Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Seramik Anasanat Dalı

AJANSAL SANAT: *HİÇLİĞİN* ÖZGÜRLÜĞÜ

Ceren Selmanpakoğlu

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2013

AJANSAL SANAT: *HİÇLİĞİN* ÖZGÜRLÜĞÜ

Ceren Selmanpakoğlu

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Seramik Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2013

KABUL VE ONAY

Ceren Selmanpakoğlu tarafından hazırlanan "*Ajansal Sanat*: *Hiçliğin* Özgürlüğü" başlıklı bu çalışma, 17.06.2013 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Refa Emrali (Başkan)

Prof. Nazan Sönmez (Danışman)

Prof. Dr. Candan Terwiel

Doç. Emre Feyzoğlu

Doç. Dr. B. Yücel Dursun

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Türev Berki
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

□ Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

□ Tezim sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

■ Tezimin 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

15.07.2013

Ceren Selmanpakoğlu

TEŞEKKÜR

Öncelikle bu çalışmamda bana en büyük desteği sağlayan özellikle babam Naki Selmanpakoğlu'na ve annem Meliha Selmanpakoğlu'na; araştırmalarım boyunca bana gösterdiği anlayış ve yönlendirmeleriyle birlikte bana güvenip kendi çalışma programımı yürütmeme izin veren sevgili danışmanım Prof. Nazan Sönmez'e; yaptığımız uzun tartışmalarla bana yol gösterip ufkumu açan Prof. Dr. Demet Ulusoy'a; uzun yıllar bana gösterdiği her türlü sabır, destek ve yardımları için can dostum Özge Özköprülü'ye; işlerin ve serginin hazırlanmasında çok önemli katkısı olan kuzenim Zeynep Selmanpakoğlu'na ve sağladığı malzemelerle yeni arayışlarımı hayata geçirmemi sağlayan abim Özgür Selmanpakoğlu'na çok teşekkür ederim.

ÖZET

SELMANPAKOĞLU, Ceren. *Ajansal Sanat*: *Hiçliğin* Özgürlüğü, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara, 2013.

Bu çalışmanın amacı; insanın, ona *her şey* olabilme imkânı verdiğinden dolayı onu içdaralmasına düşüren *özgürlüğünden* kaçmak için, *hiçlik* yerine, varolanlara tutarlılık veren bir *semptomu* ve öznelik yanılsamasını seçtiğini *ajansal sanat* aracılığıyla bir *yapma* içinde göstermektir. Özgürlüğümüzü sahiplenerek, seçimlerimizin sorumluluğunu üstümüze alarak yaşamanın mümkün olduğunun bir önermesini sunmaktır. *Ajansallık*; bu yanılsamaya *radikal kayıtsızlık* noktasından bakması sayesinde içine girip onu dağıtarak özgürlüğü keşfettirme edimidir. 'Özne'liğini bir *yanlış-tanıma* ve *fantazi*ler üzerinden kuran insanın; doğduğunda hazır bulduğu 'toplumsal gerçeklik' düzeni, tutarlı bir bütünlük olarak varolmadığından, *hiçlik* yerine bu varolanlara tutarlılık vermesi için bir *semptom*u yürürlüğe sokuşu Lacan ve Žižek'le incelenerek bu semptom, bir özgürlükten kaçış projesi olarak yeniden yapılandırılır. İnsanın 'özne'liğini kurduğu toplumsal düzenin; ön-varsayımlar, iktidar ilişkileri, yönetim teknikleri gibi araçlarla nasıl yürütüldüğü Foucault ile incelenerek insanı 'oldurulmuş' bir özne yapan bu işlemler zinciri ve bu 'oldurulmuş'luğundan kopuş imkânı, yani özgürlüğü, Sartre ile gösterilir. Bu analizler sanat alanına nasıl ajansal bir girişimde bulunulacağının altyapısını sağlar. Sanat kurumunun, kurulumundan itibaren bu 'gerçekliği' *estetize* edişi ve günümüzde bu 'gerçekliğin' ikizini üretecek kadar onu onaylayıp *hükümsüz* hale gelişi Baudrillard ile gösterilir. Böylece yeni bir önerme olarak *ajansal sanat* ile insanın sorumluluğunu nasıl transfer ederek sürekli *şimdi ve burada* olan özgürlüğünden kaçtığı gösterilir. Bunun için; 'anlam'ın keyfî ve irrasyonel yapısı işlenerek dilin hiyerarşisi terk edilir ve yine hiyerarşileri üreten ve sürdüren iktidar arzusu, 'gerçeklikle' bütünsel bir *uzlaşmazlık* içinde askıya alınır. İzleyicinin bakışının ön-varsayımları, sanatçı ile izleyici arasında kurulmuş hiyerarşik atıfları yıkılıp yerine, zaten yürürlükte olan *eşitlik* ilkesi getirilir. Sürekli *şimdi ve burada* olan hiçliğe – özgürlüğe- zaten herkes *sahip* olduğundan ajansal sanat sadece buna coşku ile sahip çıkmaya davet eder. Ajansal sanat; izleyicinin, ön-referanslarının dayanaklarını bırakarak, bir referansa, temsile dayandırılmamış hiçliğin eksiksiz boşluğundaki özgürlüğünü semptomuna tercih etme seçiminde bulunmasını önerir.

Anahtar Sözcükler

Sanat, ajan, ajansal, hiçlik, özgürlük, sorumluluk, semptom, gerçeklik, fallus, Sartre

ABSTRACT

SELMANPAKOĞLU, Ceren. *Agent Art*: Freedom of *Nothingness*, Proficiency in Art Dissertation, Ankara, 2013.

The aim of this study is to reveal through the mediation of *agent art's doing* that the person chooses an illusion of being a subject and a symptom that provides consistency to what already exists instead of *nothingness* in order to escape their freedom that makes them feel anguish as it provides the possibility of being everything. This proposal is the statement of the possibility of living by embracing our freedom and taking the responsibility of our choices. Due to taking the *radical indifference* point of view towards the illusion, *agency* is the performance of making one discover freedom by dissolving the illusion. Human, who constructs its being a 'subject' through *misrecognition* and *fantasies*, finds the order of 'social reality' ready when born. Since this order does not exist as consistent integrity, in order to give the existences consistence, instead of *nothingness*, human's constituting a *symptom* will be analyzed through Lacan and Žižek, which will be reconfigured as the project of escaping from freedom. While analyzing how social order, where human constructs its becoming a 'subject', is conducted by means of presuppositions, power relations, techniques of government through Foucault; these sequence of operations making human a 'being constructed' subject and its possibility of disengaging from this 'being constructed', in other words its freedom will be manifested by Sartre. These analyses will establish the foundation of how agency will enter the turf of art. How the institution of art has aestheticized 'reality' since its beginning, and today its becoming null with its confirmation reaching to the point of producing its twin will be manifested by Baudrillard. Consequently, as a new proposal, by transferring its responsibility how human tries to escape its freedom that is *here and now* will be shown with agent art. By examining the irrational and arbitrary structure of 'meaning' the hierarchy of language will be abandoned and also within an integral *irreconcilableness* with 'reality', the desire for power that produces and maintains the hierarchies will be suspended. The presuppositions of the spectator's gaze and the hierarchic attributions established between the artist and spectator will be abolished and replaced with the equality principle that is already in effect. Since everyone already *possess* nothingness –freedom- that is always *here and now*, agent art merely proposes to embrace it with joy. Agent art proposes the spectators to acquit the foundations of their pre-references, thus, instead of their symptom; choose their freedom in complete emptiness of nothingness that is not based upon representation.

Key Words

Art, agent, agentive, nothingness, freedom, responsibility, symptom, reality, phallus, Sartre

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY i
BİLDİRİM ii
TEŞEKKÜR iii
ÖZET iv
ABSTRACT v
İÇİNDEKİLER vi
RESİM DİZİNİ viii

GİRİŞ **1**

1. ÖZNENİN İNŞASI **11**
1.1. *Hiçliğin* Özgürlüğü 11
1.2. Özdeşleşme ile Kurulan 'Ben' 14
1.3. *Gerçek* 19
1.4. Hakikat mi *Yanlış-Tanıma* mı? 20
1.5. Akıl mı Fantazi mi? 22
1.6. *Semptom* 25
1.7. *Fallus*'un Varlık Yokluğu 31
1.8. İktidarın *Eksiklik* Hazzı 36

2. İKTİDARI 'VAR' ETMEK **39**
2.1. 'Özne'liğin Reddi 40
2.2. Zamansız Zaman: Hayalet Avcısı 42
2.3. 'Oldurulan' Öznenin Geçmişinden Kopuş Özgürlüğü 45
2.4. Önkabuller ve Varsayımlar 48
2.5. Kralın Krallığından Halk Fetişizmine 50
2.6. İktidarın İlişkileri 52
2.7. Hegemonyanın Tahakkümü: Kültürel Operasyon 55
2.8. Özne Arzusunun İktidarı 60

3. **'SANAT'IN SANATLIĞI** **63**
3.1. 'Sanat'tan Önce 65

3.2. ‘Sanat’ın Altyapısı ……. 68
3.3. Kurulmuş ‘Sanat’ın İlk Atıfları ……..……..……..…… 76
3.4. Modern’in Kuruluşu …… 78
3.5. Modern’in Post’u ……..…….. 84
3.6. Sanatın Bitmeyen Sonu ……..…… 87
3.7. Aynı Gerçekliğin İki Siyaseti ……..…… 93
3.8. Çokkültürlülük Kültürü ……..…… 96
3.9. ‘Değer’in ‘Yüce’ ve Değiş-Tokuşlu *Yeri* ……..…… 97
3.10. Güncel Sanatın *Yaptığı* ……..……..…… 102
3.11. Yanılsamanın İkizi ……..……..…… 108
3.12. Güncel Sanatın *Hükümsüzlüğü* ……..……..…… 114

4. ***AJANSAL SANAT*: *HİÇLİĞİN* ÖZGÜRLÜĞÜ ……..……..…… 119**
4.1. Anlamın Kurulumu: *Hiçleme* ve Diyalektik Salınım Siyaseti …… 120
4.2. Uzlaş*ma*: İktidar Arzusunun Askıya Alınışı ……... 130
4.3. Bakan Özneye Randevu ……..…… 134
4.4. Bakışın *Hiçlik* İmkânı ……..…… 137

5. *AJANSAL SANAT* ‘IN *YAPMA*’SI …….. 144
5.1. Ajansal Uygulamaların Açıklaması ……..……..…… 145

6. SONUÇ: *AJANSAL SANAT* ‘IN *HİÇ* BİTMEYEN İŞLEMİ ……..……..…… 171

KAYNAKÇA ……..…… 175
ÖZGEÇMİŞ ……..……..…… 180

RESİM DİZİNİ

Resim 1 - Caravaggio, *Narcissus*, 1597-1599.
Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma ……. 17

Resim 2 - Taysir Batniji, *Fathers* (*Babalar*), 2006.
12. İstanbul Bienali (2011), İstanbul ……. 18

Resim 3 - Yüksel Arslan, *Arture-186*, 1976-77.
Yüksel Arslan Retrospektifi. İstanbul: Santral İstanbul, 2009 .. 23

Resim 4 - Yüksel Arslan, *Arture 487, İnsan 128: Mutunus-tutunus-fascinus*, 1997.
Yüksel Arslan Retrospektifi. İstanbul: Santral İstanbul, 2009 .. 35

Resim 5 - Yüksel Arslan, *Arture 213, Etkiler 5c (İslam Sanatları)*, 1980.
Yüksel Arslan Retrospektifi. İstanbul: Santral İstanbul, 2009 .. 35

Resim 6 - Marcel Duchamp, *Fontaine* (*Şelale),* 1917 (1964).
Tate Modern Museum, Londra ……. 90

Resim 7 - John Cage, *4' 33"*, 1952.
MOMA, New York …….. 91

Resim 8 - Barbara Kruger, *I Shop Therefore I Am* (*Varım Çünkü Alışveriş Yapıyorum*), 1987.
Barbara Kruger. New York: Rizzoli Publications …….. 98

Resim 9 - Kiki Smith, *Tale* (*Masal*), 1992.
Jeffrey Deitch Koleksiyonu …… 99

Resim 10 - Kutluğ Ataman, 2011.
12. İstanbul Bienali (2011), İstanbul ……. 103

Resim 11 - Sarah Small, *Tableau Vivant* (*Canlı Tablo*), 2011.
Skylight One Hanson, New York …….. 105

Resim 12 - Sarah Small, *Tableau Vivant* – Detay …….. 106

Resim 13 - Meredith Danluck, *Cinema Series - Fight Scene* (*Sinema Serisi – Kavga Sahnesi*), 2012.
Renwick Gallery, New York, ABC Berlin ……. 107

Resim 14 - Meredith Danluck, *Cinema Series - Fight Scene* – Detay …… 107

Resim 15 - Slyvie Blocher, *I&Us* (*Ben ve Biz*), 2003.
Départementale d'art Contemporain de la Seine-Saint-Denis, Fransa …….. 125

