesnel düzlemde bir kâğıt ile açıklama taşıması ve düşünceyi temsil etmesinin sanatsallık dışı yapısı es geçilmekte ve aksine hazır-nesne üretimi-sanat yapıtı olarak ele alınarak, genel kanının da ötesinde bir duruşla, katılmış dogmatik bir yapının görünür olmasına neden olmaktadır.



Resim 5.43. Deniz C. Koşar, *İşsizlik Hakkı*, 2015

İşsizlik sergisi ve *İşsizlik Hakkı* esasen yapmamayı tercih etmektir. *Yapmamayı tercih etmek* Herman Melville'nin ilk olarak 1853 yılında yayınlanan *Kâtip Barthelby*

öyküsündeki düzen bozucu, düzene başkaldıran, sıra dışı, uyumsuz ve pasif direnişin temsili anti-kahramanın sürekli olarak tekrarlanan basitçe reddetme sözüdür. Öykü, Wall Street'te yer alan bir hukuk katipliği yazıhanesinin sahibi avukatın yanında çalışmaya başlayan bir kâtip ve bu kâtipin kendisine verilen işleri “yapmamayı tercih ederim” demesiyle başlayan ilginç ilişkinin üzerine kuruludur. Yazıhanede yapılan iş, kanuni evrakları çoğaltmak ve çoğaltılan evrakların kontrolünü sağlamaktır. Barthebly, başlangıçta inanılmaz sayıda yazı yazar, anlatıcı avukatın deyişiyle kopya çekmeye uzun zamandır aç kalmış ve avukatın evraklarından besleniyormuş gibidir. Avukat, bir gün bir iş için Barthebly’i yanına çağırır ve avukatın bu işi yapması isteğine karşılık aldığı yanıt “yapmamayı tercih ederim” olur ve aynı isteği tekrarlamasına karşılık aldığı yanıt yine aynıdır: “yapmamayı tercih ederim”. Barthebly’nin yanıtı “yapmam” değil, “tamam yaparım” değildir, bir tercih olarak yani yapabilecek durumdayken istek ve bilinç doğrultusunda *yapmamayı tercih etme* kararlılığıdır. Benzer olaylar giderek çoğalmaya başlar ve Barthebly her defasında sakince dinleyip, “yapmamayı tercih ederim” yanıtını verir, avukat ile giderek kronikleşen bir ilişki söz konusudur. Barthebly ile mantıklı bir şekilde konuşmaya çalışan avukatın aldığı yanıtlar “söylememeyi tercih ederim”, “yanıt vermemeyi tercih ederim”, “mantıklı olmamayı tercih ederim” olur. Her isteğine ve konuşmasına istediği karşılığı bulamayan avukatın bu pasif direniş karşısındaki çaresizliği öykünün bel kemiğidir. Barthebly, *yapmamayı tercih etme*kle, bilinen iş akışı dahil, anlamları altüst ederek, bireyin toplum kurallarına karşı tavrının yarattığı etkiyi yansıttığı kadar özgür irade, edimle sistemin yürüyüşüne dikkati çeker ve farklı bir açıdan bakmayı zorunlu kılar. Barthebly, yazıhanedeki çalışanlar için varoluşun nedeni olan sistemde olduğu kadar genel anlamda da sistemdeki *sapmadır*.

Arzu ölümdür bir şeyi istemek değil şeyi ele geçirmek ölümün kendisidir, yok oluşturmaktır. Yapmaya devam ettikçe arzu kendini çoğaltacak, güncelleyecektir. Arzu ölüm gelene kadar son bulmaz. Sürecin kendisidir ve baştan çıkarıcıdır. Sanat yapmaya çalışmak anlamında arzunun kendisidir; yapıldıkça arzuyu pekiştirir. Sanatın araçsallaştırılması süreci böylece son bulmaz ölümü getirecektir. *Yapmamayı tercih etmek* bu süreci durdurmak adına yapılan bir jesttir. Yapmamak değil tercih ile süreci aksatmaktır.

İşsizlik, sanatçı olarak öznenin işi ile kurduğu ilişkinin açığa çıkarmasını ve böylece özgürleşme alanı açmasını sağlar. Üretim ilişkilerinden, işten ve çalışmanın dayatmacı yapısından özgürleşmeyi içerir ve sanatçının kendini uzaklaştırmadan, saklamadan açık bir iletişim halinde kendini sergilemesi üzerine kuruludur.

Sessizlik tanımı reddeden bir olgudur, kendiliğinden anlamını bulur ve düşündürdüğü, hissettirdiği kadardır. Her sessizlik tanımı kendini imha edecektir ya da en azından sessizliğin bağlamını aşacak, ona ihanet edecektir. Sessizlik tanımı dışında varlığıyla sadece kavramsallaştırılabilir ve bu kavramsallaştırma üzerinden tartışma alanı yaratabilir. Ancak sessizliği bir biçimde söze aktarmak, onu dil ile var etmek (bu sözcüklerle yapılandan farksız olmamak üzere) sessizliği anlamsızlaştıracaktır. Sessizlik sessizliktir ve yokluğu işaret etmektedir. Wittgenstein'ı sessizliğe boğan, susmayı salık veren anlatılamayandır. Günümüz dünyası ise anlatılar bütünü olarak varlığını ortaya koymaktadır. Sessizliğe ne yer ne lüzum görmekte, her boşluk doldurulmak üzere hazır beklemektedir. Günümüz dünyasında sessizlik susturulmuşluğa denk düşürülmüştür ancak suskunluk sessizlik değildir. Sessizlik varlığın diğer karşılığıdır, onu farkında kılandır; maddeyi oluşturan atomun içerisindeki büyük boşluktur. Sessizlik en başta gelir, varlığı kendisine çağırır; bu yüzden, kökene bir bağlantıdır (Zerzan, 2008).

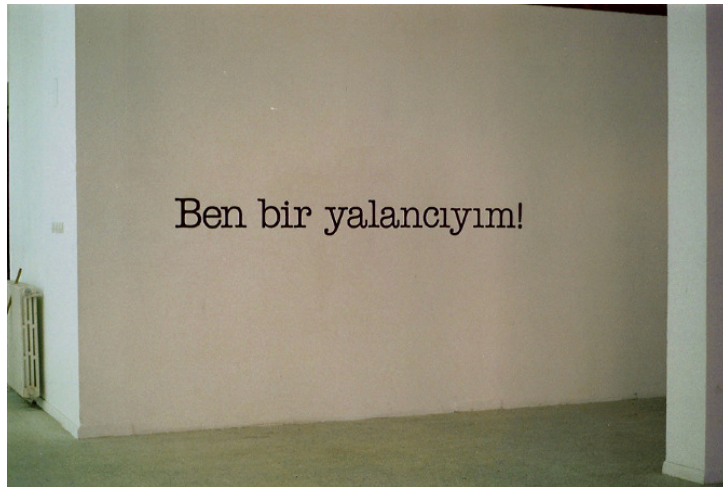
John Zerzan sessizlik için şöyle demektedir:

...Artık, bugünün dünyasını boş ve ayrışık kılmaya çalışan, sessizliğin yokluğudur. Kaynakları gasp edilmiş ve kurutulmuştur. Makine, küresel olarak uygun adım ilerliyor ve sessizlik, gürültünün henüz nüfuz etmediği, önemini kaybeden bir yerdir. (...) Sessizlik (...) bir sitemdir ve kendimizi yeniden oluşturmak için bir bölge. Doğada toplanır ve değer düşürmeye son verecek savaşlar için kendimizi toplamamıza yardım edebilir. Direnişin güçlü bir aracı, başkaldırının önünde gidebilen duyulmayan bir nota olarak sessizlik. (Zerzan, 2008)

Altyapı ve Süreç Hakkında

Gerçeklik, imge, kurmaca problematikleri, *hakikat* ve *yalan* gibi kimi kavramlar, sanat yapıtının yokluğu ve sanat mekânının *boşluk-doluluk* arasındaki gezinen ve somut varlığının dışına taşan atmosferi kavram olarak sadece lisansüstü döneminin değil lisans döneminin de (2002 yılından bugüne) problemleridir. Bu bağlamda ontolojik açıdan *sanat, sanatçı, yapıt* ve *mekân* kavramlarını detaylı bir şekilde sorgulama ve anlamaya yönelik çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Tüm bu çalışmalar teorik olduğu kadar pratik alanda da sürdürülmüştür. Bu bağlamda bu başlık altında seçilen örnekler bu yaklaşıma ve bugüne taşınan düşünsel sürecin parçalarıdır. Her ne kadar temel oluştursa da görülecektir ki söz konusu bu yapıtlardaki yaklaşım daha sezgisel niteliktedir.

Örneğin, 2002 yılında gerçekleştirilen *Ben Bir yalancıyım!* çalışması, *Epimenides* (ya da “Yalancı”) *Paradoksu* olarak bilinen, Aziz Pavlus’un Titus’a gönderdiği mektubunda söylediği “bütün Giritliler yalancıdır”; kendi ozanlarından biri öyle söyledi” (Brown, 2002, s. 32) dilsel paradoksundan hareketle sanatçı kimliği vurgusu olarak “*ben*”in birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Sanatçı kimliğinin sorgulanmasını merkeze alan bu yapıt, aynı zamanda sanatçının *yalancı* kimliği üzerine paradoksal konumunun serimlenmesini içermektedir. Diğer taraftan Keith Arnatt’ın *Keith Arnatt Bir Sanatçıdır* çalışmasına gönderme taşımaktadır ve o yapıtın anlam kodlarını sahiplenmektedir.



Resim 5.44. Deniz C. Koşar, *Ben Bir Yalancıyım!*, 2002

Ben Bir Yalancıyım! (Yeniden) ise ifadenin sanatsal bir yapı içerisine zoraki sokulması adına çerçeve içerisine alınmasıyla oluşturulmuş yapıtın tekrar ele alınışdır. Buradaki sanatsallık yazının bir resim ve kompozisyon unsuru olarak ele alınmasını, böylelikle geleneksel resim diliyle ironik ve zoraki bir buluşturmasını, içermektedir. Bu bağlamda yapıtın sloganvari yapısının estetik bir nesneye dönüştürülmesi amaçlanmıştır. Ayrıca çerçeve bu bağlamı daha özelleştirmek adına “özellikle” anlamında kullanılmıştır.



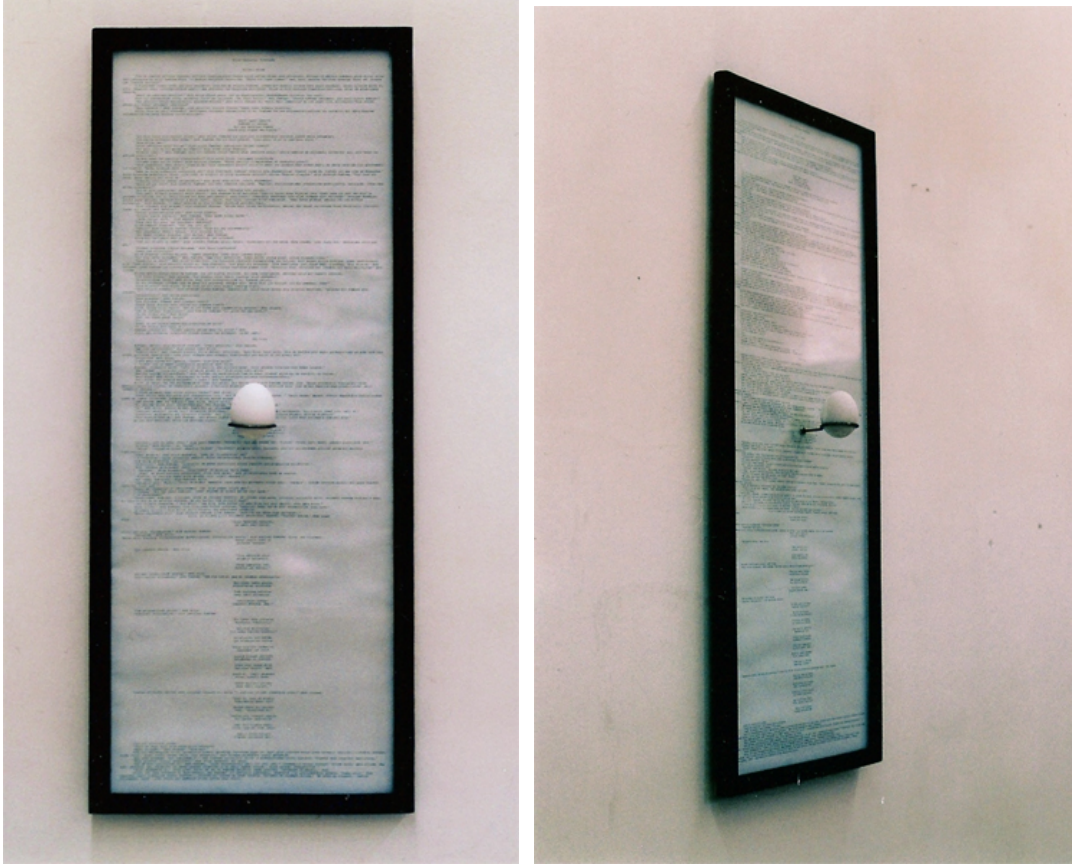
Resim 5.45. Deniz C. Koşar, *Ben Bir Yalancıyım! (Yeniden)*, 2002

“ “ performansı *Ben Bir Yalancıyım!*’ın dilini başka bir şekilde ele alarak kullanmaktadır. Duvara iliştirilen tırnak işaretlerinin altına geçen sanatçı sessizce karşısına geçen izleyiciye bakmakta ve olabildiğince sabit bir şekilde göz teması kurmaktadır. Bu sessizlik izleyicinin bir yapıt (heykel) karşısındaki katıksız sessizliği barındıran izleme edimini çağrıştırmakta ve izleyici izlenene dönüşmektedir. Herhangi bir diyalogun gerçekleşmemesi sanat etkinliğinin doğasının sorgulanmasını beraberinde getirmektedir.



Resim 5.46. Deniz C. Koşar, " ", 2003

İmge ve Gerçeklik, Alice Harikalar Diyarı'ndaki bir bölüme ait metnin resimsel bir unsur olarak alınması ve o bölümde geçen yumurta formundaki karakterin imgesini oluşturan yumurtaya işaret etmek için gerçek bir yumurtanın tuvalin ortasına yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Burada yumurta hikâyede geçen yumurta değildir ancak tersi bir şekilde hikayedeki yumurta bu yumurtadır; en azından imgedeki yeri bu forma aittir. Bu bağlamda *İmge ve Gerçeklik* bir imgenin sanatsal bir veçhe kazanmasını içeren süreci gösteremeye çalışan o imgeden hareketle bir imge yaratmaya çalışan bir yapıttır.



Resim 5.47. Deniz C. Koşar, *İmge ve Gerçeklik*, 2003

İlk boş mekân düşüncesi yapıtlarımda 2004 yılında *Sanat Odası* ile başlamıştır ve sanat mekânının belirleyici doğasını vurgulamak, ona dikkat çekmek adına gerçekleştirilmiştir. Yapıt, mekânın zeminine iliştilmiş temel mimari yapısının (megaron) sembolik şekliyle orada var olmayan bir odayı anıltırmaktadır. İçerisine girildiğinde aslında hiçbir şey değişmemiştir ancak yine de değişmesi beklenmektedir. Sergi mekânında diğer yapıtlara bu sanal, duvarları olmayan odadan bakılması yapıtın içinden bakılmasını çağırıştır.



Resim 5.48. Deniz C. Koşar, *Beyaz Küp (Sanat Odası)*, 2004

Yine 2004 yılında gerçekleştirilen *İsimsiz (Sesler)* boş mekân algısını taşımaktadır ancak her ne kadar görünürde retinayı uyaran bir yapıta rastlanmasa da mekânı çevreleyen sesler mekânı doldurmaktadır. Duvarın içerisine yerleştirilen ses kaynakları aracılığıyla tuğlaların arasından sesin tam olarak nereden geldiği belli olmayan bir atmosfer yaratılmıştır. Duyulan sesler deniz altında kaydedilmiş balina sesleridir.



Resim 5.49. Deniz C. Koşar, *İsimsiz (Sesler)*, 2004

Bir başka 2004 yılında gerçekleştirilen ve boş mekân hissini yoklayan yapıt *Sanat Nerede* isimli çalışmadır. Sanatçıya ayrılan genişçe bir duvarın tam ortasına görülmesi neredeyse mümkün olmayacak şekilde yerleştirilen basit bir *Sanat Nerede* yazısıyla bir im yaratılmaya çalışılmıştır. *Sanat Nerede* soru işareti taşımayan ancak yine soru kipiyle beraber bir tanımlı çağrıştıran yapısıyla dil ile oynamaktadır. Temel düzeyde sanatın nerede olduğuna dair bir sorudan ibaret değildir, sanatın nerede olduğu sorusuyla bu yapıtın başında izleyicinin ne işi olduğu sorulmakta, bir tür farkındalık haline çağırılması amaçlanmaktadır.



Resim 5.50. Deniz C. Koşar, *Sanat Nerede*, 2004

Sessizlik Meydanı'na Özel (Beckett'a Saygı), gerçekleştirilmemiş daha doğrusu tamamlanamamış bir projedir. Beckett'ın *Hiç İçin Metinler*'inde yer alan sessizliğe ve insanın iç sesine dair bir bölümün *Arnavut kaldırımı* olarak anılan taşlara her harfin tek tek yontulmasıyla oluşturulmasını içermektedir. Bu yapıt günlük yaşamda sıkça kullanılan bir meydan düşünülerek tasarlanmıştır. Amaç günlük telaş içerisinde kendi başına kalan insanın iç sesiyle olan şizofrenik buluşmasının dışa yansiyarak ayaklarının altında vücut bulmasıdır. Yapıt sözcüklerin spiral biçimde bir biçimde dışa doğru açılmasıyla oluşturulmuştur ve bir noktadan sonra harflerin birbirine geçmesinden dolayı okunamaz olmakta böylece harflerin kendi içerisinde oluşturduğu demokrasiye ulaşılmaktadır. Bu bağlamda taşlar üzerinde yer alan yazı, *Hiç İçin Metinler*'de olduğu gibi sonuçsuz bir noktaya doğru sürüklenir. Beckett'ın metni aşağıdaki gibidir:

Yalnızca sözcükler yırtıyor sessizliği, başka tüm sesler kesilmiş. Sussam, işitmezdim hiçbir şey. Ama sussam, başka sesler, sözcüklerin beni sağırlandırdığı ya da gerçekten de kesilmiş olan sesler başlardı yeniden. Ama susuyorum, bazen başıma geliyor bu, hayır, hiç olmuyor, tek bir saniye bile. Ağlıyorum da, hiç durmadan. Sözcük ve gözyaşlarının kesintisiz bir akıntısı bu. Düşünmeye zaman kalmıyor. Ama daha alçak sesle konuşuyorum, her yıl daha alçak sesle konuşuyorum. Belki de. Daha da yavaş, her yıl, daha da yavaş. Belki de. Ayırdında değilim bunun. Böyleyse eğer, sözcüklerin, tümceler, heceler, gözyaşlarının arasında verilen duraklamaların uzaması gerekiyor gittikçe, karıştırıyorum onları, sözcükleri ve gözyaşlarını, sözcüklerim gözyaşlarım benim gözlerim de ağzım. Söylediğim gibi (yalnızca sözcükler yırtıyor sessizliği, demiştim) sessizlikse, her kısa duraklamada işitmem gerekiyor bunu. Ama öyle değil işte, hep aynı mırıltı sanki hiç sonu gelmeyen tek bir sözcükmüş gibi, kesintiye uğramadan, sürüp gidiyor, böylece de bir anlamdan yoksun kalıyor; çünkü sondur sözcüklere anlamını veren. (Beckett, 1999, s. 124-125)



Resim 5.51. Deniz C. Koşar, *Sessizlik Meydanı'na Özel (Beckett'a Saygı)*, 2004



Resim 5.52. Deniz C. Koşar, *Sessizlik Meydanı'na Özel (Beckett'a Saygı)*, 2004



Resim 5.53. Deniz C. Koşar, *Sessizlik Meydanı'na Özel (Beckett'a Saygı)*, 2004

Sanat Bunun Neresinde? çalışması, sanatbununneresinde.com web adresini içeren bir imden ibarettir. Bu adresin bir yapıt olarak sunulması izleyiciden bu adrese girerek yöneltilen sorunun yanıtını bulmasını gerektirmektedir. Ancak, verilen adres internet tarayıcısının adres satırına girildiğinde gelen sayfa sadece *boşluktan* ibarettir. Buradaki beklenti izleyicinin sanat olayının sanatçı-yapıt-izleyici üçgeninde nerede yer aldığına dair bir sorgulamasını içermektedir ve burada işaret edilen bu sorunun peşinden giden izleyicinin merakını tatmin etmeye çalışması ve bu sürecin salt kendisidir.



Resim 5.54. Deniz C. Koşar, *Sanat Bunun Neresinde?*, 2007

Sanatçı ile Diyalog Kurunuz, yarı performans yarı yerleştirme şeklinde kurgulanmıştır. Çalışma sergi mekânında bir köşeye yerleştirilmiş onlarca, 1/7 oranında küçültülmüş, minik Duchamp'ın Çeşme'sinin seramik kopyalarını ve sanatçının kendisini içermektedir. Bu bağlamda sanatçı da yapıt olarak sunulmuştur. Ancak bu çalışmayı tamamlayan izleyicinin sanatçı ile diyaloga girmesidir. İzleyici yapıtın yanına yaklaştığında başlayan diyalogla hem yapıtın neliği ve anlamı üzerine hem de buradan hareketle sanatın doğası üzerine bir tartışmayı içermektedir. Diyalogun sonunda her diyaloga giren izleyiciye bir kopya *hediye* edilmesiyle yapıt tamamlanmış olmaktadır. Ancak diyalog izleyiciye bırakılmış asıl yapıttır. Duchamp'ın Çeşme'sinin biblo halindeki kopyasıysa sanat nesnesine duyulan arzunun, bağımlılığın bir işareti, o diyalog anının bir nişanı niteliğindedir.



Resim 5.55. Deniz C. Koşar, *Sanatçı ile Diyalog Kurunuz* (ayrıntı), 2009



Resim 5.56. Deniz C. Koşar, *Sanatçı ile Diyalog Kurunuz*, 2009

Torun Nedir ve Neden Torun?

Torun, hem bağımsız bir sanat mekânı ve sanatçı inisiyatifi olarak hem de *Panoptikon* ve *İşsizlik* sergilerinin gerçekleştirildiği yer olarak önemli bir noktada yer almaktadır. Bu bağlamda Torun hakkında bilgi verilmesi gereği duyulmuştur.