Resim 16 - Charles Ray, *Revolution Counter Revolution* (*Devrimler*

	Karşıdevrimler), 1990. Museo di Arte Contemporanea, Torino	127
Resim 17 -	Yes Men, *Dow Chemical*, 2004. http://theyesmenfixtheworld.com ……..	128
Resim 18 -	Yüksel Arslan, *Arture-181 Tekelci Devlet Kapitalizmi*, 1976. *Yüksel Arslan Retrospektifi*. İstanbul: Santral İstanbul, 2009 ..	131
Resim 19 -	Yüksel Arslan, *Arture 149, Kapital 1*, 1969. *Yüksel Arslan Retrospektifi*. İstanbul: Santral İstanbul, 2009 ..	133
Resim 20 -	*Hiçlik Korkusu* – Yerleştirme …….	146
Resim 21 -	*Hiçlik Korkusu* – Detay ……..…….	146
Resim 22 -	*Sen!* – Yerleştirme ……..…….	147
Resim 23 -	*Sen!* – Yandan ……..…….	147
Resim 24 -	*Sen!* – Detay ……..……..…….	148
Resim 25 -	*Sen!* – Detay ……..……..…….	148
Resim 26 -	*Fallik Tuzak* – Yerleştirme …….	149
Resim 27 -	*Fallik Tuzak* – Detay ……..…….	149
Resim 28 -	*Hâkim Olan Benden Başka Bir Ben* – Fotoğraf ……..…….	151
Resim 29 -	*Kamuflajsız Benden Başka Bir Ben* – Fotoğraf …...…….	152
Resim 30 -	*Korumasız Benden Başka Bir Ben* – Fotoğraf ……..….	153
Resim 31 -	*Tabutta Kayıp Nesne* - Fotoğraf-Yerleştirme ……...…….	155
Resim 32 -	*Benim* mi Oyunum? – Video ……..…….	156
Resim 33 -	*Benim* mi Oyunum? – Detay ……..…….	156
Resim 34 -	*Benim* mi Oyunum? – Detay ……..…….	156
Resim 35 -	*İçdaralmasından Geçiş* – Fotoğraf ……..….	157
Resim 36 -	*İçdaralmasından Hiçliğe* – Fotoğraf ……..	158
Resim 37 -	*Özgürlük Korkusu* – Yerleştirme ……..……..….	158
Resim 38 -	*Özgürlük Korkusu* – Detay ……..……..….	159
Resim 39 -	*'Gerçeklik' Zinciri* – Fotoğraf …….	160
Resim 40 -	*Özgürlük: Şimdi ve Burada* – Fotoğraf …….	161-162
Resim 41 -	*Babanın Adı: Yasanın Hiçliği* – Fotoğraf ……..…….	164
Resim 42 -	*Yasaya Kayıtsız* – Video ……..…….	165
Resim 43 -	*Ya Fallik Ya Hiç* – Yerleştirme …….	166
Resim 44 -	*Hiç!* – Performans ……..…….	167
Resim 45 -	*Kader Küresi: Hiçliğin Seçimi* – Yerleştirme ……..…….	168
Resim 46 -	*Kader Küresi: Hiçliğin Seçimi* – Detay ……..……..…….	168
Resim 47 -	*Özgür Olmaya Mahkûmsun* – Performans ……..……	169

GİRİŞ

Ajansal Sanat; toplumsal gerçekliğin uzantıları ya da tamamlayıcıları olarak üretilen kurumlara sürekli havale edilen sorumluluğu insanın yeniden kendi üstüne alarak *oldurulmuş* bir hayatı değil, özgürlüğünü sahiplenerek, bilinçli seçimleriyle kendi *yaptığı* bir hayatı kurabilmesine aracılık etmeyi amaçlar. Çünkü bu sorumluluk transferleri; sürekli bir mazeretler dünyası yaratmamıza ve aslında zaten özgür olan hayatımızı öyle değilmiş gibi, bir oldurulmuşluk içinde, emanet bir hayat gibi sürdürmemize neden olur. Bunun için, *ajansal sanat*, insanın bildiği halde bir yanılsamayı takip ediyor olmasından, yani yanılsamanın *bilme*de değil, *yapma*da olduğundan yola çıkarak, tam da bu bilgileri bir *yapma* edimi içinde *oynayarak* gösterir. Bu şekilde, nasıl ki sorumluluğu özneye geri veriliyorsa, aynı şekilde, sanatın, 'gerçeklik' yanılsamasını; ya ikizini yaratarak ya da edilgen bir kayıtsızlık ve hükümsüzlük içinde sürdürüyor olmasının sorumluluğu da sanata verilir. Baudrillard'ın dediği gibi sanatın bu komplosuna eşlik eden izleyiciler de *suç ortağı* olduğundan onların da mazeretleri elinden alınır. Bununla birlikte söylenmeli ki nasıl özne *bilinçli* olarak yanlış-tanımasını ve semptomunu sürdürmeyi seçmekte özgürse, sanatçı da yanılsamanın ikizini yaratmayı *bilinçli* olarak seçmekte özgürdür.

Bu çalışmada, 'öznelik' ve 'gerçeklik' yanılsamalarının inşaları, Žižek'in ve Lacan'ın psikanalitik ve Sartre'ın varoluşçuluk kuramlarının bir harmanlaması üzerinden ele alınır. Öznenin hem hazır bulduğu bir dünyada ama hem de kendi seçimleriyle kendini projelendiriyor olması bu kuramlarla açıklanır ve özne için de bir bilinç boyutuna getirilir. Bunun için, Sartre'ın özneye geri verdiği sorumluluğu ve ne kadar uğraşsa da kaçamayacağı *özgürlüğü* bu çalışmada her meseleye adeta *ajan* gibi nüfuz ettirilir –çünkü zaten yaşam içinde sürekli hayalet gibi dolaşmaktadır-. Böylece, bu bize pek 'doğal', 'mutlak' gibi gelen yapının başka bir bakış açısından da yapılandırılabilir olduğu ortaya konmaya çalışılır.

Sartre'ın *Varlık ve Hiçlik* kitabında ortaya koyduğu *özgürlük –hiçlik*- tüm 'insan-gerçekliğinin' kurulum koşulu olup, insan özgür olduğu için, her şey onun *seçimine* dayanır. Fakat Sartre'ın söylediği gibi, özgürlüğün sorumluluğundan kaçmak için seçtiği 'ciddiyetin' ait olduğu öznelik ve toplumsal makine; Lacan'ın ve Žižek'in açıkladığı gibi, bir *yanlış-tanıma* (*méconnaissance*) üzerinden kurulmuş olup kimliğin imkânsızlığını maskelemek için de *fantazi-kurguları* üretilmiştir. Lacan'ın, tutarlı bir bütünlük olarak ne özne, ne dil ne de *Sembolik Düzen*'in –toplumsal gerçekliğin- varolduğunu

açıklamasına karşın, varolanlara tutarlılık vermesi için, insanın *hiçbir şey* yerine seçtiği 'var' olan *bir şey* olarak öne sürdüğü *semptom* kavramı 'gerçekliğin' bir yanılsama oluşunu açıklamak adına belirleyicidir. Böylece bu çalışmanın iskeletini oluşturan en temel kavramlar ve kuramsal dayanaklar açıklanmış olur.

Bu iskeletin üzerine, özne ve iktidar ilişkisinde Foucault'nun öne sürdüğü 'iktidar ilişkileri' kavramsallaştırması açıklanarak; ideoloji, ahlak, din, ekonomi, kültür vb. gibi 'yönetim tekniklerini' (*techniques of government*) kendi pratiklerine sokarak tahakküme dönüştüren öznenin, aslında bir tahakküm arzusu içinde olduğu ajansal yaklaşımla ileri sürülür.

Hem özneliğin hem de iktidar ilişkilerinin yürürlükte olduğu ve 'gerçeklik' yanılsamasını *estetize* eden 'sanat' incelenmeye geçildiğinde, sanatın kurumsallaşarak kendini var etme oyununda, Shiner, insanın her türlü becerisini ifade eden geniş bir sanat anlayışından, on sekizinci yüzyılda kendini 'özerk' bir alan olarak kuran güzel sanatlar sistemine geçişi açıklar. Bu kurumsallaşma sonrasında sanat da diğer kurumlar gibi, ama estetize ederek 'gerçekliği' hem onaylar hem de yeniden üretir. Üstelik Baudrillard'a göre, bir komplo yürüterek yapar bunu. Rancière'in modern ve post'unun aslında 'gerçekliğin' iki siyaseti olduklarını göstermesi, Kuspit'in güncel sanatın aslında bir sanat sonrası evre olduğunu işlemesi, Baudrillard'ın zaten hükümsüz olan bir sanatın hükümsüzlük peşinde koşmasının sanatın komplosu olduğunu iddia etmesi ve Stallabrass'ın da sanatı ana sistem olan piyasanın yaralarını saran, onu tamamlayan bir parçası olarak göstermesi, özellikle modernden itibaren sanatın işlem biçimlerini anlamak adına yararlıdır. Sartre'ın kavramsallaştırması ise yine tüm bu meselelere ajan gibi sokularak, sürekli üretilen kaçış stratejileri deşifre, mazeretleri de bertaraf edilir.

Böylece görülür ki hiçlik, varlığa gelmek için, varlığın bedenini bir hayalet gibi ele geçirir ve hiçlik olan özgür varlık da kendini var edebilmek için *yaratır*. Buradan hareketle, ajansal sanat; 'gerçeğin' keşfedilir değil yaratılır olduğu temelinden yola çıkarak, yürürlükteki toplumsal yapıyla uzlaşarak değil, ondan kopup ona *radikal kayıtsızlık* noktasından bakarak *semptomu* deşifre eder. Ajansal sanat; 'gerçekliğin' ve özneliğin değiştirilebilirliğini hatırlatır ve insanın özgürlüğünü sahiplenmesine aracılık eder. Ajansal sanat, 'kimliğin' *oldurulmuşluğu* salıverildiğinde içine düşülen *içdaralması*nın, aslında, *bir şey yerine her şey* olunabileceği bir özgürlük coşkusu da olduğunu gösterir.

Buraya kadar yapılan genel girişin bölümlerde detaylandırılacak çerçevesini açıklamaya geçersek, birinci bölüm, öznenin varoluşunun dünya üzerinde bir varlık olarak, varlık-olmayan, yani hiçlik ile nasıl koşullandığından (Sartre) başlayıp kendini özdeşleşmelerle nasıl kurduğunun anlaşılmasıyla devam eder (Lacan). Hazır bulduğu dünyanın 'gerçekliği' içinde, öznenin, kendisini *gözlediği yer* ile özdeşleşmesinin; aslında bir *yanlış-tanıma* ve *fantazi*ler üzerinden kendini varetme çabası olduğu anlaşıldığında, tutarlı bir bütünlük olarak dünyanın ve öznenin varolmadığı sonucuna varılır (Lacan, Žižek). Buna rağmen, varolanlara tutarlılık verecek bir *semptom* yürürlüktedir ki hiçlik yerine seçilen işte bu semptomdur. Semptom, hem öznenin hem de iktidarın, imkânsızlıklarını sürekli kendi kendilerine ele verdikleri, yani kendi eksikliklerinin göstereni olarak *fallik* gösterenlerle doludur. İktidar ile öznenin cinsellik üzerinden ilişkileri; denetlemeden ve denetlenmeden üretilen bir hazla ilişkili olup kendi imkânsızlıklarının üstünü örtme girişimleridir.

Bu bölümde, Lacan'ın ve Žižek'in, öznenin; imgesel ve sembolik özdeşleşmeler ile kendini nasıl kurduğunu ve 'gerçekliği' –*Sembolik Düzeni*- kendi özne'liğinin imkânsızlığını maskelemek üzere semptomatik olarak nasıl yürürlükte tuttuğuna ilişkin analizlerine yer verilir. Bu analizlerle, Sartre'ın, öznenin hiçliğinin onun özgürlüğü olduğu tespitiyle, aslında öznenin seçimler yaparak kendisini kurması arasındaki paralellikler incelenerek iki analiz üçüncü bir bakış açısında birleştirilip hem öznenin kendini inşa edişinde hem de 'gerçekliğin' anlamını kuruşunda bir dönüşüm önerisi sunulmaya çalışılır. Bu araştırmada görülür ki Lacan ve Žižek öznenin kurulumunu ve sembolik gerçekliğin yürütülüşünün analizini vermekte ama Sartre bunlara ek olarak, bilinçlenme ile gerçekleşecek bir dönüşüm önerisi sunmaktadır. İşte bu nedenle, Žižek'in Lacan üzerinden yaptığı analiz Sartre'ın önermesi ile tamamlanır. Her ne kadar Lacan (Žižek) analizini yanlış-tanımayı *katetmek* ve fantaziden *geçmek* gibi edimlere bağlasa da, özneyi Sembolik Düzeni 'var farzetmemesi' ve özneliğini hükümsüz kılması noktasında bırakmaktadır. Bu nedenle özne buradan nereye hareket edeceğini bulamayıp içdaralması noktasında kalabilmektedir. İşte Sartre'ın önermesi tam bu noktada çok daha önem kazanır. Çünkü sadece bu bölümde değil, tüm çalışma boyunca, Sartre'ın özgürlükten kaçışın olamayacağı tespiti, yani ister özgürlüğünü kabul etsin ister reddetmeye çalışsın her koşulda öznenin seçimlerinden sorumlu olması, aslında gücü özneye aktarır. Bu durum öznede sıkıntı yaratsa da sorumluluğu özneye devretmesi özneyi güçlendirir. İşte özneyi kilitleyen analizlere ve durumlara

Sartre'ın bu tespitleri adeta ajan gibi sokularak öznenin kendi üzerine kapanmasına neden olan düzen aralanıp her zaman bir seçim imkânının varolduğu gösterilir.

Bu bölümün sonlarında incelemeye geçilen özne-iktidar ilişkisi, Lacan'ın (Žižek) bir *var-yokluk* göstereni olarak *fallus* analizi ile temellendirilir. Fallus'un 'her şeyi yapabilme' ama 'hiçbir şey yapamama' arasındaki salınımı iktidar olgusu bakımından çok açıklayıcıdır. Bunun yanında, Foucault'nun, iktidarın cinselliği denetleme arzusu ve iktidarın bir özdenetim yapılandırması analizi, fallus-iktidar-cinsellik arasındaki ilişkiyi netleştirir. Böylece *semptomatik gerçekliğin* işleminin inceleneceği bir sonraki bölüm ile de bir bağlantı noktası oluşur.