Torun, 2012 senesinde Ankara Küçükesat'ta, üretimlerini paylaşma ihtiyacı duyan insanların bir araya gelmesiyle doğmuştur. Sürdürülebilirliğini, bu ihtiyaç etrafındaki kolektif çabalarla sağlarken, zaman içerisinde sahip olunmuş mekânsal ve teknik imkânlarını benzer dertlere sahip sanatçıların kullanımına açarak, güncel sanattaki egemen ilişkilerin dışında var olabilen bir sanatsal paylaşımın yollarını arayan sergiler ve etkinlikler oluşturmaya çabalayan bir sanat mekânı haline gelmiştir. Daha sonraki süreçte yapısal bir değişimle sadece sergiler ve etkinlikler düzenleme üzerine güncel bir mekândan bir sanatçı inisiyatifine dönüşmüştür. Sergilerin ve etkinliklerin gerçekleştiği an ortaya çıkan paylaşım ve zaman içerisinde tüm bu paylaşımların yarattığı bellek içerisinde gelişmekte olan bir karaktere sahip olan Torun, devamını arzulayan bireylerin olmaması durumunda yaşayamayacak bir yapıda, imece usulü sayılacak bir görev dağılımında bir inisiyatiftir ve bu ihtiyaç doğrultusunda enerjisini ortaya koyanlarla birlikte dönüşüp değişebilmektedir.

Düzenli olarak gerçekleşen ve dışarıdan katılıma açık Torun Toplantıları süresince belirlenen iş bölümü sayesinde işleyen gönüllü çalışmalar aynı zamanda Torun'da gerçekleşen etkinliklerin kararlarının alınıp tasarlandığı toplantılar olma özelliği göstermektedir. Kimi zaman açık çağrı vasıtasıyla Torun'la tanışmış, kimi zaman bir barda Torun'un varlığının gereksinime olan inancını belirtmiş kişilerin dahil oluşuyla genişleyen bu ekip ve bu ekibin çalışmaları Torun'un devamı için gereken iradeyi de tanımlamaktadır.

Bugüne kadar etkinliklerini şekillendirirken belirli bir politika belirlemeye gerek duymaksızın, belki de sadece varoluşundaki samimiyet ve gönüllülüğünden doğan enerjisiyle oluşmuş çizgisini muhafaza ederken, her defasında deneyselliğin getirdiği risklerden kaçınmadan çalışmaya devam etmeye çabalamaktadır.

2012-2015 arası 34 sergi, 14 etkinlik (konser, söyleşi, performans) düzenlemiş olan Torun, Ankara dışındaki sanatçılara da açık bir paylaşım alanıdır. Dolayısıyla buradaki amaç günümüz sanatının nabzını tutmaya, genç sanatçıların çalışmalarıyla bu nabzı göstermeye yöneliktir. Torun genel bakış açısıyla sanat piyasasına mesafelidir ve herhangi bir maddi kazanç sağlamayı amaçlamadığı gibi sanatçı üzerinden bir gelir kazanmayı da amaçlamaz. Söz konusu bu piyasadan uzak kalma refleksi Torun'un daha bağımsız hareket etmesine olanak sağlamaktadır.

Torun'un herhangi bir programı, yöntemi ya da kuralları yoktur, bu tutum bir belirsizlik halinden daha çok belirli bir çizgi üzerinde ilerleme, bir kurumsal kimlik oluşturma tutumundan uzakta kalma çabasıyla beraber daha esnek bir anlayış ve refleksler gösterebilme ediminin sonucudur. Bu yapıyla Torun daha deneysel teorik ve pratiklerin sunulduğu, genç sanatçıların çalışmalarını (herhangi bir tür, tarz ve medya fark etmeksizin) paylaşabilecekleri bir alan olarak varlığını sürdürmektedir.

Ankara'da çağdaş sanat bağlamında ele alınabilecek ve güncel problemleri ele alan tartışan sergiler ve etkinlik düzenleyen Siyah-Beyaz, Galeri Nev, Cermodern, SaltUlus gibi birkaç sanat mekânı dışında pek fazla mekânın olmaması Torun gibi bağımsız bir inisiyatifini oldukça önemli kılmaktadır ve sanat anlamında merkez sayılabilecek İstanbul gibi bir kentin yanında periferik kalan, neredeyse kabul görmüş bir tanımlama olarak memur kenti, Ankara'nın ağır ve muhafazakar atmosferinde nefes alamayan genç sanatçıların soluğu serbest piyasa özgürlüğünde alabilmeyi umduğu ve büyük kente yani İstanbul'a göç ettiği günümüzde geleneksel galeri anlayışının dışında üretimlerini özgürce sergileyebilecekleri mekân olarak Torun oldukça önemli bir yer tutmaktadır.

Bir Örnek Olarak Torun’a Gönderilen Bir Etkinlik Başvurusu ve Yanıtları

Ek-2 altında aktarılan metinler, Torun’un konumunun ve tutumunun anlaşılabilir olmasına adına Torun’a gelen bir etkinlik başvurusuna dair e-posta yazışmalarıdır. Etkinlik sahibinin adı herhangi bir yanlış anlamaya neden olmamak adına gizli tutulmuştur.

S. Y. <

Tarih: 4 Kasım 2015 13:23

Konu: Torun'da seminer önerisi

Alıcı: info@torun-web.com

Sevgili Torun,

Size Hazan'la da daha önce konuştuğumuz üzere, ekte 2 senedir çeşitli üniversitelerde ve bağımsız sanat mekanlarında verdiğim Sanatçılar için Profesyonel Pratikler başlıklı- sanatçıların sanat alanı ve özellikle sistemi içinde var olmalarına yönelik, alanın rolleri ve ilişkileri, pratik belgelerin hazırlanması, özellikleri, online temsiliyet vb. konuları içeren seminer programı hakkında detaylı bilgi iletiyorum.

Ben bu seminer programı için bir sponsor ayarlamayı düşünüyorum. Hem benim eğitimci bedelim hem yol ve konaklama -ki bunu nasılsa hallederiz- karşılamak üzere bir kontakt aklımda var. Belki Torun'a bir bağış da çıkarabilirim. Bunun için sizin açınızdan sponsor adını geçirmenin bir sakıncası olur mu baştan sormak isterim.

21 Kasım'da aynı konulu semineri CDA projects mekânında İstanbul’da vereceğim. Onlarla bu eğitimlere devam etmeyi düşünüyoruz. Belki Ankara ayağında olacak bir versiyona da destek olmak isterler diye düşünüyorum.

Sormak istediğiniz bir şey olursa haberleşelim.

Görüşmek üzere

Sevgiler,

S.Y.

NOT: UMUTSUZLUĞA ALIŞMA!

SANATÇILAR İÇİN PROFESYONEL PRATİKLER

Program Yürütücüsü: S.Y.

Tarih: Aralık 2015

Zaman: 11:00-17:00

Katılımcı sayısı: mekân alabildiğince olabilir, ama pratik uygulama için max. 20 kişi olması uygun olacaktır.

Teknik ihtiyaçlar: Sandalye, masa, projeksiyon (olmasa da çok dert olmaz)

Sanatçıların galeri, müze, küratör, galerici, müzayede, fuar vb. ile ilişkileri ve karşılıklı yükümlülükleri, belgeler ve temsiliyet biçimleri, sanatçı misafirlik programları, artist statement ve portfolyo hazırlanmasını içeren, sanatçılar ve bu alanda çalışan profesyonellere yönelik bir atölye çalışmasıdır.

Program

11:00-11:30	Tanışma
11:30-12:30 sanat	Sanatçılar ve alandaki diğer roller (galeri-müze-müzayede evi-tacirleri-menajerler...vb.) ve ilişkileri
12:30-13:00 örnekler),	Sanatçı hakları (Türkiye’de Sanatçı Hakları ve yurtdışından galeri ile sanatçı arasındaki karşılıklı yükümlülükler
13:00-13:45	Yemek arası
14:00-14:30	Sanatçının online temsiliyeti ve sanatçı misafirlik programları
14:30-14:45	Kahve molası
14:45-16:30	Belgeler Artist Statement nasıl yazılır? Portfolyo nasıl hazırlanır
16:30-17:00	Soru-cevap

Gönderen: Torun <info@torun-web.com>:

Tarih: 4 Aralık 2015 20:51

Konu: Re: Torun'da seminer önerisi

Alıcı: S.Y.

Merhaba S.,

öncelikle gerçekleştirmeyi planladığınız etkinliğin mekânı olarak Torun'u düşünmüş olman bizim için mutluluk verici, teşekkür ederiz. Ancak planladığınız bu etkinliğin içeriğinde ve başlığında Torun'un konumlanmaya çabaladığı hatta mücadele verdiği noktanın oldukça uzağında kalan yerler var.

Açık çağrı toplantısında senin seminer önerine geldiğimizde çok uzun sayılmayacak bir konuşma/tartışma yaşadık, uzun olmamasının nedeni daha öncesinde kimi bölümlerini uzun uzadıya tartıştığımız kimi bölümlerini de hiç tartışmaksızın/konuşmaksızın bir arada oluşumuzu sağlayan ana motivasyonun kaynağını oluşturan konulardan kaynaklanıyordu.

Senin de epostada vurguladığınız gibi Torun bağımsız bir sanat mekânı. Torun için bu bağımsız olma hali sadece maddi bir bağımsızlık durumunu değil aynı zamanda piyasayla olan ilişkisini ve birçok noktayı da tanımlamakta.

Torun'un ortaya çıkışındaki temel itki özgürce sergileme fikriydi ve bu hep böyle devam etti, bu bir tür galericilik sistemi ve sanat alanı/piyasasına karşı bir direncin ifadesiydi. Torun olarak kurumsallaşmanın ve profesyonelleşmenin uzağında kalmak için yoğun bir çaba sarf ediyoruz desek yeridir (çünkü bir tür var olmak için kurumsal olma zorunluluğu varmış gibi kuşatılmışlık halindeyiz). Bu durumu galerilere ve piyasaya karşı olmak onları yok saymak olarak değil bu durumu benimsememiş olmamız olarak nitelendirmeni isteriz.

2 senedir verdiğiniz bu seminerlerin bir sonucun ve ihtiyacın ürünü olduğunun farkındayız, tam da epostada vurguladığınız gibi sanatçıların sanat alanına ve özellikle sistemi içinde var olmalarına yönelik düşünülmüş bir pratikler toplamı. Ne de olsa söz konusu bu sistem içerisinde yer almak, kendini ifade edebilmek için belirli profesyonel başlıkları veya gereklilikleri tamamlamış, yerine getirmiş olmak gerekiyor; bu durum hem Torun'un oluşum hem de devamını getiren süreçte tam tersine içinden çıkmayı ya da içinde olmamayı umduğu bir durum.

Torun olarak sanatçıların nasıl olması gerektiğine dair genel didaktik bir izlek değil daha çok nasıl daha özgür biçimde kendini dile getirebilirsin peşindeyiz. Evet, açık çağrıya gelen dosyalarda kimi zaman biz de problemler yaşıyoruz ama oradaki ham portfolyonun peşinden giderek bir sergi oluşturma heyecanı ya da sıkıntısı bizi diri tutan şey ve bunu önemsiyoruz.

Diğer bahsi geçen bağımsız sanat mekânlarının bağımsız olma durumunun içini nasıl doldurduklarını bilmiyoruz ama CDA Projects gibi kurumsal mekânların bu seminerlere daha heyecanla yaklaşacaklarını tahmin edebiliyoruz. Arz-talep dengesi burada fazlasıyla işliyor.

Dolayısıyla yapmayı düşündüğün seminerin Torun'da tam olarak bir karşılığı yer almamakta. Hatta denilebilir ki, sanatçılar için profesyonel bir strateji yerine sanat alanı ve piyasasının bugününü tartışacak, masaya yatırarak, bağırsaklarını ortaya çıkaracak ve tecrübelerini bu bağlamda paylaşacağın bir söyleşi bizi daha çok heyecanlandırabilirdi.

Eposta imzanda yer alan güzel notu buraya taşıyarak, biz umutsuzluğa alışmamak adına elimizden geleni yapıyoruz; kimi zaman sıkıntılar, zorluklar yaşıyoruz ve sürecin çok da kolay olmadığının farkındayız. Biliyorsun ki Torun gönüllülük usulüyle yürütülüyor ve var olmaya çabaladığı noktayı bozmadığı sürece her türlü desteğe açık. Bunun bilincinde olarak vereceğin destekler bizi mutlu edecektir.

Sevgiler...

Torun (adına Deniz)

Gönderen: S.Y. <>

Tarih: 22 Aralık 2015 12:07

Konu: Re: Torun'da seminer önerisi

Alıcı: torun web <info@torun-web.com>

Sevgili Torun,

Kusura bakmayın e-mailinizi gördüm ama bir türlü cevaplayamadım.

Çok teşekkürler bu uzun açıklama için. Tabi ki Torun'un nedenini, varlığını biliyor, takdir ediyor, bağımsızlığı ile zoru başardığı için çok önemsiyorum. Siz ve sizin gibi oluşumlar olsun ki gerçekten sanattan bahsedelim.

Seminer çok önemli değil. Sadece belirtmek istedim ki içeriğin kısa açıklamasındaki maddeler genel seminer içeriği olup semineri verdiğimiz kişi ve kurumlara göre değişkenlik gösterir. Birçok seminerde bu dünyadan bahseder, sonra alternatif olandan bahsederim. Çünkü alternatif olanın var olabilmesi için karşıtını da bilmesi gerektiğine inanır, en azından fikir sahibi olunması gerektiğini düşünürüm.

Dolayısıyla Torun gibi bir oluşumda piyasa vb. sanat ortamı bilgisinin yanında odaklanacağımız konu fonlar, bağımsız oluşumlar ve onların bu ortam içinde nasıl var oldukları üzerine olabilirdi. Birlikte içeriği geliştirebilirdik.

Romantik bir yaklaşımdan ziyade gerçekçi olup sanat alanında var olmanın yolları olduğuna inanıyorum. Piyasanın içinde kendini, sanata olan inancını ve yaklaşımını, değerlerini kaybetmeden...

Torun'a maddi bir katkısı olması açısından da CDA'yı önermiştim, onlara da size bağış yapmalarını önerdim ama açıkçası onlardan da bir ses çıkmadı.

Gelecekte birlikte oturup konuşur, şekillendirir bir buluşma, konuşma, seminer ne derseniz yaparız isterseniz...

Sevgiler, çok kolaylıklar

S. Y.

6. SONUÇ YERİNE: BAŞARISIZLIK VE SAÇMALAMA HAKKI

İntihar etmeyip yaşıyorsak, anlamın büyüklüğünden değil, hayatın içine düşmüş olmaktan, muzır bir merak ile ıstıraplı bir inadin götüreceği yeri görme isteğinden; bir de, üstüne üstlük, şahsi duruşun gölgesinin topluma bir lanet olarak düşmesini diliyor olmaktan başka bir anlamı yoktur her güne yeniden başlamanın.

Işık Ergüden

Sanatçı olmak başaramamaktır, hiç kimsenin cesaret edemediği gibi; başarısızlık sanatçının dünyasıdır ve bu dünyadan firarı, sanatı ve zanaatı, iyi ev idare etmeyi, hayatı çekip almaktır.

Samuel Beckett

Her şey eskiye dair. Başka hiçbir şey yok hayatında. Hep denedin. Hep yenildin. Olsun. Yine dene. Yine yenil. Daha iyi yenil.

Samuel Beckett

Kapitalizmin meta dünyası, Marx'ın vurguladığı *katı olan her şeyin buharlaşması* bağlamında, sadece nesneleri değil şeylerle beraber *anı* da (yaşam bağlamında), varlıklarından ve gerçek niteliklerinden sıyırmış, meta tatmininin araçları haline getirmiştir. Bugün, bir *anı* yaşamak ya da bir doğa görüntüsünün içinde bulunmanın taşıdığı somut *bulunma* ve *bakma* etkinliği tüm veçheleriyle (şaşıрма, sevinme, merak vb. bütün somutluğu pekiştiren duygular da) metalaşmakta, bu metayı sahip olunası bir mülk haline dönüştürmektedir. Yani o *anı* yaşamak arka plana itilerek sahip olma dürtüsüyle hareket edilmekte ve bu yer değiştirmeye bir mülkiyet biçimine dönüştürülmektedir. Beraber olmak olarak sosyalleşmenin günümüzdeki tezahürü sayılabilecek *sosyal medya* bu sahip olunan *gösterinin* kristallendiği yerdir. Bu yer de, Debord'un vurguladığı 'modern üretim koşullarının hâkim olduğu toplumlardaki tüm yaşamın gösterilerin uçsuz bucaksız birikimi olarak görünmesi' düşüncesinin karşılığı niteliğindedir ve bu bağlamda dolaysızca yaşanmış olan her şey, yerini bir temsile bırakarak uzaklaşmıştır. Debord, bu durumu şu sözlerle açıklar:

Yaşamın her bir veçhesinden kopmuş olan bu imajlar, bu yaşamın birliğini yeniden kurmanın artık mümkün olmadığı ortak bir akışta kaynaşırlar. Kısmi olarak göz önüne alınan gerçeklik, ayrı bir sahte-dünya olarak, salt seyrin nesnesi olarak kendi genel birliğinde sergilenir. Dünyasal imajlardaki uzmanlaşma, yalancının kendine yalan söylediği özerkleşmiş imaj alanında kendini tamamlanmış bulur. Genel anlamda gösteri, yaşamın somut tersyüz edilişi olarak, canlı olmayanın özerk devinimidir. (Debord, 2006, s. 35)

Sanat hem *anın* metalaşmasından nasibini almakta hem de bu tersyüz edişin faillerinden biri konumuna gelmektedir. *Anın* metalaşması, sanatsal deneyimin insanın düşünsel ve duygusal dünyasına dair hitap gücünü giderek yitirmesine neden olmakta, bir sergide o yapıtın ulaştırdığı anlamlar bütünü yerine orada olmanın önemi öne

çıkılmaktadır. Bu çelişkili bir görüntüdür; çünkü, bir yapıt karşısındaki özümşenerek yaşanması engelleyen günümüz meta dünyasının koşulu, o imgenin paylaşılmasını beraberinde taşımaktadır. Bu simbiyotik yaşam aynı zamanda yaşamın somut tersyüz edilşinin de karşılığı olarak yaşamın bir yansımasından ziyade onun *gösteri* niteliğindeki varlığıdır. Yani, bir sanat sergisinin ya da etkinliğinin toplumsal ya da tikelden tümele özne bir dünyanın inşası olarak karşımızda bulunması ve anlatım biçimini değil, daha çok, sistemin sağaltıcı bir gösterisine dönüşmektedir. Bu bağlamda sanatın eleştirel gücü saklı kalmakta ya da bastırılmakta ve iç (Kagarlitski, 2012, s. 164) edilmektedir.

Boris Kagarlitski, Jameson'ın *geç kapitalizmin kültürel mantığına* benzer bir okumayı gerçekleştirerek, geç kapitalizmin krizinin paradoksal bir şekilde eleştirel düşünce kriziyle ilişkili olduğunu belirtmektedir ve Marksizm'den uzaklaşan entelektüellerin bildiğimiz sözcükleri kullanmak yerine yeni sözcükler icat ederek her türlü anlamlı tartışmayı baştan olanaksız kılan, bulanık ve kaypak anlamlı terimler kullandıklarını iddia etmektedir (Kagarlitski, 2012, s. 167). Çağdaş sanatın dil olanaklarını genişletme çabası da benzer bir sonucu getirmiştir; belli bir estetik, biçimsel dizgeler topluluğu Duchamp ile tasfiye edilerek, yerinden edilmiş; çok katmanlı, metinsellik tabanında kavramsal boyutu geniş, okumakta ciddi bir yetke bekleyen nesnelere dönüşmüşlerdir. Dilsel zenginlik, (ki bu ayırım ya da tanım oldukça önemlidir ve bu durumu kötümsemek aymazlık olacaktır) iletişim kanallarını genişlettikçe zorlaşmıştır. Bu karmaşık yapı çözünmeyi istemeyen kapitalist düşüncenin tam da arzu ettiği bir durumdur; söz konusu bu karmaşık dilsel yapı dezenformatik bir yapıya dönüşmekte ve sistem sorgulamasını –yüzeyde- zorlaştırmaktadır. Hatta bu durumu dönüştürmekte, daha dün *isyan* sayılabilecek şey bugün bir mal ya da yarın bir servete dönüşebilmektedir. Bunu anlamak için, ilk ortaya çıktıklarında burjuvaziye şaşkınlığa uğratan daha sonra her resmi müzenin gurur kaynağı haline gelen *izlenimcilik* ya da *avangardı* anımsamak yeterlidir. Kısaca “dünün sistem karşıtlığı bugünün normu olup” çıkmaktadır (Kagarlitski, 2012, s. 168).

Günümüzde gerçeklik olgusunun kaygan doğası sanatı düşünme, tefekkür aracı haline evrilmesine neden olmuştur. Böylece sanat, felsefenin kavramlar ve sözcüklerle yaptığını her türlü araç ile yapmaya soyunmuştur. İmgelerin gücünü elinde tutan sanat bunu yapmakta hem özgür hem de mecburdur. Bu bağlamda Bataille'nin *formsuzluk*

düşüncesi önemlidir. Bataille'e göre sanat form vererek değil, formları bozarak icat edilmiş bir edimdir ve bu hep böyle sürmüştür (Artun, 2015). Buradaki form bozma modern anlamda *biçimbozumu* değil kuşatıcı bir şekilde sanatın ana çatısını oluşturan düşüncenin kendisidir. Yani, ana amaç biçimin bilfiil kopyalanması ya da ona ulaşmak değil ondan koparak farklı bir gerçeklik yaratmaktır. Bu bağlamda *mimesis* düşüncesi değillenir (daha önce de vurgulandığı gibi en uç gerçekçi sanat düşüncesi bile bu form bozma düşüncesinin ortağıdır). Sanatın *formsuzluğu*, günümüzdeki sanatın kavram ve düşünceye kayan doğasının kalbinde yatan nedendir; sorgulayan, direnen, baş kaldıran niteliğinin karşılığıdır.