İkinci bölümde görülür ki insanın hazır bulduğu kültürün içinde kendini kurma sürecinde, onu özneleştiren 'bireyselleştirme' biçimlerinden kurtulması, insanın olduğu şeyi reddetmesi anlamına gelir (Foucault). Toplumsal 'gerçekliğe' girişi temsil eden *Babanın-Adı* ve *Yasa*'nın hayaletimsi işlemi *hiçliğin* hayaletliğiyle koşullanır. Burada özneye düşen; ya gerçekliğini dünyadan alıp kendini aldatarak 'ciddi insan' olarak *oldurulmuşluğuyla* ve sorumluluklarını havale ederek yaşamak ya da geçmişinden koparak geleceğe doğru atılımda bulunup özgürlüğünü sahiplenip sorumluluklarını üstüne almaktır (Sartre). Eğer insan belirlenmiş kurallara sığınarak özgürlüğünden kaçıyorsa burada sürekli bir *sanki*ler ve *a priori* kabullerin hâkimiyeti içinde tahakkümlere kucak açıyor demektir. O halde kendisini kitlesel *fetişist bir yanlış-tanıma* içinde Halk olarak varedebilmek için bir Önder ve Partide cisimleşme çabasına düşer (Žižek). Kendisini teslim ettiği irrasyonellik, sorumluluklarını transfer etmeye meşru zemin hazırlar. Toplumsal yapının her yerinde yürürlükte olan iktidar ilişkileri içinde, denetlemeler ve disiplin edilmelerle (Foucault) artık durumu değiştirebilme olasılığı silikleşir. Hukuk, ahlak, din vs. gibi yönetim tekniklerini kendi pratiğine sokarak adeta kendini tahakküme arzu duyan bir duruma getirir. Bu yönetim tekniklerinin keskin tanım ve kuralları, özgürlüğün içdaralmasından kaçmasını sağlar. Tahakküm uygulayan kişi de kendi imkânsızlığını gidermek için bir yanılsamanın peşinden gitmektedir. Bu durum artık tahakkümün hegemonik bir aşaması, yani egemen olan kültürü içselleştirip kendi kendisine sürekliliğini sağladığı bir aşamadır (Gramsci). Gerçeklik, artık kendisinin parodisidir. Hâlbuki yapılması gereken tahakküm edilmek kadar tahakküm etmenin de reddedilmesidir (Baudrillard). Bu ret için; *hiç olmaktansa bağımlı bir hiç olarak varolmayı* seçmekten (Butler) vazgeçmek gerekir. Yani kendisini bu kavramlar üzerinden varetme arzusunun imkânsızlığı ile hesaplaşması gerekir.

Bu bölümde, Foucault'nun, iktidar ilişkileri ve tahakküm üzerinden geliştirdiği analizleri temel alınır. Buna göre, iktidar ilişkileri her yerdedir ve özgürlük koşulu vardır. Oysa tahakküm, yönetim tekniklerini kendi pratiklerine vermesiyle gelir ve değiştirmek mümkün gözükmez. Bununla birlikte Žižek, erk ve tebaanın ilişkisini *fetişist bir yanlış-tanıma* olarak açıkladıktan sonra, aslında varolmayanın Halk olduğunu ve varolabilmek için bir Önder'e ihtiyaç duyuşuna bağlar. Baudrillard günümüzde tahakkümün geldiği noktanın her şeyin kendisinin parodisine dönüştüğü bir maskeli balo olarak tanımlar. Gramsci'nin geliştirdiği *kültür hegemonisi*, bu çalışmada, sınıfsal boyuttan çıkarılarak 'toplumsal gerçeklik' genel anlamıyla hegemonik bir yapı olarak konur. Bununla birlikte Lacan'ın Sembolik Düzen'e girişi sağlayan Babanın-Adı ve Yasa'sı ile Derrida'nın hayalet ve yasası arasında bir paralellik kurularak bir deneme sunulur. Böylece tüm bu yapı içinde ve bu yapı ile kurulan öznenin, bu irrasyonelliğe teslimiyetinin iktidar üzerinden değerlendirmesi yapılarak, Sartre'ın buna alternatif olarak sunduğu geçmişten kopan ve özgürlüğünü sahiplenen öznenin işlemi incelenir. Böylece tahakküm edilmeye de etmeye de duyulan bir arzunun söz konusu olduğu ortaya konur ve tüm bu işleyişin değiştirilebilir olduğu bir kez daha ama bu sefer iktidar ve toplumsal düzlem de dâhil edilerek gösterilmeye çalışılır.

"Sanat'ın Sanatlığı" başlıklı üçüncü bölümün iskeletini; Larry Shiner'ın *Sanatın İcadı* kitabında detaylı şekilde incelediği, on sekizinci yüzyılda kurumsallaşan sanat ile taklitten yaratıma, zanaattan sanata, kâşiften dehaya geçiş süreci oluşturur. Burada bu çalışma açısından öne çıkan; yeni sanat sisteminin kendini, 'aşağı' olan zanaat, beğeni ve eğlendirici-sıradan olandan hiyerarşik olarak ayırarak kurumsallaşması ve yeni uzmanlıkları ve sanatın 'değişim değeri'ini üreten bir sanat piyasası ve kamuoyu etkisi olsa da, sanatın özerk bir alan olduğu yanılsamasının yürütülmesidir. Eğitimsizlere ya da 'düşük' sınıflara *karşı* 'yükseltilen' bir '*S*anat'tır bu ve bu ayrımı kurabilmek için eserlerin anlaşılması özellikle zorlaştırılmıştır. Burada öteki-fantazisinin kurulumu ile bir bağlantı kurulur: Sanatın kimliği –alanı, tanımı-, imkânsızlık üzerine inşa edilen bir fantazi olduğundan, kimliğindeki boşluğu, bir başka fantazi olarak 'aşağı' olanla doldurmaya çalışır. Bu iktidar ilişkisi aslında hem kendini var etme girişimi hem de imkânsızlık çığlığıdır.

Sanatın, sanatı hayatla bütünleştirme amacı incelendiğinde çıkan sonuç da benzerdir. Bu da sanatın yıkımının aslında kurulumuna içkin oluşudur. Burada öznenin ilk narsisistik bildirimi ile sanatın hiyerarşik olarak kendini konumlandırdığı yüksek noktada

hakikati ya da yüceyi gösterdiğini iddia eden kendi imgesine hayranlığı arasında bir ilişki sunulur. Tam da bu imgeye yabancılaşması onun yıkımının kurulumuna içkin olduğunu gösterir. Dolayısıyla yıkımı kurulumuna içkin olan sanatın her kendini ortaya koyuşu, hem onun varoluşu hem de imkânsızlık çığlığıdır.

Batı'da Modern dönemin birinci evresini belirleyen Birinci Dünya Savaşı 'gerçekliği' sorguya açan bir travma olarak örneğin Dada'yı getirirken, ikinci evre olarak İkinci Dünya Savaşı tüm bütünselleştirici büyük anlatılar, ideolojiler, akıl, ahlak vb. gibi dayanak olabilecek otoritelerin hayal kırıklığının travması olarak örneğin Pop-Art'ı getirir. Birinci Dünya Savaşı'yla 'gerçekliğin' saçmalığının yürürlüğe girmesiyle açılan boşluk İkinci Dünya Savaşı'yla *histerik hiçlikle* doldurulur: 'her şey mübah' ('*anything goes*'). Bu da tüm bütünsel programların tamamen reddedildiği ama aynı zamanda *simülasyona* teslim olunduğu üçüncü evre olarak postmodernizmde *sinik*[1] bir tepki ile tamamlanır. Yani, *histerik hiçliğe verilen sinik tepki* biçimini alır. Bu da demektir ki, özgürlüğünü –*hiçliğini*- keşfederek değil de; bir hiç olarak hiçbir şey yapamaması ve olduğu şey ile mücadelesinin histerisine getirdiği sinik bir rasyonalizasyon tepkisidir.

Güncel sanata baktığımızda bu siniklik temelde iki çehrede yürür: İlki kendini hükümsüzken hükümsüz ilan ederek (Baudrillard) 'olduğu' şeyi ve 'gerçekliği' reddettiğini sanan bir sinik tepki ve ikincisi 'gerçekliği' eleştirir görünümü altında onu basitçe yeniden üreten, hatta bu şekilde ona estetik olarak da meşruluk kazandıran bir siniklik. Güncel sanatta öne çıkan cilalı çokkültürlülük propagandasında da insanın kimliklerinin üstüne kapanmasına sanat da aracılık eder. Güncel olanı eleştirme eğilimi de statükonun devamlılığına hizmet ederken bulur kendini. Tüm bunlar 'pazarlama estetiğidir' (Kuspit). Serbest piyasa hâkim sistem iken 'serbest' sanat ise onun yaralarını sarıp bütünleyen parçasıdır (Stallabrass).

'Gerçeklik' ile ilişkili olarak *gündelikçi*, *envanterci/etnograf* ve *anlaşılmazcı* olarak üç ana tavırda öne sürdüğüm güncel sanatı Rancière de benzer şekilde değerlendirirken Kuspit daha bütünsel bir perspektifte ele alır. Baudrillard ise, 'gerçeğin' bir ayağının eksiltilmesiyle gelen imgedeki yanılsamanın, sanatın gücü olduğunu, ama bu yokluğa

[1] Sinizm, "ideolojik maske ile gerçeklik arasındaki mesafeyi tanır, hesaba katar, ama yine de maskeyi korumak için nedenler bulur. […] Sinizm, resmî ideolojinin 'olumsuzlanmasını olumsuzlamanın' sapkın bir türüdür" (Žižek, İdeolojinin Yüce Nesnesi, 45). Bir fantazi olan ideolojinin *olumsuzlanması* demek onu hiçlemek ve böylece de onu ortadan kaldırmak demektir. İşte sinik olan, bu olumsuzlamayı olumsuzlayarak 'gerçekliği' muhafaza etmekle kalmaz onun olumsuzlanmasını daha da zorlaştıracak olan bir rasyonalizasyon kurar.

hâkim olmakla yüzleşmekten aciz olduğumuz için “simülasyon çağı”nda, *sanalın* üç boyutlu gerçekçi bir imgeyi yeniden yaratarak bu yanılsamayı yok etmesine izin vererek “kusursuz yanılsama”ya saplandığımızı söyler. Bu tespitten hareketle ben de, bunun varoluşsal eksiği tamamladığı yanılsaması yaratarak eksik atfını derinleştirerek muhafaza ettiğini, yani *yanlış-tanımadan geçme*yi ertelediğini öne sürüyorum. Hem sanatın kendini hükümsüz ilan ederek sorumluluğu nesneye ya da sanala transfer etmesini hem de çağın nesne ve simülasyon bombardımanını, aslında özgürlükten kaçış stratejileri olarak değerlendiriyorum.

Sanata ‘gerçekliği’ ayrıştırma, deşifre etme gibi atıflar yüklendiğinden, onun, kayıtsız görünümde kayıtlı, yıkıcı görünümde meşruiyeti yapılandıran, deşifre eder görünümde yeniden ve estetize edilmiş bir şiddette onaylayan işlemi daha riyakârdır. Baudrillard da, ‘gerçekliğin’ “sadece geri-dönen-görüntüsü” olarak sanatın ‘gerçekle’ gizli anlaşma yapmasının sanatın *komplosu* olduğunu iddia eder. Bu da Baudrillard’ın dediği gibi, zaten hükümsüzken hükümsüzlüğü bir değer mertebesine çıkarmaktır ve herkes, sanatın bu komplosunun kurbanı olmakla birlikte suç ortağıdır da.

Shiner, *Sanatın İcadı* kitabında sosyolojik açıdan sanatın nasıl kurumsallaştığını örneklerle çok net açıklar. Bunun yanında Rancière, moderni ve post’unu aynı gerçekliğin iki ayrı siyaseti olarak inceler. Kuspit, *Sanatın Sonu* kitabında postmodern dönemi sanat sonrası anlamında post-sanat olarak alarak güncel sanatın sığlığını eleştirir. Baudrillard da zaten sanatın hükümsüzken hükümsüz olmaya çalışmasını, gerçeklik komplosunun bir parçası ve hükümsüzlüğün pazarlanması olarak alır. Bu çalışmada, temelde bu kaynak ve kuramlardan yararlansam da, modern ve post’unu iki ayrı dönemden ziyade modernin açtığı boşluğun post’unda doldurulması olarak ortaya koymaya çalışıyorum. Bununla birlikte Žižek’in ilk bölümde açıkladığı Sloterdjik’in ‘sinik’ kavramından yola çıkarak bu dönemi *histerik hiçliğe verilen sinik tepki* şeklinde tanımlıyorum. Ayrıca psikanalitik analiz sonucu, sanatın hiyerarşik atıflarıyla kendini ‘özerk’ bir alan olarak kuruşuna aslında yıkımının içkin olduğunu ve özerkliğinin bir yanılsama oluşunu ileri sürüyorum. Baudrillard’ın öne sürdüğü ‘sanatın komplosu’ tezi ise bu bölümde merkezi bir role sahip olmakla birlikte ben hem bu çağı hem de sanatın ‘gerçekliğin’ ikizini yaratması meselelerini bir dönüşümden ziyade hem insanın hem de sanatın özgürlüklerinden kaçış projeleri için ve gerçeklik yanılsamasını takip etmek için geliştirdikleri daha ‘başarılı’ stratejiler olarak ele alıyorum.

Buraya kadar oluşturulan altyapıdan sonra artık dördüncü bölümde, ajansal sanat aracılığıyla *hiçliğin özgürlüğü* incelenmeye geçilir. Ajansal sanat; hem sürekli *şimdi ve burada* olan özgürlüğün imkânlar alanını görünür hale getirmesi açısından hem de tam da bu imkânlar alanını mümkün kılan hiçliğin aslında sürekli iş başında olmasından hareketle özgürlüğe karşı geliştirilen direnci deşifre eden bir uygulama, yani *yapma* girişimidir. Bu nedenle öncelikle anlam atıflarımızı kurduran dilin hiyerarşik yapısı onun irrasyonel ve keyfî oluşunun gösterilmesiyle dağıtılır. Ama *ajansal sanat* bu deşifrasyon ile yetinmez ve kişinin dayanacağı sağlam yerin onun özgürlüğü olduğunu gösterir. Uzlaşının da, önce irrasyonel farklılıkların *yaratılması* ve sonra bir rasyonalizasyonla bu farklılıkların kapatılma yanılsaması içinde diyalektik veya hiyerarşik farklılıkların *fark* konumunda muhafaza edilip, kristalleştirilerek iktidar ilişkilerinin sürdürülmesi olduğu açıklanır. Bu nedenle ajansal sanat, bu ilişkilerin hem kurulduğu hem de sürdürüldüğü bizatihi 'toplumsal gerçeklik', Sembolik Düzen ya da semptom ile *uzlaşmazlığın* ajansallığıdır. Buna bağlı olarak ajansal sanatın uzlaşmazlığı *yüzsüz* iktidarı değil iktidar arzusunu hedef alır. Öznelerin kendi öznelik fantazilerinin boşluğunu doldurmak için bir iktidar arzusu –fantazisi- kurdukları öne sürülerek iktidar arzusunun yeri yerinden edilir.