Sanat, günümüzde, aslında görünürde hayat ile bir beraberlik kurmakta *sanat-hayat* ikileminde *gösteri* sayılabilecek bir birliktelik kurarak tartışmasını yaratmaktadır. Bunu şu şekilde açıklamak mümkündür: her ne kadar çağdaş sanat sergileri, etkinlikleri kamusal alana yayılmış olsa da bu tamamen içselleştirilmemiş, bütünleşme gerçekleşmemiştir. Bir serginin kamusal bir alanda oluşturulması örneklerine istisnai bir şekilde rastlanılsa da bu sergilerin yaşamsallıkları tartışmalıdır. Örneğin sanat filmleri olarak adlandırılabilir (bağımsız sinema vs.) biçim ve içerik bağlamında alımlanması Hollywood sinemasının uzağında kalan filmlerin gösterimini yine uzaklaştırılmış ya da ötekileştirilmiş salonlarda ya da en olası ihtimalle festivallerde görülmektedir. Çağdaş sanat sergilerinin en olmadık yerde, bir sokakta ya da evden bozma bir alanda gerçekleştirilmesine rastlanılmamaktadır (buradaki bahse konu bağımsız sanat ya da inisiyatif örnekleri değildir). Bu bağlamda, günümüzde yaşanan *sanat-hayat* ikiliği tartışması boş sayılabilecek bir tartışmadır. Hayatın sanatın alanını ihlal etmesi sanatın özerkliğine bir darbe olarak görülebilir ama gerçekten bir bütünleşme söz konusu olmadığı için bu tartışma yüzeyseldir. Çünkü, günümüzdeki bu tartışmaların ana faili *avangard* olarak anılan öncü sanat düşüncesi değil onun – cinayetinin- arkasında kalan hayaletidir; ya da başka bir deyişle neoliberal piyasa algısının yenilikçi sanat suretini üzerine alarak onun yerine ikame eden görüntüsüdür. Sanatın varsa nihai amacı hayatın tümünü sanatsallaştırmaktır. Yani sanatsal duyarlılığın her yerde olduğu bir durumdan bahsetmek gerekmektedir; bu sanatın ütopyasıdır. Bunun gerçekleşmesinin sanatın varlığını yok edeceği düşüncesi gülünç ve saçmadır, çünkü asıl sanat o zaman gerçek olacaktır. Aslında, hakikaten, *beyaz küp* sanatın morguna dönüşmektedir. Yani ölümden önce yerleştirileceği mekânı (müze)

[mezarı] bekleyen bir ceset gibi, otopsisı yapılacak ve sonra defnedilecek bir ceset gibi geçici mekânında beklemektedir. Hayatın içine sızmamış bir sanat asıl (ahlaki) yalanı taşıyan aldatan boş bir sanattır. Warhol'un '*herkesin 15 dakikalığına şöhret olacağı*' düşüncesi yerine herkesin sanatçı olabileceği ya da olduğu düşüncesi yer almalıdır. Bu noktada Beuys'un '*herkes sanatçıdır*' düsturunu anmak yerindedir çünkü -kendi kurgusal ya da değil dünyasıyla- bir teori olarak değil praksis olarak sanatın olabilirlik kipini, ihtimali sunmuştur. Burada her insanın bir yapıt üretmesi değil sanatsal duyarlılık alanı olarak sanatın hayatın her noktasına sızması ütopyasını, hakikatlerin peşinde kaybolarak değil iletişimin üst bir noktada var olduğu gerçeğine ulaşılabilme ihtimali sorgulanmaktadır. Yani, sanatın *yamuk bakışını* her şeye uygulayabilen, sorgulayabilen insanların ihtimalini. Çünkü bilimsel *septik bakış* ile sanatsal *yamuk bakış* arasında ilişki olmakla beraber *septik bakışın* keskinliğinde sanatsal bakışın yamukluğu barınmamaktadır. İnsanların sadece iç dürtülerine seslenmeyen, açlık ya da çoğalmak gibi temel edimlerin derdine düşmemiş insanların varlığı ancak dünyayı kurtaracaktır. Bu da elbette Marxçı anlamda *yabancılaşmanın* fark edilmesiyle kendini gösterecektir. Emeginin farkına varan günümüz insanı iktidar odaklarını ya da sermayenin varlığını tekrar gözden geçirip güncelleyecektir. Bu bağlamda sanat Adorno'nun düşündüğüne yakın bir şekilde insanlığın kurtarıcısı olacaktır. Gelecek, sanatın genetiğinde yer alan şekliyle anlamın ağırlığı ile ezilen düşüncenin geçiciliğin hafifliğiyle kendini dengeleyecektir. *Gerçek*'in yük olmadığı, eziyete dönüşmediği bir dünyanın oluşturulabilmesi sanatın geçiciliğiyle mümkün olacak, farkında olunacaktır.

Bu noktada Bertolt Brecht'in sanat düşüncesini ele almak anlamlı olacaktır. Çünkü, Brecht sanatın *araçsallaştırılmasının* farkındadır ve sanatı *karşı araç* olarak ele almakta, sanatın hakikat ile ilişkisine dikkat çekerek hakikati anlatmak için kullanılabilecek bir araç olarak görmektedir. Brecht'e göre sanatsal biçimleme "bir şeye önem kazandırmadır". Bu nedenle hakikati aktarmak (Brecht edebiyat ilişki kurarak yazma demektir) hakikate önem kazandırmak demektir (Kula, 2014, s. 19). Brecht, sanatçıyı bilinçli bir üretim haline davet eder ve hakikati yazmak için gerekli "cesarete", hakikati bilecek "sezgisel akla", hakikati kullanılabılır kılacak "sanata", hakikati kullanabilecekleri "seçme yargısına" ve hakikati, onu kullanacaklar arasında "yayma becerisine" sahip olması gerektiğini vurgular (Kula, 2014, s. 17). Brecht'in

hakikat düşüncesi sanatsal *gerçekçilik* ile örtüşmektedir ancak hakikatin iletilebilir bir aracı olarak sanatı görmesi, tersinir açılardan görünmeyen bir araç olarak halihazırda olmasının nüvelerini bize sunmaktadır. Hatta bu *gerçekçilik* anlayışı adına sanatın içerisinde kalan gerçekçilik olarak kabul edilmemesi gerektiğini vurgulayarak gerçekçilik eleştirisi yapar ve yabansılaştırma tekniğiyle izleyicinin büyüsel, hipnotik etkiden uzakta farkındalık halinde ve eleştirel bir gözle alımlamasını amaçlar. Brecht'in bu anlamda sanatın gerçeklik ile ilişkisine yaklaşımı yaratılan yapay gerçekliğin var olan gerçeklikten kopuşu getirdiği büyüsel veya hipnotik etkinin uyuşturucu etkisinden dolayı sanatın hakikati perdeleyecek bir konuma sürükleneceğinin farkındadır. Brecht bu yaklaşımıyla izleyicinin farkındalık halinde bir yorum ve eleştiri getirmesini amaçlarken ilişkisel bir tavır ortaya koyar ve izleyiciyi merkeze alır. Ancak bu merkeze alma salt bir iktidar sunumu değil ortak bir şekilde var olma edimi üzerinedir.

Yapıt ile bir anlamda sanatçının dayatması bu noktada tersine döner, izleyici yapıtı karşısında kendi içsel okumasını yapıta dayatır. Ötekiyle olan bu ilişkide ötekinin ne anlam uzattığı bir noktadan sonra fark edilmeksizin umursanmaz hatta bir anlamda bu mecburi bir süreç halini alır. Bu noktada etik bir problem ortaya çıkar, ötekinin anlaşılması bir çıkmazdadır çünkü etik, ötekinin anlaşılmazlığını, kavramsal şemalar karşısındaki direncini kabul etmek; kendi bilme arzumuzdan feragat etmek anlamına gelmektedir (Felski, 2013, s. 41). Sanat etkinliği, işteşliğin süresiz olduğu yani kesintili olması nedeniyle *eksik bir iletişim*dir. Yapıt, sanatçı tarafından ortaya konulduktan sonra izleyiciye açılmış bir söylem biçimidir ve sonrasızdır, devamı getirilemezdir. İzleyici bu *eksik* diyalog karşısında kendi düşünceleri ve okumasıyla yapıta düşünsel ve duysal anlamda karşılık verir ancak bu karşılık da eksiktir, hemen oracıkta sönümlenir. Yapıtın anlamlar kuşağı izleyicinin zihninde yeni kıvılcımlar yaratabilir ama iletişimin devamlılığı anlamına gelmemektedir. Yani, sanat yapıtının karşılık kurulamayan iletişimi “gerçek” bir çatışmaya girilmesini engeller. Perniola, iletişimi insanların anlamak, kendini anlatmak, bilgi alışverişi ve sohbet için kurduğu ilişkiler olarak değil insanların birbirlerini etkilemek, yönetmek ve denetlemek için kurduğu ilişkiler olarak tanımlamaktadır. Perniola'ya göre, ticari reklamın pazarladığı reklamda malda nesnel bir karşılık yer aldığı için malın reklamı yalanlama olasılığı vardır ancak iletişim için denetleme ve kanıtlama olasılığı yoktur (Perniola, 2006, s.

17). Buradaki ticari malın nesnel karşılığı onun işlevsel yapısıyla bağlantılıdır. Somut olmayan bir veri olarak doğrulanabilirlikten ziyade sunulan soyut iddiaların somutluk içerisinde hesaplanabilir, öngörülebilirliğini içermektedir. Buradan hareketle sanatın –*eksik*- bir iletişim olarak sanat yapıtının işlevsel ve nesnel bir karşılığı olmaması nedeniyle, “‘iyi’nin ‘kötü’ye karşı sonsuz savaşının şampiyonu olduğunu söyleyen birinin kanıtlarının nasıl ussal çözümlemeye tabi tutulabileceği gerçekten” görülmeyeceği gibi sanat alanında da görülmez (Perniola, 2006, s. 17). Çünkü, “iletişim her türlü belirlemeden bir salgın hastalık gibi kaçır. Aynı zamanda bir şey, onun karşıtı ve iki karşıtının ortasında duran her şey olmak ister” (Perniola, 2006, s. 18). Sanat yapıtının anlam kuşağının başladığı yer bu noktadır; böylece yapıt, sanatçının düşüncesinden bağımsızlaşarak belirlenemez ve sınırlandırılmaz doğaya sahip olur, *eksik bir iletişime* dönüşür ve kendini sonsuz döngüye bırakır. Günümüzün özelliklerinden birisi olarak iletişim, kaynakları arttıkça kendini doğuran, çoğaltan bir özelliğe sahiptir ve bu bağlamda yoğun iletişim kavşağında “herhangi bir şey, başka herhangi bir şeyin simgesi” sayılabilmektedir (Perniola, 2006, s. 25). Yani sanat, *eksik bir iletişim* aracı olarak başka iletişimlere gebe bir alanı temsil etmekte ve eksik de olsa bir iletişim olarak bu kavşağın görünmez orta noktasında yer almaktadır.

Sanatı ifade eden şey, amaçsız amaçlılığıyla bir şeylerin yapılmasından kaynaklanan uzlaşmaz gerginliktir ve kasıtlı olarak, bir şeylerin telafi edilmesini ve normalleştirilmesini değiştiren düşünce ve nesnelere hayat vermesidir. Bu diyalektik süreç, sanatı, yapan zihinden bağımsız bir şekilde, daha büyük ve daha fazla özgüllük derecesine zorlar. İronik bir şekilde, gerçekte olmak istediğini ifade edemediği için sanat daha büyük ve daha derin bir şey haline gelir. Yani, kendi kompozisyonunun ötesine uzanır, dokunması gerekir. Ancak sanatın ait olduğu şeyle bütünleşmesine asla izin yoktur, çünkü kendi içinde bir şey olmayı reddetmektedir. Bunun yerine, sanat, görünüşle gerçek arasında kalan hayali bir varlık olur. Sanatı bir şey yapmaktan daha çok şey yapan budur. Sanat, objektif koşulların ve özne taleplerinin, kendi yapımı boyunca birbirlerine bilgi verme ve değiştirmelerini biçimlendirerek, yapıt yoluyla hem süreci hem de *anı* aynı anda ifade eder ve karşılıklı bağımlılıklarını uzlaşmazlıkları içinde aydınlatır. Ve sanatın hakikati bu içsel gelişimin bir sonucu olarak ortaya çıkar: Kişinin kendini gerçekleştirmesinin seyrini belirlemek ve bu kendini gerçekleştirmenin ortaya çıkardığı maddi gerçeği şekillendirmek için ne

gerektiği konusunda gergin ve dinamik bir temsil. Bir başka deyişle, içerik ve biçim ne olursa olsun, sanat sadece bir şey gibi görünmekle ilgilidir: özgürlük (Chan, 2009).

Sanatın ve sanatçının bugünkü anlamında varlığı distopiktir; bir tür var olan gerçekliğe direniş halinde üretmek, varlığını kabul ettirme çabası içerisinde olmak, rekabet etmek zorunda olmak, bir şeyleri suya yazı yazar gibi anlatmaya bırakmak sanatı ütöpik değil olsa olsa distopik yapmaktadır. Bu paradigma değişmediği sürece sanatın var olduğu alan karanlık olarak kalacaktır. Hayatın belirsizliğinden sanatın belirsizliğine geçiş günümüzde sanatın belirsizliğinden hayatın belirsizliğine doğru kaymıştır. Var olan statükoyu, kapitalist inşayı içten eleştirmek, onun dilini kullanarak argüman yaratmak apayrı bir dilde karşılık bulan iletişimsizliği engelleyecektir. Bu bağlamda Duchamp'ın düşüncesindeki eleştireliliği ve duyarlılığı kaybetmeden pisuarı tekrar tuvalete geri koymak ve ona farklı bakışı her yere nüfuz ettirmek gereklidir.

Aksi görüntüde sanatın distopyası hayatın distopyasında beden bulmaktadır. IŞİD'in (ISIS ya da DAEŞ) Suriye'deki dünyanın kültürel varlığının en önemli değerleri olarak kabul edilen müze ve kütüphaneleri yıkması bunun somutlaşmış halidir. Yani İtalyan faşizminin rüzgârını arkasına alan ve onun keskinliğini bünyesinde barındıran *fütürizmin* düşü, mezarlıklar olarak gördükleri müzelerin yıkılması düşüncesi satirik bir şekilde gerçekleştirilmiş hatta videolarla dünyaya servis edilerek *gösteriye* dönüştürülmüştür.

Çatışmaları doğuran ve her değişimde sosyal ilerlemenin çelişkilerini anlamaya duyulan arzuyu karşılamaya yönelik olarak sanat öznel alanından uzaklaşarak yaşamın yaşam için daha yaşanabilir olmasına çabalar. Bu bağlamda sanat günümüzde her ne kadar araçsal bir yapı içerisine çekilse de özgür kimliğini korur ve direnişi teşvik eden bir şey olarak deneyimlenen bir araç haline gelir. Öte yandan sistemin diline sızarak ve kimi zaman onu kullanarak sosyal, kültürel ve ekonomik üretimin genişletilmiş araçlarını yansıtan bir başka türde bir angajman geliştirir. Burada sanat, insanlık dışı bir toplumsal sürecin somutlaşmış şekli olarak, insanlığın ilerleme ifadesi olarak kendi meşruluğunun bilincinde olarak işlev görür.

Bu bağlamda, sanat *başarısızlık* ve *saçmalama* hakkının kendisidir. Çünkü sanat, tüm bu hakikat sürecinde *saçmalama* ve beraberinde gelmesi muhtemel olan *başarısızlık* olmadan var olamaz. *Amaçsız amaçlılık* doğası, sanatın *saçmalığının* garantisidir. Bilişsel olmadığı kadar –bilimsel anlamda- deney alanına da sahip değildir ve doğrulanamaz; söz konusu bu doğrulanamazlık ve her bireyde farklı karşılık bulan *eksik* iletişim *saçmalama hakkının* denenmesiyle/deneyimlenmesiyle karşılık bulur. Camus’ye göre *saçma* ölüm nedeniyle ortaya çıkar. Çünkü ölüm, tüm çabaları boşa çıkartacak yegâne *Gerçektir*. İnsan ölümlü olmasına rağmen ölümü düşünmeden yaşar, ölümü düşünmek tersinir şekilde yaşamayı durdurmayı beraberinde getirmekte bu da *saçma* duygusunun ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Dolayısıyla insan ölümlü doğasını unutunca, yarın için bugünü harcayan *saçma* bir yaşam içerisinde kendisini bulmaktadır. Camus’ye göre bu *saçmadır* ve “ölüm tek gerçek” olarak önümüzde durmaktadır ve “ondan sonra iş işten geçmiştir” (Camus, 2007a, s. 61) Sisifos’un kayayı her yukarı taşıması sonrası kayanın aşağıya yuvarlanması ve ardından bakışında ortaya çıkan saçma düşüncesinin ve buna karşı kabullenmenin ve paradoksal direnişin, başkaldırının kendisi olarak sanat, saçmaya karşı saçmalamaktır. *Saçmayı* aşmanın yolu *saçmayı* ortaya koymaktan onu farklı şekillerde, biçimlerde sunmaktan geçmektedir. Çünkü, *saçma* duygusu/düşüncesi, yaşamın anlamını gösteren bir çıkış noktası niteliğindedir. Bu nedenle *saçma* kendisini doğuran ölümü değil yaşamayı işaret eder ve yine bu nedenle *saçmadan* kaçmak yerine ona yönelinmelidir. Camus’nün sözleriyle “yaşamak saçmayı yaşamaktır. Saçmayı yaşamak her şeyden önce ona bakmaktır” (Camus, 2007a, s. 60). Bu bağlamda, sanat, eğlence ve bu dünyanın gerçekliğinden azade olma yöntemi değil onunla yüzleşme edimidir.

Bir deneyimi, yazgıyı yaşamak onu bütünüyle benimsemektir. Öyleyse, bilinçle gün ışığına çıkardığımız saçmayı, saçma olduğunu bile bile, göz önünden uzaklaştırmamak için, elimizden gelen her şeyi yapmazsak, bu yazgıyı yaşayacağız demektir. Onu yaşatan karşıtlığın birini yadsımak, ondan sıyrılmaktır. (Camus, 2007a, s. 60)

Sanat, *saçmaya* karşı *saçmanın* kendisi olarak bu dünyadan kaynağını alır ancak onu aşar çünkü sanatçının bir şeyler yaratmaya çabalaması *saçma* dünyanın dışında bir dünya kurması anlamına gelir. Çünkü Camus’ye göre “sanat yapıtı usun somut üzerinde uslamlamaya girişmekten vazgeçmesinden doğar” (Camus, 2007a, s. 100).

Yaratma edimi için de insanın özgür olması gerekmektedir ve bu özgürlüğünü elde etmesi yani direnmesi, başkaldırması *saçmaya* sarılması gerekmektedir. Camus'nün "yaratmak, iki kez yaşamaktır" sözü bu bağlamda trajik bir ifadedir, çünkü sanatçı hayatın içerdği saçmayı iki kez yaşayan ve onunla yüzleşendir.

Her başkaldırıda doğaötesi bir birlik zorunluluğu, bunu kavramanın olanaksızlığı, hatta hazır evrenin yerini tutacak bir evren kurma görülür. Başkaldırı bu açıdan, evren yapıcıdır... Bu eğilim bütün sanatların da eğilimidir. Sanatçı kendi hesabına yeniden kurar dünyayı. (Camus, 2007b, s. 241)

Bu nedenle ne bu çalışmanın ne de sanatın sonucu vardır; tıpkı Sisifos gibi yinelenip duran kendini yeniden fark eden bir döngünün kendisidir.

KAYNAKLAR

- Adanır, O. (2008). *Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler*. İstanbul: Hayal Et Kitap.
- Adorno, T. (2004). Felsefi Tespitler. M. Beyaztaş içinde, *Hakikat Nedir? Felsefi Fragmanlar* (M. Beyaztaş, Çev.). (s. 59-78). İstanbul: Efkâr Yayınları.
- Adorno, T. W. (2008). *Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi*. (N. Ülner, M. Tüzel, & E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akcan, E. (1995, Sonbahar). Geçmişte Kaldığı Çağda Sanat Yapıtı. İstanbul: *Defter*, 25, (s. 65-87).
- Althusser, L. (2002). *Marx İçin*. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Althusser, L. (2004). *Felsefi ve Siyasi Yazılar Cilt I*. (A. Tümertekin, & Z. İlkelen, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Althusser, L. (2006). *Felsefe ve Bilim Adamlarının Kendiliğinden Felsefesi*. (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Althusser, L. (2015). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Altuğ, T. (2007). *Kant Estetiği*. İstanbul: Pavel Yayınevi.
- Altuğ, T. (2012). *Son Bakışta Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Antmen, A. (2009). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arendt, H. (2016). *İnsanlık Durumu*. (B. S. Şener, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aristoteles. (2013). *Poetika*. (S. Rifat, Çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Artun, A. (2014). *Sanat Emeği: Kültür İşçileri ve Prekarite*. (A. Artun, Haz.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bürger, P. (2007). *Avangard Kuramı*. (E. Özbek, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Badiou, A. (2013). *Başka Bir Estetik, Sanatlar İçin Küçük Bir Kılavuz*. (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Badiou, A., & Zizek, S. (2017). *Bir İdea Olarak Komünizm*. (A. Ergenç, & E. Kılıç, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bahtin, M. (2005). *Sanat ve Sorumluluk*. (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bataille, G. (1999). *İç Deney*. (M. M. Yakupoğlu, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Baudrillard, J. (2008). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (O. Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bauman, Z. (2014). *Azınlığın Zenginliği Hepimizin Çıkarına mıdır?* (H. Keser, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Beckett, S. (1999). *Hiç İçin Metinler ve Uzun Öyküler*. (U. Ün, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Benjamin, W. (2014). Şiddetin Eleştirisi Üzerine. *Metis Defterleri 2; Şiddetin Eleştirisi Üzerine* (E. Göztepe, Çev.). (s. 19-42). içinde İstanbul: Metis Yayınları.
- Bentham, J. (2016). Panoptikon ya da Gözetim-evi. (B. Çoban, & Z. Özarslan, Haz.) içinde, *Panoptikon: Gözün İktidarı* (Z. Özarslan, Çev.). (s. 9-75). İstanbul: Su Yayınevi.
- Berger, J. (2005). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Black, B. (2015). İşin Yok Edilmesi Üzerine. P. Lafargue içinde, *Tembellik Hakkı: 1848 "Çalışma Hakkı"nın Çürütülmesi* (İ. Kahraman, Çev.). (s. 73-109). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Botton, A. D. (2016). *Görmek ve Fark Etmek*. (A. Antmen, A. Ece, & A. S. Bayer, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Brown, J. D. (2002). *Olanaksızlık*. (N. Arık, Çev.). İstanbul: Sabancı Üniversitesi.
- Buren, D. (2005). Mimarının İşlevi: Eser ile İçine Yerleştiği Mekanlara Dair Notlar; Bir Dilim Ekmek. A. Artun (Haz.) içinde, *Sanatçı Müzeleri* (A. Berktaş, Çev.). (s. 171-180). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Camus, A. (2007a). *Sisifos Söyleni*. (T. Yücel, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Camus, A. (2007b). *Başkaldıran İnsan*. (T. Yücel, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Changeux, J.-P., & Ricoeur, P. (2013). *Neden Nasıl Düşünürüz?; Etik, İnsan Doğası ve Beyin Bir Tartışma*. (İ. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Cockcroft, E. (2000). Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War. (F. Frascina Ed.) içinde, *Pollock and After: Critical Debate* (s. 147-154). London: Routledge.
- Critchley, S. (2010). *Sonsuz Talep: Bağlanma Etiği, Direniş Siyaseti*. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Debord, G. (2006). *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*. (A. Ekmekçi, & O. Taşkent, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Deleuze, G. (2003). *İki Konferans - Yaratma Eylemi Nedir? - Müzikal Zaman*. (U. Baker, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2006). *Felsefe Nedir?* (T. Ilgaz, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Dellaloğlu, B. (2003). Adorno ve Yapıtı. *Cogito*, 36 (Adorno), (s. 37-64).
- Dellaloğlu, B. F. (1995). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Demir, F. (2014). Çalışma Hakkı Kavramı ve Hukuki Niteliği. *Sosyal İnsan Hakları Ulusal Sempozyumu VI* (s. 131-156). İstanbul: Petrol-İş Yayını.
- Diken, B. (2011). *Nihilizm*. (A. Onacak, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dikmen, A. A. (2013). *Makine, İş, Kapitalizm ve İnsan*. Ankara: NotaBene Yayınları.
- Ditfurth, H. V. (1995). *Dinozorların Sesiz Gecesi 4. Kitap*. (V. Atayman, Çev.). İstanbul: Yeni Alan Yayıncılık.
- Dobrolyubov, N. A. (2010). *Oblomovluk Nedir?* (M. Beyhan, Çev.). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Dubuffet, J. (2005). *Boğucu Kültür*. (İ. Birkan, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Duckworth, W. (1999). Söylediğim Her Şey Yanlış Anlaşılacak; John Cage ile Söyleşi. *Alışılmadık Sesler* (H. Doğrul, Çev.). (s. 23-32). içinde Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Eagleton, T. (2010). *Estetiğin İdeolojisi*. (B. Gözkan, H. Hünler, T. Armaner, N. Ateş, A. Dost, E. Kılıç, B. Kiroğlu, Çev.). Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Engels, F. (1993). *Tarihsel Materyalizm Üzerine Mektuplar*. Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Farago, F. (2011). *Sanat*. (Ö. Doğan, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Felski, R. (2013). *Edebiyat Ne İşe Yarar?* (E. Ayhan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Ferry, L. (2012). *Homo Esteticus, Demokrasi Çağında Beğenin İcadı*. (D. Çetinkasap, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Fischer, E. (1993). *Sanatın Gerekliği*. (C. Çapan, Çev.). Ankara: Verso Yayıncılık.
- Foucault, M. (2001). *Ders Özetleri*. (S. Hilav, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Foucault, M. (2005). *Büyük Kapatılma, Seçme Yazılar 3*. (I. Ergüden, & F. Keskin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2011). *Entellektüelin Siyasi İşlevi*. (I. Ergüden, O. Akinhay, & F. Keskin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2012a). *İktidarın Gözü*. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2012b). *Doğruyu Söylemek*. (K. Eksen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Foucault, M. (2013). *Büyük Yabancı Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar*. (S. Kılıç, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Freud, S. (2000). *Rüyaların Yorumu I*. (S. Budak, Çev.). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Gadamer, H.-G. (2005). *Güzelin Güncelliği*. (F. Tepebaşı, Çev.). Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Gombrich, E. H. (1992). *Sanatın Öyküsü*. (B. Cömert, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Gorz, A. (2007). *İktisadi Aklın Eleştirisi*. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gorz, A. (2011). *Maddesiz: Bilgi, Değer ve Sermaye*. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Grindon, G. (2015). Sürrealizm, Dada ve Çalışmanın Reddi: Radikal Avangardda Özerklik, Eylemcilik ve Toplumsal Katılım. (A. Kuryel, & B. Ö. Fırat, Der.). içinde, *Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik* (B. Taş, Çev.). (s. 59-99). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Guilbaut, S. (2009). *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı; Soyut Dışavurumculuk, Özgürlük ve Soğuk Savaş*. (E. Göktepe, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Habermas, J. (2003). Mitle Aydınlanmanın Kördüğümü: Max Horkheimer ve Theodor Adorno. (B. Doğan, Çev.). *Cogito*, 36, (s. 85-105).
- Hamacher, W. (2014). Afformatif, Grev. *Metis Defterleri 2; Şiddetin Eleştirisi Üzerine* (F. Aydar, Çev.). (s. 134-164). içinde İstanbul: Metis Yayınları.
- Hardt, M., & Negri, A. (2004). *Çokluk: İmparatorluk Çağında Savaş ve Demokrasi*. (B. Yıldırım, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Harris, J. (2013). *Yeni Sanat Tarihi*. (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu*. (S. Savran, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Heidegger, M. (2003). *Sanat Eserinin Kökeni*. (F. Tepebaşı, Çev.). İstanbul: Babil Yayınları.
- Horkheimer, M. (2010). *Akıl Tutulması*. (O. Koçak, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (1996). *Aydınlanmanın Diyalektiği-Felsefi Fragmanlar (II)*. (O. Özügül, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Huizinga, J. (2013). *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*. (M. A. Kılıçbay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Inwood, M. (2012, Bahar). Heidegger Düşüncesinin Temel Kavramları. *Özne Felsefe ve Bilim Yazıları*, 16 (Heidegger), (s. 255-306). (Z. Aşkın, Dü., & M. Bal, Çev.). Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.