Bizatihi eyleminin içinde olan *oynayan* insan, kendini özgür olarak keşfetmeye koyulduğundan *oyun* hem 'gerçeğin' gerçekliğini ortadan kaldırır hem de öznelliği azat eder ve mutlak özgürlüğü, *şimdi* mevcut kılar (Sartre). O halde, izleyici, *ya koşullu* özgürlüğü, ciddiyeti, dünyayı seçer *ya da* özgürlüğü, oyunu, hiçliği seçer. Ama her iki seçiminde de özgürdür. Herkes aslında bilir ama bilmiyormuş gibi *yapar*. Bu nedenle ajansal sanat, oyununda, bu bilmiyormuş gibi yapılan *yanlış-tanımanın* katedilmesiyle aslında özgürlüğün sürekli *şimdi ve burada* oluşunu işler. Bu oyunda, izleyicinin bakışlarının karşılaşacağı boşluğu, önbilgisine dayalı bir anlam kurma eğilimiyle *zahmetsiz* bir doluluk şeklinde kavramaya çalışması engellenerek tekinsizlik içinde içdaralmasını yaşaması amaçlanır. O halde görülür ki ajansal sanat zahmet ister.

Özgürlüğün bir zamansallığı olmadığından, yani sürekli *şimdi ve burada* olduğundan, ajansal sanatın izleyiciyle randevusunun o anda olup bitmesine engel olur. İzleyici, ajansal zamansızlığa girdiğinde, bildiği halde öyle değilmiş gibi *yapıyor* olmasının onun özgür seçimi olduğu ile artık sürekli yüzleşmek durumunda kalır. Bu da özgürlüğünden kaçmaya çalıştığının hesabını *sürekli* kendisine vermesi demektir. Yine bu seçimi yapabilir, ama artık bunun *bilincinde* olarak *yapması* gerekecektir.

Ajansal sanat, izleyiciye izleyicide olmayan bir şeyi değil, zaten ona ait olan özgürlüğünden kaçışının bir içdaralmasından kaçış olsa da aynı zamanda *her şey* olabilme özgürlüğünün coşkusundan da kaçış olduğunu sunmayı amaçlar. Reddetse de kaçsa da hiç kimsenin özgürlüğünden kurtulamıyor oluşu herkesin özgürlük düzeyinde *eşit* olduğunu gösterir. Bu, toplumsal olarak kurulmuş, hep geleceğe havale edildiğinden *hiç gelemeyecek olan* bir *koşullu* eşitlik değil, hep yürürlükte olan ve kurtulunması mümkün olmayan hiçliğin, özgürlüğün eşitliğidir. Buna bağlı olarak ajansal girişimde, hem öğreten-öğretilen, gösteren-gösterilen gibi hiyerarşik iktidar ilişkileri dağıtılır hem de izleyicinin 'yetenek' atfını sanatçıya devretmesiyle aslında sorumluluğu ya da görevi sanata-sanatçıya havale ediyor oluşu deşifre edilir. Sanki sanatçı yeteneğiyle hâlâ ya ona bilmediği bir şeyi gösterebilmeli ya da zaten kendi aynasını ona yansıtarak mastürbasyonuna hizmet etmelidir. Ajansal sanatçı da sürekli kendi kaçamaklarını yakalayarak, özgürlüğünün, ajan gibi sürekli iş başında olduğunu her seferinde fark edeceği bir oyunu yürütmektedir. Çünkü Foucault'nun dediği gibi, nasıl ki insan, bilgisiyle kendi kendisini dönüştürür, bir ressam da kendi resmiyle dönüşüme uğramıyorsa niçin çalışsın? Bu da demektir ki ajansal sanatçı, özgürlüğü üzerinden sürekli kendi üzerine düşünümsel (*self-reflexive*) bir işlem yapmalıdır ki bilinçli olarak o cazibeli, sorumsuz kaçış noktalarının oyununa gelmesin. Bu nedenle de *radikal kayıtsızlık* noktasından bakar; mesafenin konabilmesini mümkün kılan bir kayıtsızlıktan. Böylece sürekli *şimdi ve burada* olan özgürlüğe gösterilen direnci ve direncin kaçış stratejilerini deşifre edebilir.

Olumsuzlama –"bu o değil!"- insanın hem anlam kurulumunu koşulladığından hem de hiçliği ve varoluşun imkânsız girişimini gösterdiğinden ajansal sanatın temel kavramlarındandır. Sartre, olumsuzlamanın kendi içinde bir yargı olmadığını, insanın olumsuzlayarak yargısal atıfları kurduğunu açıklar –doğada eksik yoktur, eksiği doğaya getiren insandır. Žižek ise "bu o değil!"in sürekli aradığı şeyi ürettiğini, yani arayışın sürekli başarısızlığının arayışa neden olan şeyi ürettiğini açıklar. Örneğin, resmin adı, bu kayıp temsilin boşluğunu, temsilin eksikliğini temsil eder (Žižek).

Dilin olumsuzlaması ile insanın dünyaya getirdiği ikili karşıtlıkların hiyerarşik yapısı anlamı kurdurduğundan burada incelenir ve Yapıbozum (Derrida) bu karşıtlıkların farkının keyfiliğini ortaya çıkarır. Fakat tek başına bu yeterli değildir, çünkü karşıtlıklar yer değiştirildiğinde ortaya çıkan kararsızlığı yeniden bir hiyerarşiyle kurma eğilimi gözlenir. Bu nedenle, bu ikiliklere dayanan kimliğin ve 'gerçekliğin' dağıtılmasıyla

birlikte kişinin dayanacağı sağlam yerin onun özgürlüğü olduğunu göstermeyi amaçlıyorum. Bununla da ilişkili olarak uzlaşının aslında önce farkları ortaya koyma esasına dayanıp sonra bunları uzlaştırma yanılsaması olduğundan yola çıkarak, sanatla ilişkilendirilen uzlaşmazlığın aslında ajansal sanatta 'gerçeklik' yanılsamasıyla bütünsel bir *uzlaşmazlık* olması gerektiğini öneriyorum. Aksi takdirde Foucault'nun gösterdiği gibi iktidar ilişkileri yeniden üretilmektedir. Foucault'nun iktidar ilişkileri kavramsallaştırmasını temel alarak meselenin iktidar meselesi değil, eksiği giderme ya da imkânsızlığı örtme girişimi olarak ikinci bir fantazi şeklinde yürütülen iktidarın aslında bir iktidar *arzusu* olduğunu ve asıl bunun yerinin yerinden edilmesi gerektiğini öne sürüyorum.

Bunlarla birlikte, izleyicinin bakışının ön-varsayımlarla doluluğu nedeniyle bunu dağıtmak gerektiği üzerinde duruyorum. Buna bağlı olarak hiyerarşik gösteren-gösterilen ya da alan-veren ilişkisinin önce yıkılması gerektiğini tartışıyorum. Özgürlüğün sürekli *şimdi ve burada* olmasını ve yanılsamanın aslında herkesin bilip de bilmiyormuş gibi *yapması* üzerinden yürüdüğünü esas aldığımızda; zaten bilmediği bir şeyin sunulmuyor olması ve o anda olup bitmeyen, sürekli her kaçamağında kendini ona hatırlatan yapısı nedeniyle bu hiyerarşileri kaldırıyorum. Bununla birlikte yetenek-yeteneksiz ikiliğini de, kişinin sorumluluğu kendi üstünden atıp sanata-sanatçıya devretmesini deşifre ederek kaldırmayı öneriyorum. Tüm bu hiyerarşileri kaldırmanın mümkün olmasını da, zaten özgürlük düzleminde herkesin eşit olmasına dayandırıyorum. Bununla birlikte, ajansal girişimde, nasıl ki izleyicinin özgürlüğünden, sorumluluğundan kaçış stratejileri gösteriliyorsa ve bu stratejilerini bırakmasının hiç bitmeyen bir işlem olduğu ileri sürülüyorsa, aynı şekilde ajansal sanatçının da kendi kaçamaklarını yakalayabilmesi için bu şekilde *sürekli* bir öz-düşünümsel (*self-reflexive*) işlem yürütmesinin şart olduğunu, hatta zaten *oyun*unun bu olduğunu öne sürüyorum. Bunu yapabilmesinin koşulunu da, umursamazlık ya da nihilizme değil; 'gerçeklik' yanılsamasıyla arasına mesafe koyabilmesini sağlayan *radikal kayıtsızlık* bakışına dayandırıyorum.

Ajansal sanat ve ajansal sanatçı; aynı öznenin kimliğinden, geçmişinden, semptomundan kurtulma işlemi gibi sürekli ajan gibi çalışan bir işlem içindedir. Yani, ajansal sanat uygulamaları da sürekli kendi semptomatik reflekslerini yakalamaya çalışarak adeta kendini sürekli arındırmaya çalışır. Bu nedenle burada yaptığım ajansal uygulamaları da hiç bitmeyecek bu sürece bir *giriş* niteliğinde değerlendirmek gerekir.

1. BÖLÜM
ÖZNENİN İNŞASI

Bu bölümde, öncelikle bir *varlık* olarak koyutladığımız öznenin, hem kendinden başkası olan –*öteki*- ile hem de radikal bir dışsallık olarak toplumsal gerçeklik ya da Sembolik gerçeklik olarak –*Öteki*- ile ilişkili olarak kendini nasıl kurduğu ve kendini nasıl hiçlikten devşirerek varettiği incelenecektir. Bununla birlikte, hem özneler olarak insanın kurduğu ama paradoksal olarak hem de hazır bulup içine doğduğu 'gerçekliği' nasıl –Sartre'ın deyimiyle- *hiçlikten*, özgürlükten kaçış olarak ve –Lacan'ın deyimiyle- bir *yanlış-tanıma*ya dayalı *semptom* olarak yürüttüğü araştırılacaktır. Böylece bu yanlış-tanımanın aslında başka bir *bilinç* kazanmak için geçilmesi gereken bir *fantazi* olduğu görülerek insanın *özgürlüğünün* bilincine vararak seçimlerinin sorumluluğunu alacağı bir yaşamın mümkün olduğu düşüncesine varılacaktır. Böylece *ajansal sanat*ın hem kendini varetme amacı hem de hedefi olarak; insanın bu süreci keşfedip varoluşunun bilgisine ve bilincine vararak yaşama bakmasının mümkünlüğünün nedenleri ortaya konmuş olacaktır.

1.1. *HİÇLİĞİN* ÖZGÜRLÜĞÜ

Jean-Paul Sartre (1905-1980), varlık ve hiçliği incelediği *Varlık ve Hiçlik* kitabında, önce soyut veya metafiziksel bir varlığı ortaya koyar. Bunun için önce *bilinç* ile *dolaysız bilinci* ayırır. Dolaysız bilinç, salt bir *görünüş*, tam bir boşluk olarak bütün dünyanın dışında kalırken, bilincin yönelimi dışarıya, dünyaya doğrudur. Buna göre de, dolaysız bilinç tam bir boşluk olarak, doğrudan olduğu haliyle yakalanamayan, ifade edilmiş olan düşüncelerin tasviri olarak kendini vermeyen, bilgi tarafından kapsanmayan ama onu kuran bir varlık iken, bilinç; üzerine düşünülmüş ya da oluşturulmuş düşünceler üzerine yargıda bulunmayı sağlar (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 33). O halde varlık, –insan davranışlarını ve araçlarını ifade eden insanî nosyonlar olan- ne edilginlik ne etkinlik, ne olumsuzlama ne olumlama, ne de içkinliktir; varlık kendi'dir (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 42). Bu varlık, *kendinde-varlık*'tır. O halde Sartre, insan bilinci ve dolaysız bilinç ayrımında olduğu gibi insan-varlığı ile kendinde-varlık arasında da bir ayrımı tespit eder.

Sartre, varlık hakkındaki sorularımızı koşullandıranın, "varlık-olmayanın bizim dışımızdaki ve içimizdeki sürekli olabilirliği" olduğundan, "varlık, ne *olacaksa*, bu,

zorunlu olarak *olmadığı* şeyin fonu üzerinden elde edilecektir"[2] der. Bunun formülü de; "varlık *bu*'dur ve bunun dışında *hiçbir şey değildir*" (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 52). Bu olumsuzlamayı koşullandıran; varlık-olmayan, yani *hiçlik*tir.

Hiçlik, "kendi kendisiyle yalın özdeşlik, eksiksiz boşluk, belirlenimsizlik ve içeriksizliktir" (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 61). Hiçlik var değildir, varlığını varlıktan alır, varlığa musallat olur. Yani hiçlik, varlığı yadsımak üzere varsayar (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 64). Hiçlik, bu musallatlık içinde ortaya konmuş ama sonra yadsınmış olan varlıktır[3] (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 63). Yani varlık hiçliği kurar ama sonra yadsır, hiçlik de varlığı yadsımak için varsayar. "Yalnızca varlık kendi kendini hiçleyebilir, çünkü her ne biçimde olursa olsun kendini hiçlemek için (var) olmak gerekir. Oysa hiçlik *yoktur*. Eğer hiçlikten söz edebiliyorsak, bu yalnızca hiçliğin bir varlık görünüşüne, ödünç alınmış bir varlığa sahip olmasındandır. Hiçlik var değildir; hiçlik '*oldurulur*'; hiçlik kendini hiçlemez, hiçlik '*hiçleştirilir*.' […] Hiçliğin dünyaya gelmesinde aracı olan Varlık, hiçliği kendi varlığı içinde hiçlemek zorundadır" (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 72). Anlaşılır ki hiçliğin dünyaya gelmesine aracılık eden varlık, insandır. Ve insan, insan-gerçekliğinin kendini yalıtacak bir hiçlik ifraz etme[4] imkânına *özgürlük* sayesinde sahiptir. Yani hiçlik, dünyaya özgürlük aracılığıyla gelir. Ama özgürlük 'insan-gerçekliği'nin *varlığı*ndan ayrılamaz. Yani insan *daha sonra* özgür olmak için *önce* olmakta değildir, insan varlığı ile 'özgür oluşu' arasında fark yoktur (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 74-75).