- İpşiroğlu, N., & İpşiroğlu, M. (2012). *Oluşum Sürecinde Sanatın Tarihi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Jameson, F. (1999). Rimbaud ve Mekansal Metin. *Defter*, 36, Bahar, (s. 105-130). (K. Atakay, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Jay, M. (2001). *Adorno*. (Ü. Oskay, Çev.). İstanbul: Der Yayınları.
- Jusdanis, G. (2015). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kagarlitski, B. (2012). Piyasa, Devlet ve "Klasik Kültürün" Krizi. *Metis Defterleri 3: Farklı Dünyaları Düşünmek* (E. Ayhan, Çev.). (s. 163-169). içinde İstanbul: Metis Yayınları.
- Kershaw, B. (2015). *Radikal Performans*. (B. S. Şener, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Koşar, D. C. (2010). *Postmodern Sanat Ortamında Yapıtlararası İlişkiler*, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kosuth, J. (2000). Ön Araştırmalar ve İlk Araştırma 1965-1968. İstanbul: *Art-İst*, 2 (s. 82-85).
- Kracauer, S. (2002, Kış). Sıkıntı. (H. Nalbantoğlu, Çev.). *Defter*, 45, (s. 177-181).
- Kreft, L. (2011). Sunuş / Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı. A. Artun (Haz.) içinde, *Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika* (E. Gen, Çev.). (s. 9-39). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kris, E., & Kurz, O. (2013). *Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü*. (S. Gürses, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Kula, O. B. (2014). *Brecht, Lukacs, Bloch: Sanat ve Edebiyat*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Lafargue, P. (2015). *Tembellik Hakkı: 1848 "Çalışma Hakkı"nın Çürütülmesi*. (İ. Kahraman, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lemke, T. (2016). *Politik Aklın Eleştirisi: Foucault'nun Modern Yönetimsellik Çözümlemesi*. (Ö. Karlık, Çev.). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Leslie, I. (2014). *Doğuştan Yalancı*. (E. D. Kibaroglu, Çev.). İstanbul: Ntv Yayınları.
- Lorente, J. P. (2016). *Çağdaş Sanat Müzeleri*. (Ş. Öztürk, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Lorey, I. (2014). Yönetimsellik ve Kendini Güvencesizleştirme: Kültür Üreticilerinin Normalleştirilmesi Üzerine. A. Artun, & A. Artun (Haz.) içinde, *Sanat Emeği: Kültür İşçileri ve Prekarite* (s. 145-167). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Maleviç, K. (2014). *İnsanın Esas Gerçekliği: Tembellik*. (E. Keskin, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Malevich, K. (2013). *Nesnesiz Dünya: Süprematizm Manifestosu*. (F. C. Tapan, Çev.). İstanbul: Dedalus Kitap.
- Marx, K. (1997). *Kapital Cilt 1*. (A. Bilgi, Çev.). Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, K. (2008). *Ücretli Emek ve Sermaye*. (S. Belli, Çev.). Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, K., & Engels, F. (2004). *Alman İdeolojisi [Feuerbach]*. (S. Belli, Çev.). Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, K., & Engels, F. (2009). *Yazın ve Sanat Üzerine*. (M. İ. Erdost, Dü., & Y. Ç. Kurulu, Çev.). Ankara: Sol Yayınları.
- May, R. (2008). *Yaratma Cesareti*. (A. Oysal, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- McLuhan, M. (2001). *Gutenberg Galaksisi: Tipografik İnsanın Oluşumu*. (G. Ç. Güven, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Megill, A. (1998). *Aşırılığın Peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*. (T. Birkan, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2006). *Algının Önceliği ve Onun Felsefi Sonuçları*. (Y. Yıldırım, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Moran, B. (2014). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Munkres, J. R. (2000). *Topology*. Upper Saddle River, New Jersey, United States of America: Prentice Hall.
- Nietzsche, F. (2002). *Güç İstenci*. (S. Umran, Çev.). İstanbul: Birey Yayıncılık.
- O'Doherty, B. (2010). *Beyaz Küpün İçinde; Galeri Mekânının İdeolojisi*. (A. Antmen, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Öker, Z. (2003). Baudrillard. (N. Rigel, G. Batuş, G. Yücedoğan, & B. Çoban Haz.). içinde, *Kadife Karanlık: 21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar* (s. 201-274). İstanbul: Su Yayınları.
- Özcan, A. (2016). *Açık Mektuplar*. İstanbul: Yarın Yayınları.
- Panofsky, E. (2013). *Perspektif: Simgesel Bir Biçim*. (Y. Tükel, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Perniola, M. (2006). *İletişime Karşı*. (D. Kundakçı, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Platon. (2015). *Devlet*. (S. Eyüboğlu, & M. Cimcoz, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ranciere, J. (2008). *Görüntülerin Yazgısı, Duyulurun Paylaşımı*. (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Versus Kitap.

- Ranciere, J. (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu*. (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ranciere, J. (2013). *Özgürleşen Seyirci*. (E. B. Şaman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Ravaissou, F. (2015). *Alışkanlık Üzerine*. (Y. Kara, Çev.). İstanbul: Zeplin Kitap.
- Rose, M. A. (2015). *Marx'ın Kayıp Estetiği; Karl Marx ve Görsel Sanatlar*. (A. Çavdar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rosenau, P. M. (2004). *Post-moderniz ve Toplum Bilimleri: İçer-bakışar, İçeri-dalışlar, İçer-saldırılar*. (T. Birkan, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Russell, B. (2008). *Aylaklığa Övgü*. (M. Ergin, Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Sartre, J.-P. (2017). *İmgelem*. (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sartwell, C. (1999). *Edepsizlik, Anarşi ve Gerçeklik*. (A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Saunders, F. S. (2010). *Parayı Verdi Düdüğü Çaldı; Sanat ve Edebiyat Dünyasında CIA Parmağı*. (Ü. İnce, Çev.). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Sauvagnargues, A. (2010). *Deleuze ve Sanat*. (N. Sarıca, Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Schiller, F. (2001). *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Sennett, R. (2011). *Yeni Kapitalizmin Kültürü*. (A. Onacak, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sennett, R. (2013). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. (S. Durak, & A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Shayegan, D. (2013). *Melez Bilinç*. (H. Bayrı, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Shiner, L. (2004). *Sanatın İcadı*. (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Smith, A. (2011). *Milletlerin Zenginliği*. (H. Derin, Çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sokal, A., & Bricmont, J. (2002). *Son Moda Saçmalar: Postmodern Aydınların Bilimi Kötüye Kullanmaları*. (M. Baydur, & O. Onaran, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sontag, S. (2008). *Fotoğraf Üzerine*. (R. Akçakaya, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Sontag, S. (2013). *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*. (Y. Salman, & M. G. Sökmen, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

- Stallabrass, J. (2009). *Sanat A.Ş.: Çağdaş Sanat ve Bienaller*. (E. Soğancılar, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Standing, G. (2014). *Prekarya: Yeni Tehlikeli Sınıf*. (E. Bulut, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tanyeli, U. (2007). Modernizmin Sınırları ve Mimarlık. E. Batur içinde, *Modernizmin Serüveni* (s. 63-71). İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Tekelioğlu, O. (1999). *Michel Foucault ve Sosyolojisi*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Timuçin, A. (1987). *Estetik*. İstanbul: Süreç Yayınları.
- Townsend, D. (2002). *Estetiğe Giriş*. (S. Büyükdüvenci, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Urhan, V. (2010). *Foucault*. İstanbul: Say Yayınları.
- Ülger, E. (2017, Bahar). Platon'un Sanat Kuramının Düşünsel Evrimi. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 23, 15-28.
- Vincent, A. (2006). *Modern Politik İdeolojiler*. (A. Tüfekçi, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Wilde, O. (2012). *Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil*. (E. Soğancılar, & K. Genç, & F. Özgüven, & T. Armaner, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wood, J. (2013). *Kurmaca Nasıl İşler?*. (E. Bodur, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Wu, C.-t. (2005). *Kültürün Özelleştirilmesi (1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi)*. (E. Soğancılar, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Zizek, S. (2002). *Kırılğan Temas*. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Zizek, S. (2011). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Zizek, S. (2013). *Yamuk Bakmak; Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Zizek, S. (2014). *Paralaks*. (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Encore Yayınları.
- İnternet: Adorno, T. W. (2013). *Toplum: Çatışma, Özgürlük ve Sanatın Hakikati*. (N. Örgü, Çev.). Ağustos 10, 2016 tarihinde e-skop.com: <http://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-toplum-catisma-ozgurluk-ve-sanatin-hakikati/1121> adresinden alındı.
- İnternet: Apostol, C. L. (2015). *Güvencesizlik ile Direniş Arasında Sanat İşçileri: Bir Tarih*. (A. Boren, & D. Yılmaz, Çev.). Nisan 20, 2016 tarihinde e-skop.com: <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-direnis-guvencesizlik-ile-direnis-arasinda-sanat-iscileri-bir-tarih/2737> adresinden alındı.

- İnternet: Artun, A. (2013). *Sahte Sanat*. Nisan 16, 2016 tarihinde e-skop.com: http://www.e-skop.com/skopbulten/sahte-sanat/1162#_ednref1 adresinden alındı.
- İnternet: Artun, A. (2015). *Georges Bataille'da Erotizmle Ölümün Birliği ve Sanat*. Mayıs 20, 2016 tarihinde e-skop: http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-olum-georges-batailleda-erotizmle-olumun-birligi-ve-sanat/2304#_edn34 adresinden alındı
- İnternet: Artun, A. (2015). *Sanat-Para Simbiyozu*. Haziran 20, 2016 tarihinde e-skop.com: http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-para-simbiyozu/2432#_edn7 adresinden alındı.
- İnternet: Bauman, Z. (2017). *Akışkan Sanat*. (D. Yılmaz, Çev.). Nisan 20, 2017 tarihinde e-skop.com: <http://www.e-skop.com/skopbulten/akiskan-sanat/3231> adresinden alındı.
- İnternet: Brennan, M. (t.y.). *The Eloquence of Absence: Omission, Extraction and Invisibility in Contemporary Art*. Şubat 5, 2017 tarihinde modernedition.com: <http://www.moderndition.com/art-articles/absence-in-art/empty-art-gallery-shows.html> adresinden alındı.
- İnternet: Bukowski, C. (2012). *Bukowski Bu Kez Tembelliği Anlatıyor*. Şubat 21, 2017 tarihinde edebiyathaber.net: <http://www.edebiyathaber.net/bukowski-tembelligi-anlatiyor/> adresinden alındı
- İnternet: Chan, P. (2009). *What Art Is and Where it Belongs*. Haziran 20, 2016 tarihinde e-flux: <http://www.e-flux.com/journal/10/61356/what-art-is-and-where-it-belongs/> adresinden alındı.
- İnternet: Flood, A. (2016). *'Post-truth' named word of the year by Oxford Dictionaries*. Şubat 20, 2017 tarihinde theguardian.com: <https://www.theguardian.com/books/2016/nov/15/post-truth-named-word-of-the-year-by-oxford-dictionaries> adresinden alındı.
- İnternet: Deleuze, G., & Guattari, F. (2016). *Çalışmak Öldürür*. (D. Yılmaz, Çev.). Şubat 20, 207 tarihinde e-skop.com: <http://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-calismak-oldurur/3033> adresinden alındı.
- İnternet: Kuspit, D. (2006). *A Critical History Of 20th-Century Art*. Ocak 17, 2017 tarihinde artnet.com: <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit7-21-06.asp> adresinden alındı.
- İnternet: Lloyd, M., & Desmond, M. (1992). *Marcel Duchamp*. Mayıs 10, 2017 tarihinde National Gallery of Australia: <https://artsearch.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=64922&PICTAUS=True> adresinden alındı.
- İnternet: Manchester, E. (2004). *Five Open Geometric Structures*. Ocak 17, 2017 tarihinde tate.org.uk: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/lewitt-five-open-geometric-structures-t07144> adresinden alındı.

- İnternet: Neilson, B., & Rossiter, N. (2014). *Güvenliksiz Özgürlük: Emeğin, Yaratıcılığın ve Yaşamın Kırılğanlığı*. (E. Gen, Çev.). Nisan 20, 2016 tarihinde e-skop.com: <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-emek-guvenliksiz-ozgurluk-emegin-yaraticiligini-ve-yasamin-kirilganligi/1992> adresinden alındı.
- İnternet: NTV. (2012). *Dünyanın en sessiz odası*. Haziran 9, 2015 tarihinde ntv.com.tr: <https://www.ntv.com.tr/yasam/dunyanin-en-sessiz-odasi,xO5FjAKaQ0OTcY3um9gsQw> adresinden alındı.
- İnternet: Simmel, G. (2015). *Sanat Sergileri Üzerine*. Mayıs 10, 2016 tarihinde e-skop.com: <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-sergileri-uzerine/2617> adresinden alındı.
- İnternet: Tate. (2011). *Tate*. 01 16, 2017 tarihinde tate.org.uk: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/topology> adresinden alındı.
- İnternet: Wark, M. (2016). *The Vectoralist Class, Part II*. 01 16, 2017 tarihinde www.e-flux.com: <http://www.e-flux.com/journal/70/60567/the-vectoralist-class-part-ii/> adresinden alındı.
- İnternet: Zerzan, J. (2008). *Sessizlik*. (E. Demirkol, Çev.). Mayıs 21, 2015 tarihinde yabanil.net: <http://yabanil.net/sessizlik/> adresinden alındı.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : KOŞAR, Deniz Cemal
Uyruğu : Türkiye Cumhuriyeti
Doğum tarihi ve yeri : 22.04.1983 Ankara
Medeni hali : Evli
Telefon : 05333636793
Faks : -
e-mail : denizckosar@gmail.com



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı	2010
Lisans	Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü	2005
Lise	Ankara Lisesi	2000

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2009-2012	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Böl.	Araştırma Görevlisi
2012-devam ediyor	Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü	Araştırma Görevlisi

Yabancı Dil İngilizce

Yayınlar

Koşar, D. C., “Sahiplenmenin Dayanılmaz Hafıflığı ve Duchamp”, Sanatın Günceli
Güncelin Sanatı, Ütopya Yayınevi, Editör: Mehmet Yılmaz, Basım sayısı:1, ISBN:
978-605-5580-28-5196-213, 2012

Koşar, D. C., “Günümüz Sanatında Ankara Üzerine”, Kültürel Mirasın İzinde

Ankara, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Basım sayısı:1, ISBN: 9789-7549- 1435-1, 2016

Koşar, D. C., “Bir Kimlik Mücadelesi Olarak Çağdaş ve Güncel Sanat Ayrımı Üzerine”, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Akademik Sanat Dergisi, Sayı 2, 56-61, 2016

Ulusal ve Uluslararası Sempozyumlar

Ulusal: “Ankara ve Kültürel Bellek(sizlik) Bir Kentin Sanat ile İlişkisine Eleştirel Bir Bakış”, Kültürel Bellek Sempozyumu, Hacettepe Üniversitesi Tarihi ve Kültürel Mirası Araştırma Merkezi (HÜTKAM), Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 2016

Ulusal: “Sanatta Sahiplenme ve Hiperyapıt”, IV. “Doğrusal Olmayan Düşünceler ve Uygulamaları” Sempozyumu, Türkiye Düzensiz Sistemler Çalışma Grubu, Yalıkavak Belediyesi, Bodrum, 2011

Uluslararası: IV. Uluslararası Muğla Ahşap Heykel Sempozyumu, Muğla, 2013

Uluslararası: I. İstanbul Aydın Üniversitesi Uluslararası Heykel Sempozyumu, İstanbul, 2011

Kişisel Sergiler

2015 *İşsizlik*, Torun, Ankara

2015 *Panoptikon*, Torun, Ankara

2011 *Ne İçinde Ne Dışında*, İdart Sanat Galerisi, Bodrum

Karma Sergiler

2018 *Yorumlar*, Beyaz Galeri (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Şükran-Rauf Nasuhoğlu Araştırma Eğitim ve Kültür Merkezi, Bodrum), Muğla, TR

2018 *Gerçeklik Alanı-5*, Galeri Çankaya, Ankara, TR

2017 *Aidiyet*, Gazi Üniversitesi Resim Heykel Müzesi, Ankara, TR

2016 *Paranın Gözü Kör Olsun / Bir Torun'a Yardım Sergisi*, Siyah Beyaz, Ankara, TR

2016 *Mamut Art Project 2016*, İstanbul, TR

2015 *6. Uluslararası Egeart Sanat Günleri*, Ege Üniversitesi, İzmir, TR

2015 *Ruh Halim Neye Benziyor*, Galeri Kara, Ankara, TR

2015 *Gösteriş*, Arte Sanat, Ankara, TR
2015 *Gerçeklik Alanı-3*, Galeri Uray, Ankara, TR
2015 *Gizli Özne Paralaks*, Arte Sanat, Ankara, TR
2015 *ODTÜ Sanat 16*, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Ankara, TR
2014 *Müphem, Sarhoş, Köpek!*, Cermodern HUB Sanat Mekan, Ankara, TR
2014 *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 10'uncu Yıl Öğretim Elemanları Sergisi*, Bodrum Nurol Sanat Galerisi, Bodrum, TR
2013 *Periferi*, Müfide İlhan Sanat Galerisi, Mersin, TR
2013 *Hal-i Hazır*, Nurol Sanat Galerisi, Ankara, TR
2013 *Mekan Atölye*, Cermodern, Ankara, TR
2013 *Gerçeklik Alanı-2*, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara, TR
2013 *IV. Uluslararası Muğla Ahşap Heykel Sempozyumu*, Muğla, TR
2013 *Tehlike*, ODTÜ Kütüphane Sergi Salonu, Ankara, TR
2012 *Doğu Akdeniz Üniversitesi Sanat Buluşması*, Gazimağusa, KKTC
2011 *Magem Sanat Buluşması*, Gazimağusa, KKTC
2011 *I. İstanbul Aydın Üniversitesi Uluslararası Heykel Sempozyumu*, İstanbul, TR
2011 *Uluorta Bir Sergi - Ev*, Meltem Otel Plajı Açık Hava Sergisi, Bodrum-Muğla, TR
2011 *Özgürlük! Sil Baştan – UPSD Genç Etkinlik 5*, Beşiktaş MKM, İstanbul, TR
2010 *Takke Düştü*, Nazım Kültür Merkezi, Ankara, TR
2009 *Muğla Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Sergisi*, Muğla Üniversitesi AKM, Muğla, TR
2009 *İyi, Kötü, Çirkin*, Goethe-Institut, Ankara, TR
2009 *Ey Zalim Yanılsama*, Vakıfbank Sanat Galerisi, Ankara, TR
2008 *Bilakis Ufak Tefek Şeyler*, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara, TR
2008 *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Lisansüstü Öğrencileri Sergisi*, Gazi Üniversitesi GSF Sergi Salonu, Ankara, TR
2007 “-x”(18+ Sergisi içinde başka bir sergi düzenlemesine katılım, Küratör-sanatçı Ayşe Nahide Yılmaz), Gazi Üniversitesi GSF Sergi Salonu, Ankara, TR

Bienal ve Fuarlar

2017 *3. Uluslararası Bodrum Bienali*, Bodrum Muğla, TR
2006 *Artist 16. İstanbul Sanat Fuarı*, İstanbul, TR



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR...