Böylece anlaşılır ki hiçlik bir yandan hayaletimsi diğer yandan ajansal bir işlem yaparak varlığın içine girmiş ve o varlığı aslında olumsuzlamasıyla ya da yadsımasıyla mümkün kılmıştır. Hayaletin, –yaşamış olanın öldükten sonra yeniden çağırılarak yaşayana musallat olması- gibi hiçlik hiç varolmamış olsa da var-olana musallat olur ya da bedenine girer ve böylece hem 'oldurulur' hem de 'hiçleştirilir.' Dahası bunu yapabilmesinin koşulu insanın özgürlüğüdür. Böylece denebilir ki hiçlik, hayalet gibi varlık görünüşüne insanın özgürlüğü ile gelir ve bu ödünç alınmış bedende hem oldurulup hem de aynı anda hiçleştirilmesi onun ajansallığıdır.

---

[2] İnsan-varlığı ile kendinde-varlık, varlık ile varlık-olmayan, insanın varlık-olmayan oluşu ile aşkın varlık-olmayan arasındaki münasebetler gibi.

[3] Hiçlik var olmadığından, varlığını varlığa musallat olarak kazanır. Bu nedenle Sartre varlığın hiçlikten önce gelmesi gerektiğini söyler. Hiçlik, varlığa musallat oluşu içinde konduktan sonra ise yadsınır.

[4] İfraz etmek parsellere ayırmak anlamında olup burada hiçliğe yer ayırması anlamındadır.

İnsanın özgürlüğü onun varoluş koşulu olsa da hiçliğini ve özgürlüğünü kendisinden gizlemeye, yani aslında özgürlüğünü reddetmeye çalışır. Sartre, özgürlüğü reddetme uğraşının bile insan-gerçekliğinin kendi varlığı içinde kendiliğinden, özgür bir varlık olduğunu gösterdiği sonucuna varır. Bu ret, "kendini kendinde-varlık gibi kavrama girişimi olarak düşünülebilir." Yani aslında bu, insana bir öz vermeye kalkışmak; amaçların "Tanrı'dan, doğadan, 'benim' doğamdan, toplumdan" geldiğini düşünmektir (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 559). 'Ben böyleyim', 'özü bu', 'doğal olan' gibi ifadeler, kendini sanki kendinde-varlıkmış gibi oldurmaya çalışmaktır. Fakat "ne ise o olan varlık özgür olamaz."

> Böylece özgürlük *bir* varlık değildir: insan varlığıdır, yani insanın varlık hiçliğidir. Eğer insan önce bir doluluk gibi düşünülseydi, onda daha sonradan özgür olacağı birtakım anlar ya da psişik bölgeler aramak saçma olurdu: tıpkı önceden ağzına kadar doldurduğumuz bir kapta boşluk aramak gibi. İnsan kimi zaman özgür ve kimi zaman köle olamaz: tümüyle ve her zaman özgürdür, ya da yoktur (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 560).

Bir yandan dışsallık halinde varolarak birbirilerini belirleyen, öte yandan olmaya karar veren bir kendiliğindenlik gibi oluşan bir varlığın nasıl düşünülebileceğini sorgulayan Sartre, insanın ya bütünüyle belirlenmiş –ki dışsallık halinde belirlenen bir bilincin kendisi de salt dışsallık haline geleceğinden bilinç olmaktan çıkacaktır- ya da bütünüyle özgür olabileceği sonucuna varır (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 561). O zaman diyebiliriz ki insan her zaman özgürdür, ama buna gösterilen direnç ya da ret, kendini yok-etmeye çalışmaya benzer. Sartre "özgürlüğü varlığın ağırlığı altında boğmaya" yönelik bu girişimleri sonuçsuz bulur. Çünkü özgürlük hiçliktir ve bu hiçlik, insanı *olmak* yerine, *kendini yapmaya* zorlar ki buna göre de *olmak* zaten *kendini seçmektir*. İşte özgürlük; insanın *kendisini yapmaya* ve kendini seçmeye zorladığı için, kişi özgürlüğü karşısında bir içdaralması duyar. Yani, *içdaralması*, *ben* karşısında duyduğum bir içdaralmasıdır; kendimi uçuruma fırlatmaktan ürkmemdir. "Ben, olacağım kişi *değilim"*dir ve bu nedenle içdaralması, "olmamak kipinde kendi kendinin geleceği olmanın bilincidir" (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 83). Ama eğer kendini yaptığının bilincine bu içdaralması içinde varırsa o zaman özgürlüğü bir doluluğun ya da öz'ün altında boğma girişimlerinin hepsi çöker.

O halde, kendini *kendinde-varlık* gibi kavrama girişimi ve amaçlarının toplum, tanrı, doğa gibi dışsal bir oluştan geldiğini, dolayısıyla kendi oluşuyla özdeş olduğunu sanmak özgürlüğü reddetmeye çalışmaktır. Hâlbuki insan kendini var etmek için, içine doğduğu toplum ve başkaları aracılığıyla *oldurulmaya* çalışılırken hiçlik sayesinde

kendini *yapmaya* zorlanan ve böylece *kendini seçerek olan* varlıktır. Böylece kendini seçen bu varlığın, hem içerisiyle hem de dışarısıyla ilişkili olarak, doğumundan itibaren nasıl bir işlemler zinciriyle kendini yaptığı incelemeye geçilebilir.

1.2. ÖZDEŞLEŞME İLE KURULAN 'BEN'

Jacques Lacan (1901-1981), 'ben'in psikanalitik anlatısını kurarken, bebeğin altı-on sekiz aylık olduğu aralıkta kendi beden hareketlerinin, çevresindeki kişi ve şeylerin oyunsal tekrarlanması sürecini 'özdeşleşme' (*identification*) olarak tanımlar. Bir imgeyi üstlendiği veya varsaydığında (*assume*) öznede meydana gelen dönüşüme tanımlama, özdeşleşme anlamında *ayna evresi* (*stade du miroir*) der. Lacan, insan bilgisini paranoyak yapılandıran sosyal diyalektiğin, insan bilgisini 'küçük gerçeklik' içinde sınırlandırdığını, fakat insanın organik yetersizliğinin sosyal diyalektikten önce, ayna evresinde bile kendini gösterdiğini söyler. İnsanın zamanından önce –prematüre- doğumu, ayna evresinin insanın yetersizlikten hızla beklentiye atılmasına ve konumsal özdeşleşmenin cazibesine yakalanan öznenin imalatına neden olduğunu söyler (Lacan, *Écrits*, 3-4). Sartre'a göre ise, insan, varlık yetersizliğinden, diğer bir deyişle hiçlikten başka bir şey olmadığından bir varlık arzusu duyar. Lacan, insanın prematüre doğumunun getirdiği yetersizlik nedeniyle, ayna evresinde konumsal özdeşleşmenin ağına takılan çocuğun kendini özne olarak kurmaya başlamasına neden olduğunu söyler. Hâlâ bebeğin dışarıya bağımlı olduğu bu evredeki 'ben'; henüz 'öteki' ile özdeşleşmenin diyalektiğinde nesneleştirilmeden ve dilin onu özne işleviyle yeniden kurmadan önceki ilk yapıdır. Bu yapıya Lacan, '*İdeal-ben*'[5] der (Lacan, *Écrits*, 1-2). "Aynada kendi imgesine bakan veya kendi davranışlarının bir yetişkinin ya da bir başka çocuğun öykünmesel hareketlerinde yansıdığını" gören çocuk, "birdenbire kutlanacak bir buluş yapmış göründüğü, kabaca da olsa 'ben şuyum', 'şu benim' önermelerini" tasarlar (Bowie, 29). Buradan da anlaşılır ki özne, bir dışarısına dayanarak inşa edilmeye başlanır ki bu özdeşleşmeler aynı zamanda *kimlikleşme* anlamına gelir.

Bu evre insanın ilk özneleşme adımı olmakla birlikte, öznenin tüm hayatı boyunca bu evrenin sürdüğü de eklenmelidir. "Bir kimsenin kendini başka bir varlıkla özdeşleştirmesi, devamlılık gösteren bir kendilik anlayışını mümkün kılan sürecin ta kendisidir ve yaygın olarak benlik ya da kişilik olarak adlandırdığımız şey başka insanların özelliklerinin art arda özümlenmesiyle kurulur" (Bowie, 37). Bununla birlikte tam da burada Sartre bize bu özellikleri neye göre özümlediğini soracaktır. Yani niye

[5] Lacan, Freud'un *Ideal-Ich* kavramını kullanır. (*Je-idéal* Fransızca, *Ideal-I* İngilizce).

onu değil de öbürünü özümlediğini. Çünkü her ne kadar gözlemlediği şeyleri özümlese de bunlar arasından belli bir *seçim* yapıyor olmalıdır. Buna göre de çocuğun bu seçme edimi özgürdür ama bilinçsizdir. Bu seçimler ile kendisinin projesini yapmaya başlar.[6]

Freud, çocuk için bu birinci durum olan özdeşleşme durumunda babasının, yani onun *olmak istediği* şeyin ve ikinci durum olan libidinal nesne ilişkisi durumunda ise *sahip olmak* istediği şeyin söz konusu olduğunu söyler. Fakat Lacan, 'olmak' arzusu ile 'sahip olmak' arzusunun birbirinden her zaman net biçimde ayrı tutulamayacağını ekler (Bowie, 38). Sartre da, bir şeyi sahiplenmenin, bu şey aracılığıyla "kendinde varoluş türünü sahiplenmek" olduğunu, yani varlığın kendisinin; *kendinde*'nin mutlak varlığının hedeflendiğini söyleyerek (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 724) 'sahip olmak' ile 'olmak' arasında fark görmez. Çünkü "sahip olma projesi dünyayı kendine mal etmek suretiyledir ki olmak arzusuyla, varlık arzusuyla aynı değeri gerçekleştirmeyi hedefler" (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 740). O halde, dünyayı kendine mal ederek sahip olmak aslında kendini var etme arzusu, yani *olmak* arzusudur.

Buradan da anlaşılır ki ister ayna evresinde kendimizi gözlemleyerek kuralım ister sahip olmak üzerinden kuralım, her ikisinde de dışarıyla bir ilişki söz konusudur. Lacan, bu iki özdeşleşme durumunu, 'imgesel özdeşleşme' ve 'sembolik özdeşleşme' olarak tanımlar. İdeal-ben (*Ideal-ich*), imgesel özdeşleşme, yani 'kurulmuş' özdeşleşmedir ve ben-ideali (*Ich-ideal*), sembolik özdeşleşme, yani 'kurucu' özdeşleşmedir. "İmgesel özdeşleşme, içinde kendi kendimize hoş göründüğümüz imgeyle, 'olmak istediğimiz şeyi' temsil eden imgeyle özdeşleşmedir; sembolik özdeşleşme ise, tam da *gözlendiğimiz yerle*, kendi kendimize hoş, sevilmeye değer görünecek şekilde *baktığımız yerle* özdeşleşmedir" (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 121). İlki *öteki* ile ikincisi Büyük *Öteki* ile kurulur. Dolayısıyla eklenmelidir ki, ister olmak istediğimiz imgeyle özdeşleşme olsun ister kendimizi gözlemlediğimiz yerle özdeşleşme olsun, her ikisi de dışarıyla imlenir. Burada dikkat edilmesi gereken, imgesel özdeşleşmenin, her

[6] Lacan ve Sartre'ın her ikisi de 'ben'in kurulumunu dışarıyla ilişkilendirir, ama Lacan yapısalcı yaklaşımla, özneyi, değiştirmesini mümkün görmediği yapıya bağlarken, Sartre öznenin seçimine bağlar. Bu fark "hiç" anlayışlarında da görülür. Lacan hiç'i ontolojik olarak başlangıçta konumlandırır. Sartre ise, belki de Heidegger'e cevap niteliğinde yazdığı için, *Varlık ve Hiçlik* kitabına fenomeni, yani görüneni açıklamakla başlar ve Varlık kavramını insanî nosyonlardan yalıtarak bir *kendilik* (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 42) olarak ortaya koyduktan sonra hiçliği öznenin varlığa getirdiğini ve sonra da yadsıdığını söyler. Bu doğrultuda söylenebilir ki, bu çalışmada, hiçlik hem varlığı koşullayan hem de paradoksal olarak varlığın hem varlığa getirdiği hem de *hiçlediği* bir kavram olarak ele alınır. Bununla birlikte, bu çalışmada; insanın seçimlerinin sorumluluğunu kendi üstüne alması ajansal girişimin temel taşlarından olduğundan insanın hiçliğini yadsıyarak kendine kaçamaklar yaratmasına odaklanılır.

zaman sembolik özdeşleşmeye tâbi oluşudur. Çünkü "imgeyi, kendi kendimize hoş göründüğümüz imgesel biçimi belirleyen ve ona egemen olan şey sembolik özdeşleşmedir (kendimizi gözlemlediğimiz nokta)" (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 125). Kendimizi gözlemlediğimiz, kendimizi olmak istediğimiz şekilde konumlandırdığımız alan, arzuların taşındığı Büyük Öteki, yani Sembolik Düzen'dir.[7]

> İmgesel özdeşleşmede ötekini benzerlik düzeyinde taklit ettiğimizi, kendimizi ötekinin imgesiyle ancak "onun gibi" olduğumuz sürece özdeşleştirdiğimizi, oysa sembolik özdeşleşmede kendimizi ötekiyle tam da onun taklit edilemez olduğu bir noktada, benzerlikten kaçan noktada özdeşleştirdiğimizi söyleyebiliriz (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 125).

'Özdeşleşme' ile 'narsisizm'i birlikte ele alan Lacan, birincil narsisistik durumu "çocuğun dış dünyayı keşfinden önce gelen, nesnesiz bir kendi içine gömülme ya da kendine yeterlik durumu" olarak alır. Bu kendine-yeterlik durumu da "öznenin sonraki seçimlerinin ve özdeşleşmelerinin örüntüsüne anahtar teşkil" eder (Bowie, 39-40). Burada Sartre'ın insanın *kökensel projesi* olarak tanımladığı durumla bir paralellik görülebilir[8]. Kökensel proje, kişinin kendisini oluştururken temel bir projesinin olması ve her eğiliminde kendisini bütünüyle ifade etmesidir. Tüm seçimleri, kendini gerçekleştirme projesi olarak bu kökensel projeye dayanır. Lacan'ın Narkissos'un[9]

---

[7] Lacan'ın Gerçek, İmgesel Düzen ve Sembolik Düzen olarak tanımladığı bu kavramlar aşağıda detaylandırılacaktır.

[8] Varoluşsal psikanaliz; öznenin, varlığa doğru atılımda bulunduğunda, kendisi, dünya ve başkalarıyla kurduğu münasebetleri temel bir projenin birliğinde bütünleştirdiği görüşünden yola çıkar. Bu bütünlükten kişinin farklı eğilimlerinin toplamı ve düzenlemesi değil; aksine her yatkınlık, her eğilimde kişinin kendisini bütünüyle ifade etmesi anlaşılmalıdır (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 699). "O halde insan davranışlarının en önemsiz ve en yüzeysel olanında bile bütünüyle kendini dile getirir" (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 705). Kişinin kendisi demek ise, öznenin kendisini oluşturmak üzere dünyayla kurduğu genel münasebet, tavırdır. Sartre bunu kürek çekme örneğiyle açıklar: "Eğer ırmakta kürek çekiyorsam, kürek çekmenin bu somut projesinden başka bir şey değilim. Ama bu projenin kendisi, varlığımın bütünlüğü olarak, benim kökensel seçimimi tikel koşullar altında dile getirir." Buna göre, varoluşsal psikanaliz, bir öznenin çeşitli ampirik eğilimlerinin hepsinde ortak olan temel projeyi keşfedip ortaya çıkarmayı amaçlar (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 699-700).

[9] Ekho ve Narkissos'un Yunan mitolojisinde geçen öyküsünde, Ekho, bir gün avcı olan Narkissos'la karşılaşır ve ilk görüşte âşık olur. Ancak Narkissos bu sevgiye karşılık vermeyince Ekho aşkından ölür. Bedeninden arta kalanlar kayalara, sesi ise bu kayalarda 'eko' dediğimiz yankılara dönüşür. Bu duruma çok kızan Olympos dağındaki tanrılar Narkissos'u cezalandırmaya karar verirler. Avlanırken susayan Narkissos, bir nehir kenarına gelir ve su içmek için eğildiğinde, sudan yansıyan kendi imgesinin güzelliğinden büyülenerek kendisine âşık olur. Kendi görüntüsünü izlemek dışında bir şey yapamayan Narkissos, Ekho gibi ölür.
Bir diğer öyküde ise, bir kâhin, Narkissos'un ebeveynine, onun dünyada, kendi yüzünü görmediği sürece yaşayacağını söyler. Fakat Narkissos, bir gün, bir su birikintisine doğru eğildiğinde suya yansıyan yüzünü görür ve hayranlıkla kendisini seyrederken kendisine âşık olur. Bu seyirden kendisini bir türlü alamayan Narkissos gitgide hissizleşir ve bulunduğu yere kök salarak bir çiçeğe dönüşür. M.Ö. 50'lerde, İznikli şair Parthenius tarafından yazıldığı düşünülen yeni bulunan bir veriye göre, Narkissos sonunda intihar eder (David Keys, "Ancient

öyküsünü sadece “aldatıcı bir kendine hayranlık” olarak değil, kahramanın “yansıtan yüzeyin tuhaf gücüne esir olup” “kendini helak edecek derecede yansıyan imgesinin cazibesine kapılması” şeklinde ele alışı, öznenin, ya da ‘ben’in kuruluşunun temelidir. “İnsan bireyinin kendi ‘ben’i diyeceği bu tutku örgütlenmesinin kaynağındaki enerji ve biçim, onun kendisini kendinden yabancılaştıran bir imgede sabitlediği erotik bir ilişkide yatar” diyen Lacan, yabancılaşmanın öznenin kurulumuna içkin olduğunu, yani öznenin bu yabancılaşmayla kurulan bir yapı olduğunu, dolayısıyla öznenin kurulumunun onun yıkımı olduğu bir tutku yapısını anlatmak ister. “İlk özdeşleşme edimi aynı zamanda ilk narsistik bildirimdir” ve “yapılanmış olan ben, son kertede uğruna kendini feda etme noktasına kadar tutkusunun peşinden gider.” Bu nedenle Lacan’a göre bu yapının başlatıcı düğüm noktası, “intihar eğilimli narsisistik saldırganlık”tır. Bu da benin yıkımının daha baştan onun kuruluşunun içine örüldüğünü gösterir. Bu yabancılaşmadan tek kaçış yolu, bu ‘ilksel düğüm’ün hayat boyu çözülüp yeniden düğümlenmesiyle yabancılaşma halinin ağırlaştırılmasıdır (Bowie, 40-41). Özetlersek; kendisini yansıtan yüzeyin, yani, imgesel özdeşleşme ile kurulan ‘ben’in tuhaf gücüne esir eden insan, insan olmak için duyduğu tutkuyla, –varolma tutkusuyla- ‘ben’i, yani, yansıyan imgeyi kurmaya başladığı an aslında ‘ben’in yıkımını da kurar. Bu yabancılaşmadan kaçmak için sembolik özdeşleşme içinde sürekli bu düğümü çözüp yeniden düğümleyerek yabancılaşmasını ağırlaştırır.

Resim 1 – Caravaggio, *Narcissus*, 1597-1599

---

manuscript sheds new light on an enduring myth", *BBC History Magazine*, Vol.5 No.5, Mayıs, 2004, syf. 9.)

İmgesel özdeşleşme noktası olarak ideal-beni, 'ilk ad' belirtirken, sembolik özdeşleşme noktası olarak ben-idealini ise *–Babanın-Adı*, yani 'soyadı' belirtir ki bu, kendimizi gözlemleyip yargıladığımız noktayı belirtir (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 125). Çünkü Babanın-Adı "aynı zamanda hem yasa koyucu hem de cezalandırıcı olan bir otoritenin sembolüdür. […] çocuğun arzusuna güçlü kısıtlamalar koymuş ve koydukları yasanın ihlalini hadımla[10] cezalandırma tehdidinde bulunmuş bütün âmilleri" temsil eder (Bowie, 107). Lacan'ın 'Sembolik Düzen' olarak adlandırdığı düzeni, hâlihazırda kurulmuş olan kültürel alan ya da sembolik 'gerçeklik' diye tanımlarsak, bu toplumsal kültürel alana ya da sembolik 'gerçekliğe' Babanın Adı ile girildiğini çünkü onun aynı zamanda 'Yasa'yı ilk başlatan olduğunu belirtmek gerekir.

Resim 2 – Taysir Batniji, *Fathers* (*Babalar*), 2006.[11]

[10] İleride detaylandıracağım gibi, fallus, eksiği giderme imkânsızlık girişiminin göstereni olduğundan, yani bir var-yokluk olarak kendi imkânsızlığını ele verdiğinden ve Sembolik düzen tam da bu imkânsızlık üzerine kurulduğundan, Yasa'ya itaat edilmez ise, yani yanılsama tehdit edilir ise bu hadım ile cezalandırılacaktır.

[11] Taysir Batniji'nin 12. İstanbul Bienali'nde de gösterilen *Babalar* isimli bu çalışmasında; Gazze'de, bir liderin, iş yeri sahibinin ya da aile büyüğünün, yani Babanın fotoğrafının; iş yerlerine, evlere, kahvelere asılmasının fotoğraflanması, Sembolik Düzen'in Yasa'sının, Babanın-Adı ile kurulmuş olduğunu ve tam da özneyi gözlemleyip yargılayacağı bir yüksekliğe yerleştirilme geleneğini göstermesi bakımından iyi bir örnektir. Batniji'nin kendisi de bu fotoğrafların *mevcut yokluk* ve *yok mevcudiyet* 'arasında' kalan bir durumu ifade ettiğini söyler. (http://www.taysirbatniji.com/en/photography/fathers,-2006)

1.3. *GERÇEK*

Lacan'ın, İmgesel, Sembolik ve Gerçek[12] olarak tanımladığı düzenler, insanın üç durumunu işaret eder. İmgesel; dünyanın kategorileşmemiş, ikili karşıtlıklarla parçalanmamış, dilin egemenliğine girilmemiş evresi, Sembolik; *Babanın Adı*, yani *Yasa* ile sınırların kurulduğu, dil ile kategorilerin, ikili karşıtlıkların ve İmgesel'den devralınan 'ben'in özneleştirilerek kurulduğu evre, Gerçek ise; dil öncesi olan, simgeselleştirilemeyen, aktarılamayan, bu nedenle Sembolik yapıdaki merkezî bir imkânsızlığa işaret ederek Sembolik'in hem nedeni hem de amacı olan bir boşluktan ibarettir, yani hiçliktir. Lacan'ın bu düzenlerinin "her biri, bireyi, onu baştanbaşa kesen bir kuvvet alanında konumlandırmaya yarayan düzenlerdir" (Bowie, 92).

> *İmgesel* ilişkide, karşıtlığın iki kutbu birbirini tamamlar, bir arada uyumlu bir bütünlük oluşturur, her biri ötekine onda eksik olanı verir –her biri ötekindeki eksiği doldurur (örneğin erkekle kadının uyumlu bir bütün oluşturdukları, tam manasıyla gerçekleştirilmiş cinsel ilişki fantazisi). *Sembolik* ilişki ise, tersine, farklılığa dayalıdır: Uğraklardan her birinin kimliği, karşı uğrakla arasındaki farktan ibarettir. Verili bir unsur ötekindeki eksiği doldurmaz, ötekini tamamlamaz, tam tersine, *ötekindeki eksiğin yerini alır*, ötekinde eksik olanı cisimleştirir. […] Sembolik ilişki içindeki karşıtlıkların, kutupların her biri ötekine kendi eksiğini iade eder bir bakıma; ortak eksikleri temelinde birleşirler. […] özneler birbirlerine ortak bir eksiği iletirler. Bu perspektifte kadın erkeğin tamamlayıcısı değildir, erkeğin eksiğini cisimleştirir. […] Son olarak, *Gerçek* karşı kutupların dolaysız çakışma noktası olarak tanımlanır: Her kutup dolaysızca karşıtına geçer; her biri kendi içinde zaten kendi karşıtıdır. […] Varlık ve Hiçlik birbirlerini tamamlamaz. […] Varlık kendi başına, onu "olduğu gibi", saf soyutlanmışlığı ve belirlenmemişliği içinde, başka bir özgülleştirmeye gerek duymadan kavramaya çalıştığımızda, kendisinin Hiçlik olduğunu gösterir (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 186-187).

O halde, İmgesel'de uyum, eksiğin tamamlanması; Sembolik'te farklar, eksiğin cisimleşmesi ve Gerçek'te ise bütünlük, zaten tamamlanacak bir şeyin olmadığı Hiçlik söz konusudur. Varlık ve hiçlik üzerinden ifade edersek; İmgesel'de varlık ve hiçlik uyum içinde, birbirlerini tamamlarlar; Sembolik'te varlık hiçliğin cisimleşmiş halidir, birbirlerini farkları üzerinden konumlandırırlar; Gerçek'te ise zaten varlık ve hiçlik bütündür, varlık zaten hiçlik olduğunu gösterir. Sanat eseri ya da yaratım üzerinden bir deneme yaparsak: İfade edilecek şey ile yaratım hali İmgesel düzeyde uyum içinde birbirlerini tamamlarlar; Sembolik'te, ifade edilecek şey, esere dönüştüğünde hep bir

[12] Gerçek, İmgesel, Sembolik sırası kronolojik sırası olsa da açıklanmaları genellikle İmgesel, Sembolik, Gerçek sırasında yapılır.

eksik kalır, sürekli birbirlerinin *farkını* ortaya çıkarırlar; Gerçek'te ise zaten ifade edilecek şey ile yaratım aynı şeydir –eser hiçtir ve hiçlik olduğunu gösterir-.

Bu durumda, İmgesel'de bir bütünlük, Sembolik'te –yabancılaşmanın ağırlaştırılması olarak- parçalanma ve Gerçek'te ise varlığın hiçliği söz konusudur. Öznenin seçimleriyle kendi bütünsel projesini gerçekleştirmesini sağlayan, sürekli yürürlükte kalan eksiktir. Newman'ın ifadesiyle, özneyi oluşturan bu *eksik*liktir, radikal bir eksiklik; sabit bir kimliğin meydana gelmesine izin vermeyen şeydir (Newman, 219). Sartre'a göre ise, öznenin seçim yapmasını sağlayan, yani kendini varetme bütünsel projesini seçimlerle kurmasını sağlayan bu eksikliktir.

1.4. HAKİKAT Mİ *YANLIŞ-TANIMA* MI?

"Gerçek terimi, keskin bir paradoks duygusuyla –gerçekten de, düşünülemez olanın düşünüldüğü duygusuyla- işlenir" (Bowie, 102). Düşünülemez olanın düşünülebilmesi, Lacan'ın hakikat'i konuşturmasında görülebilir: "benim, yani kendi içinize değil de bizatihi varlığın içine yerleştirerek kontrol altına aldığınızdan o kadar emin olduğunuz benim, o kalenin hapsinden ilk kaçıp kurtulan olmam, yenilginize hükmetmeye yetmez mi? Ben sizin özü itibariyle hiç hakiki addetmediğiniz şeylerde gezinirim: Rüyada, en süslü benzetmelerin, en garip kelime oyunlarının anlamsızlığının anlama meydan okuyuşunda […]" (Bowie, 111). Lacan, Pascal'ın İsa'ya söylettiği ifadeyi hakikate uyarlayarak "beni çoktan bulmuş olsaydınız, beni aramazdınız" dedirtir (Bowie, 116). Bu durumda, kontrol altına alınamayan, bulunduğu sanılan ama sürekli hayalet gibi beklenmedik yerlerde beliren, dil sürçmesi gibi ortaya çıkan hakikat zaten bulunmuş olsaydı üzerine bu kadar onu bulmak için çaba harcanmazdı. İşte tam da bu bulunamayışının, kendini belli ettiği halde yakalanamayışının nedeni onun bir *yanlış-tanıma*ya (*méconnaissance*) endekslenmesidir.

Slavoj Žižek (1949 -), kelimenin sözlük anlamıyla, hakikatin yanlış-tanımadan doğduğunu söyler. Bunu, Oidipus mitiyle açıklar:

> Oidipus'un babasına, oğlunun onu öldüreceği ve annesiyle evleneceği *kehanetinde bulunulur* ve kehanet tam da babanın ondan kaçma çabası sayesinde gerçekleşir (küçük oğlunu ormanda terk eder, bu yüzden Oidipus yirmi yıl sonra onunla karşılaştığında onu tanımaz ve öldürür…). Başka bir deyişle, kehanet, etkilediği insanlara iletilmesi ve o insanların ondan

> kaçmaya çabalaması sayesinde gerçekleşir: Kişi kaderini önceden bilir, ondan kaçmaya çalışır ve öngörülen kader kendini tam da bu çaba sayesinde gerçekleştirir. Kehanet olmasaydı, küçük Oidipus ana-babasıyla birlikte mutlu mesut yaşayacak ve 'Oidipus kompleksi' diye bir şey olmayacaktı (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 73).

Bu örnekten de anlaşılacağı gibi, hakikat dediğimiz aslında bir *yanlış-tanıma*dır; varsayımlar ya da atıflar üzerinden kurarak hakikat addettiğimiz bir yanlış-tanıma. Kaçmaya çalışmak ve tam da kaçmaya çalışmamızla gerçekleşmesi arasındaki sürekli salınım olarak yanlış-tanıma bizim 'gerçeklik' kurgumuzdur. Bu durumda bir yanlış-tanıma üzerine inşa ettiğimiz Sembolik 'gerçeklik' ile her mücadele tam da onun kendini yenileyerek devam etmesini, gerçekleşmesini sağlayan nedendir.

Her hakikat tanımlaması kaçınılmaz olarak bir yanlış-tanıma üzerine kurulacağından bu süreç Žižek'e göre ancak *katedilmelidir* ki kendi bakış açımızın çarpıtması olduğu anlaşılabilsin. Öznel konumun sahteliğin algılanması için Sembolik gerçekliği kuran yanlış-tanıma, katedilmesi gerekli bir süreçtir: "Eğer yanlış-tanımadan geçen acılı dolambaçlı yola düşme zahmetine girmek istemezsek, Doğru'nun kendisini kaçırmış oluruz: Ötekinin gerçek mizacına ulaşmamıza ve aynı zamanda kendi kusurlarımızı aşmamıza […] ancak yanlış-tanımanın 'işlenmesi' imkân vermektedir" (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 78). Yanlış-tanıma işlenirken ya da katedilirken, "*her biri*, ötekinin kusurunu algılarken, –farkında olmadan- *kendi öznel konumunun sahteliğini de algılar*." Böylece ötekinin kusuru olarak gördüğümüz şeyin, kendi bakış açımızın çarpıtmasının nesnelleştirilmesinden ibaret olduğu anlaşılır (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 79).

O halde, toplumsal gerçeklik içinde karşılaşılan 'öteki' üzerinde yaptığımız her yargı, aslında kendi konumumuzun sahteliğini ifşa eder. Fakat sahteliğin üstünü örtmek için, buna direnç göstermek için dayanak noktaları buluruz. Çünkü kavramsal Yahudi örneğindeki gibi, "bu 'imkânsız' gönderme noktasını kaybedersem, kimliğim dağılır" (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 191). Böylesi bir işlem yapan öznenin tutarlılığından ya da bütünleşikliğinden de bahsedilemez. Buna Lacan, "yalan söylüyorum" sözüne "*yalan söylüyorum* dediğinde hakikati söylüyorsun, dolayısıyla yalan söylemiyorsun" şeklinde karşılık vermenin yanlışlığını örnek verir. "Çünkü böyle bir karşılık aslında izinden eser bulunmayan bütünleşik bir konuşan özne varsayar" (Bowie, 112).

Bütünleşik konuşan bir özneden bahsedememenin nedeni, öznenin 'kendisine ait' olacak bir gösteren bulamaması nedeniyle her zaman söylemek istediği ya da söylemeye niyet ettiği şeyden *başka bir şey* söylemesi, yani çok fazla ya da çok az şey söylemesidir. Ortaya çıkan bu anlamlandırma fazlasıyla temel bir eksiği maskelemeye çalışır. Yani 'kendisine ait' olacak bir gösteren bulmanın bu imkânsızlığını maskelemeye çalışır. Bu nedenle, Žižek'e göre, "*temsilin başarısızlığı, öznenin pozitif koşuludur"* ve onu doğru dürüst temsil etmenin tek yolu bu temsilin başarısızlığıdır (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 189-190).

1.5. AKIL MI FANTAZİ Mİ?

Mansfield, birey diye tanımladığımız öznenin; özgür, özerk ve rasyonel bir varlık olduğu genel kanaatini Aydınlanma'dan miras aldığımızı, Aydınlanmanın, modern dönemi öznenin dönemi haline getirdiğini söyler. Heidegger, yüzeysel bir yanılsama olarak tanımladığı bu özne modelinin Descartes[13] ve etkilediği filozoflar tarafından bize işlendiğini ifade eder (Mansfield, 11). Žižek, Aydınlanmanın sınırının Aydınlanmanın kendisi olduğu şeklindeki tespitin Descartes ve Kant tarafından çoktan dile getirildiğini ama bunun Aydınlanmanın unutulan öbür yüzü olduğu şeklinde ele alır. Kant'ın bu tespitini "Aydınlanmış kamuya hitap eden, teorik düşüncenin özerk öznesi olarak, özgürce düşünebilirsin, her türlü otoriteyi sorgulayabilirsin; ama toplumsal "makine"nin parçası olarak, tebaa olarak, üstlerinin emirlerine kayıtsız şartsız itaat etmelisin" şeklinde açıklayan Žižek bu çatlağın Aydınlanma projesinin kendisine ait bir çatlak olduğunu söyler. Descartes'tan yola çıktığında da "her şeyden şüphe eden, dünyanın varlığını bile sorgulayan *cogito*'nun"[14] öbür yüzünün, "'geçici ahlak', yani […] kendi kendini hayatta kalmaya teşvik etmek için koyduğu bir dizi kural" olduğunu ve daha ilk kuralla "insanın içinde doğduğu ülkenin adet ve yasalarını, otoritesini sorgulamaksızın kabul etmesi ve onlara itaat etmesi gereğini vurgular." Bu Žižek'e göre "*Aydınlanma'nın zorunlu öbür yüzü*dür" (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 95). Yani, özgür, özerk, rasyonel varlık kurulumu, bu varlığın içine doğduğu adet ve yasaların otoritesine itaatini beraberinde getirir.

---

[13] Rasyonalist René Descartes (1596-1650)(*Cartésianisme*)(*Kartezyenizm*), edinilmiş bütün bilgilerden önce şüphe edip bir yana bırakarak sağlam ve doğru bir düşünceden yola çıkmayı yöntem olarak koymuş ve şüphe etmek düşünmek olduğundan, düşünmesi için de varolması gerektiğinden "Düşünüyorum, o halde varım" ("*cogito ergo sum*") sonucuna vararak felsefeyi *özne*'den yola çıkarma geleneğini başlatmıştır. Dolayısıyla, Descartes'a göre, düşünüyor olması varoluşunun ispatıdır ve c*ogito* kavramı bu görüşü ifade eder.

[14] Bkz. Dipnot 13.

Yirminci yüzyılda, öznenin bir inşa edilmişlik olduğu görüşünde fikir birliğinde olan düşünürler, öznenin hâlihazırda kurulmuş olarak dünyaya gelmediğini, dünyanın içinde kurulduğunu anlatmak isterler. Bu insanların kabul etmekte zorlandığı bir konudur. Çünkü örneğin, özne algısında önemli yer tutan duyguların içkin, doğal ve içgüdüsel olduğu varsayımının kabulü düşünüldüğünde, en derinlemesine hissedilen, karşı konulmaz cinsel arzularımızın çekirdeğinde sanıldığı gibi doğanın değil de siyasetin olduğunun kabul edilmesine direnç gösterilir (Mansfield, 11-12). Michel Foucault (1926-1984), "içgüdüyü doğal bir veri olarak değil, beden ile yasa arasındaki, beden ile nüfusu denetlemeyi sağlayan kültürel mekanizmalar arasındaki bütün bir karmaşık oyun, bütün bir şekillendirme olarak düşünmek gerektiği"ni söyler (Foucault, *Özne*, 141). Sartre, "bilinçaltı" ifadesinden kastedilenleri kabul etmeyerek, bunun, üzerine düşünülmemiş temel bilinç ile üzerine düşünülmüş bilinç farkı olduğunu ifade eder (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 597). Bu durumda, bu bütün şekillendirme oyununda *Öteki* (Sembolik Düzen) olarak *dışarısı* belirleyici konumda olup özne ile aralarında öznenin bilincinde olduğu ve olmadığı unsurlarla örülü seçimsel bir oyun ilişki söz konusudur.

Resim 3 – Yüksel Arslan, *Arture-186*, 1976-77 [15]

[15] Yüksel Arslan'ın bu resmi, Sembolik Düzen içinde dil ile kurulan iletişimsel ağda dışarısının – Büyük Öteki'nin- belirleyiciliğini ve bu ağ içindeki konumsal arzu nesnelerinin oyun düzeneğini gösteren iyi bir örnektir.

Bu dışarısı ile kurulan oyun da, düşünce ve anlam ağını mümkün kılan dil ile kurulmak durumundadır. Zihnin devinimselliğini savunan Lacan, devinimi doğanın, içgüdünün ve sinirsel uyarımların değil, *Öteki*nin verdiğini söyler. "Öteki, sürekli bireyle 'bireyin' arzu nesneleri arasında kendini ima eden, o nesnelerde dolanıp durarak onları istikrarsızlaştıran, arzunun hedefini sürekli yerinden oynatarak arzuyu doyumsuz kılan şeydir. Dil, arzunun yeri yurdu –arzunun üretim ve dönüşümünün, her türlü uyaranın başat mekanizması- olduğu için, Öteki'nin kendine biçtiği hareket sahası da dildir" (Bowie, 85). Öteki'nin bu karışıklık yaratan yapısına da bağlı olarak Lacan, öznenin "dilde ve dil tarafından iflah olmaz biçimde bölünmüş" olduğunu söyler. "Descartes'ın yaptığı sadece kendi kuşkularından arınmaya çalışmakken, modern insan şüphe ve tereddütlerini merasime çıkardığı için zehir gibi zeki zanneder kendini; oysa anlamaz ki, dile duyduğu inanç, şüpheleri konusunda gevezelik ederken bile, doğrudan 'cogito'nun soyundan gelir." Çünkü Bowie'nin açıkladığı gibi *cogito* mutlak olarak reddedilmediğinden bunlar hâlâ "terimleri ve önerme yapısı değişik birtakım komik taklitler biçiminde yeniden üretilir"[16] (Bowie, 79-80). Dolayısıyla, kendini sorguya açan 'zeki' özne, arzularının hâlâ dil ve Öteki'nin yasaları içinde belirlendiğinin farkında değildir.

Lacan, Descartes'ın "Düşünüyorum, o halde varım" sözünü "Ben o halde varım diye düşünenim" diye yeniden ifade ederek iki benin (düşünen ve var olan) çakışmayışını gösterir. Etnik kimlik örneğinde de "Ben Fransızım" ifadesi, "Ben Fransızım diye düşünenim" şeklinde yeniden ifade edildiğinde, bir Fransız olarak düşünüyor olmak, Fransız olmayanı kapsamadığını ima ettiğinden kimliğinin içindeki boşluğu görünür hale getirir. İşte 'kavramsal Yahudinin'[17] işlevi de bu boşluğu görünmez hale getirmektir (Žižek, *Birikim Dergisi*, 75). Bu boşluğu doldurmak için o kimliği 'tehdit eden' başka bir kimliğin varlığı kurgulanır. Žižek bu iki düzeyi iki ayrı fantazi üzerinden açıklar: bir toplum, gerçekliğini etnik kimlik fantazisi üzerinden kurarak yaşıyorsa, "doğasındaki olanaksızlığı, can evindeki antagonizmayı[18] görmezden gelmek durumundadır." Bu

[16] Bowie, Lacan'dan "olmadığım yerde düşünüyorum, öyleyse düşünmediğim yerde varım", "düşüncemin oyuncağı olduğum yerde yokum" gibi önermeleri örnek verir (Bowie, 80).

[17] Sadece Nazi Almanya'sı dolayısıyla değil, belki de Rönesans'tan bu yana felsefi metinlerde Yahudi kavramının bir olguyu anlatmak için kullanıldığına sıklıkla rastlanır. Farklılıklar olsa da en genel haliyle, 'öteki' olarak öznenin inşasındaki kurucu etken olarak kavramsallaştırılır. Dolayısıyla söz konusu olan, bizzat Yahudi olan değil, öznenin kendinden başkası olarak bulup üzerinden kendini inşa etmek için atıflarını kurduğu kavramsal bir Yahudi'dir. Bu çalışmada da bahsi geçen 'Yahudi' kavramı, yararlanılan kaynaklarda bu örneklendiriliş biçimiyle ele alınmaktadır.

[18] Antagonizma uzlaşmazlık, karşıtlık, düşmanlık, uzlaşmaz zıtlık anlamındadır.

görmezden gelmeyi cisimleştirmek için ikinci bir fantazi kurar bu da örneğin 'kavramsal Yahudi' figürüdür. Dolayısıyla, ikinci fantazi birincinin gücünü sürdürmesinin koşuludur (Žižek, *Birikim Dergisi*, 75). Yani, fantazi olarak kurduğum etnik kimliğimin olanaksızlığını gözardı etmek için ikinci bir fantazi olarak kavramsal Yahudi figürünü kurarım. Aynı şekilde, 'düşünen' olma fantazisi, *kendi varlığının olanaksızlığını* görmezden gelmek için cisimleştirilmiş bir fantazi olmalıdır ki 'var olma' fantazisi sürdürülebilsin.

O halde, öznenin kendi kurulum fantazisindeki boşluğu kapatmak için bir öteki fantazisi kurar. Bu da aslında arzusunun imkânsız bir hedefi takip ediyor oluşunu örtme, yani nesnesinin eksikliğini doldurma çabasıdır. Bu durumda anlaşılır ki 'Yahudi', 'Toplum'un "yapısal imkânsızlığını aynı anda hem inkâr eden hem de cisimleştiren bir fetiştir"[19] (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 143). İşte tam da bu örtme ve doldurma çabasını deneyimlediğinde Lacan'ın 'fantaziden geçmek' dediği gerçekleşmiş olur. Yani, öznenin; arzusunun her-dem-eksik nesnesinin işgal ettiği boşluğun aslında "tam tamına Öteki'deki eksik olan –büyük Öteki'yi (Sembolik düzeni) delen, tutarsızlaştıran- boşluğu maskelemeye" yaradığını deneyimlemesi fantaziden geçmesidir.

> Böylece ("fantaziden geçmiş" olan) bizler, bilincin bir şey gördüğünü zannettiği yerde hiçbir şey olmadığını anlayabiliriz. […] Başka bir deyişle, yanılsamadan yanılsamanın kendisini (pozitif içeriğini) çıkardığımız takdirde, elimizde sadece bir hiç değil belirli bir hiç kalır; yapıdaki, "yanılsama"ya yer açmış olan boşluk kalır. "Yanılsamanın maskesini indirmek", "onun ardında görülecek hiçbir şey olmadığı" anlamına gelmez: Görebilmemiz gereken şey de tam bu *hiçliğin kendisidir* – olguların ötesinde, *bu hiçin kendisinden, özne dediğimiz "hiç"ten* başka hiçbir şey yoktur. Görünüşü "salt görünüş" olarak kavrayabilmek için öznenin fiilen onun ötesine geçmesi, "üzerinden atlaması" gerekir, ama orada da sadece kendi geçme eylemini bulur (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 209).

Dolayısıyla "fantazinin yorumlanması değil, sadece "katedilmesi" gerekir: Tek yapmamız gereken, onun 'ardında' hiçbir şey olmadığını ve fantazinin tam da bu 'hiçbir şeyi' maskelediğini yaşayarak görmektir (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 143).

1.6. *SEMPTOM*

Böylece Lacan "verili bir nesneler bütünü olarak dünyanın varolmadığını söylemenin ötesinde, dilin ve öznenin de varolmadığını söyler", yani "Büyük Öteki [yani tutarlı,

[19] Fetiş, *eksik*'in yerine ikame edilen şey.

kapalı bir bütünlük olarak Sembolik düzen] yoktur." Bu noktada Žižek "eğer dünya, dil ve özne yoksa varolan nedir, daha doğrusu, varolan olgulara tutarlılıklarını veren nedir?" sorusunu sorar. Bu soruya Lacan'ın vereceği cevabın *semptom*[20] olduğunu işaret eder. Lacan semptomu; "hiçbir şey yerine 'var' olan 'bir şey'dir" şeklinde açıklar (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 87).

> Semptom, bizlerin –öznelerin- keyfimizi dünyada-oluşumuza asgari bir tutarlılık kazandıran belli bir anlamlandırıcı, sembolik oluşuma bağlama yoluyla 'delirmekten kaçma', 'hiçbir şeyi (radikal psikotik otizmi, sembolik evrenin yıkımını) değil de bir şeyi (semptom-oluşumunu) seçme' biçimimizdir.
>
> Eğer bu radikal boyuttaki semptom bağlarından kurtulmuş durumdaysa, bu düpedüz "dünyanın sonu" demektir –semptomun tek alternatifi hiçliktir: Saf otizm, ruhsal bir intihar, sembolik evreni bütünüyle yıkma raddesine bile varacak ölçüde ölüm dürtüsüne teslim olma […]
>
> Demek ki semptom: Tikel, "patolojik" bir anlamlandırıcı oluşum, keyfin bir biçimde bağlanması, iletişim ve yoruma direnen atıl bir leke, söylemin, toplumsal bağ ağının dolaşımına dâhil edilemeyen ama aynı zamanda da onun pozitif bir koşulu olan bir leke (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 90-91).[21]

Gerçekten de hiçliğin karşısına dikilen irrasyonel, saçma dünyanın içinde delirmeyip varolmaya devam etmenin koşulu buna belli bir tutarlılık kazandıracak bir yol bulmaktır ve öznenin bu anlamlandırıcı oluşumunu Lacan *semptom* olarak tanımlar. Semptomun alternatifi hiçliktir, çünkü zaten kendini var etme girişiminin bir sonucu olarak semptom hiçlikten devşirilir. Fakat bununla birlikte bu demek olmamalıdır ki semptomun yerine bir şey seçilecekse bu ölüm dürtüsüne teslim olmaktır. Sartre'ın yaklaşımı işte ajan gibi tam bu araya yerleşir ve anlamlandırma ağını dönüşüme uğratmanın mümkün olduğunu gösterir. Aşağıda detaylandırılacak olmakla birlikte şimdilik tam burada söylenmesi gereken; semptomunun bilincinde olan kişinin –Lacan'ın deyimiyle yanlış-tanımayı katedip fantaziden-geçen kişinin- anlamlandırma ağının irrasyonel ve keyfiliğini keşfettiğinde, bunun gerisindeki hiçliğiyle birlikte özgürlüğünü de keşfedip kendini aldatmadan sahiplenirse o zaman seçimlerine dayalı bir anlamlandırma varoluşunu yürürlüğe sokabileceğidir.

---

[20] Semptomun kelime anlamı, normal bir durumdan çıkıldığını gösteren *belirti*dir.

[21] Lacan, keyfin nüfuz etmiş olduğu belli bir anlamlandırıcı oluşum; anlamlı-keyfin taşıyıcısı olan bir gösteren olarak kendi uydurduğu *Sinthome* kavramını kullanır. Semptom, *Sinthome* olarak kavranır, gösterenidir (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 90).

Eğer bu yeni yapılandırma yerine semptom tercih edilirse, Žižek'in verdiği Wagner'in *Parsifal*[22] operasında, kendi kutsal mızrağıyla yaralanan kral Amfortas[23] örneğinde olduğu gibi "yarası kanadığı sürece *ölememesi*, ölüp huzur bulamaması" ıstırabı gibi semptom da sürdüğü sürece –yani ölünmediği sürece- huzur bulunamayacaktır (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 91). Çünkü bedeninin yakalandığı sembolik ağı ilgilendiren bu yaradan bütün varlığını alır. Öyle ki "eğer onu yok edecek olursak, kendisi de pozitif ontolojik tutarlılığını yitirip varolmaya son verecektir." Çünkü "semptom, insana bir asalak gibi yapışıp 'oyunu bozan' bir unsurdur, ama onu yok edersek durum daha da beter olur: Sahip olduğumuz her şeyi kaybederiz […]" (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 93-94). Semptomdan kurtulma, öznenin intiharı, yani ona tutarlılık verdiği sanılan tüm atıfların yıkımı anlamına geldiği için öznenin felaketi, hatta sonu olmak durumundadır. Çünkü artık tüm varlığı dağılacaktır. Zaten özerk, kendiliği olan bir varlık olarak öznenin var olmamakla kalmayıp özdeşleşmelerle inşa edilmişliğinin ötesinde bir varlığından da söz edilemeyecek olması bu intiharda bırakılacak, feda edilecek bir şeyin zaten mevcut olmadığı anlamına gelmektedir. Feda edilen *kendini yapan* özne değil, ancak *oldurulan* özne olabilir. Sartre'ın 'ciddi insan' dediği; dünyaya kendinden daha fazla gerçeklik atfederek, kendine de dünyaya ait olduğu ölçüde gerçeklik tanıyan ciddi insanın (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 94) tüm 'ontolojik tutarlılığı' bu durumda kendini dağıtacaktır. Ve gerçekten de bu, özgürlüğünü keşfetmeden ve kendi kendini seçimleriyle inşa ettiğinin bilincine varmadan gerçekleşirse, Žižek'in histerik[24] özne dediği bir insan ortaya çıkabilir.

> Histerik soru, öznenin sembolik özdeşleşmeyi gerçekleştirme, sembolik görevi tamamen ve koşulsuz üstlenme yeteneksizliğinin ifadesinden başka nedir ki?[25] Lacan histerik soruyu, "Ben niye senin olduğumu söylediğin şeyim?" sorusu olarak –yani bende Öteki'nin beni… (kral, efendi, karı…) olarak çağırmasına, 'selamlamasına' neden olan o artı-nesne nedir? sorusu olarak- formüle eder. Histerik soru 'öznede özneden fazla olan'ın, çağrılmaya karşı koyan öznedeki nesnenin boşluğunu açar –öznenin tâbi oluşunu, sembolik ağa dâhil oluşunu gösterir (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 130).

---

[22] 19. yüzyılın sonlarında, Richard Wagner'in, genel hatlarıyla Wolfram von Eschenbach'ın *Parzival* şiirine dayanarak yazdığı operadır.

[23] Amfortas, Grail Kralıdır. (İsa'nın kanının saklandığı düşünülen kâse de *Holy Grail* –kutsal kâse- olarak ifade edilir).

[24] Histeri, kişinin genellikle geçmişindeki olaylara bağlı korkuları nedeniyle denetimsiz şekilde ortaya çıkan ani ve aşırı duygusal ve motor tepkiler verdiği nevrotik bir hastalıktır ve bu kişiler bu bozukluklarından habersizdirler.

[25] Lacan 1968 öğrenci başkaldırısına yönelik olarak "yeni bir Efendi isteyen histerik bir ayaklanmaydı" der (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 128-129)

Sembolik düzende, “her şey varsayılı bir yokluk (*absence*) temelinde var olur, bunun dışında var olan hiçbir şey yoktur. Her şey ancak var olmadığı ölçüde vardır.” “Hiçbir üyesinin kendi olmasına, kendi kabuğuna çekilmesine ya da ötesindeki şeyleri kendi suretinde yaratmasına izin vermeyen bir *res publica*, bir *kamusallıktır*” (Bowie, 93). Gerçekten de böyle görünmektedir. Bununla birlikte Sartre’ın dediği gibi insanlar birtakım özellikleri *taşıyan* kişilerdir, ama bu özellikleri *değildirler*. Irk, sakatlık, çirkinlik, ancak o kişinin aşağılık duygusuna ya da gururuna ilişkin kendi seçimleriyle *ortaya çıkabilir*. Yani ancak onların özgürlüğünün kazandırdığı bir imlemle ortaya çıkabilirler. Bunlar, başkasının bakışından çıktıklarından başkası için *oldukları* anlamına gelir. Benim için de olabilmelerinin koşulu benim de onları *seçmemdir* (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 659). Fakat –özelliklerin kendilerini değil, çünkü ırkımı seçemem-, ama özelliklerin *atıflarını* kendi üstüme alıp almamamın benim seçimim olduğu bu özgürlük noktasını kaçırırsam, ya da bunu seçip seçmemenin benim elimde olduğunu keşfedeceğim özgürlüğü reddedersem, toplumsal ağın bu atıfları bana zorla seçtirilmiş gibi gelir ve sembolik ağın kamusal bakışını seçmiş olurum. Bu bakış da zaten benim içine doğduğum –seçmediğim-, bana verilmiş olanı seçmemin bakışıdır.

> Öznenin, ait olduğu toplulukla ilişkisinde her zaman böyle paradoksal bir *choix forcé* (zorla seçim) noktası vardır –bu noktada topluluk özneye şunu söyler: Seçme özgürlüğün var, ama doğru şeyi seçmen koşuluyla. […] Eğer yanlış seçim yaparsan, seçme özgürlüğünün kendisini kaybedersin. Bu paradoksun, öznenin ait olduğu toplulukla ilişkisi düzeyinde ortaya çıkması da kesinlikle tesadüf değildir: Zorlama seçim durumu, öznenin zaten, kendi seçiminden bağımsız olarak ait olduğu topluluğu özgürce seçmesinden ibarettir –*özne zaten kendisine verilmiş olanı seçmelidir* (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 180).

Kamusal bakış gerçekten de böyle çalışır. İçine doğduğum topluluğun bana verdiğini seçmişim gibi davranılır. Ben de bu bana verilenleri seçmişim gibi davranırım ki bilinçsizce aslında seçerim ve bu seçimden de sorumlu olurum. İşte Sartre yine burada devreye girer. Mekânı ya da yeri insan-gerçekliği var eder ve kendini konumlandırır. Özgürlük, kendi kendisinin kısıtlaması olarak özgürlük olabileceğinden, örneğin Ankara’da yaşıyor olmamdan dolayı New York’a gitmekte *özgür olmadığımı* söylemek Sartre’a göre hiçbir işe yaramaz. Çünkü tersine, New York’a gitme projeme nispetle kendimi Ankara’da *konumlandırırım*. Yani aslında katlandığımız engelleri yaratan özgürlük; bu konumu projelerimize ya da amacımıza karşı üstesinden gelinemeyen ya da üstesinden zor gelinen direniş olarak gösterendir (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 621). Eğer Ankara’da kalıyorsam bu ya kendimi Ankara’dan hoşnut olmayan biri olarak seçme

tarzımdır ve üstesinden gelinemeyen bir engel olarak yerimi kavradığım anlamına gelir ya da engeller varolmayıp, Ankara sadece New York'a *gitmek* için bir bağlantı noktası değil, sadece hareket noktası olabilir. Bu da demektir ki her ne kadar daha doğarken *yer alıyor* olsam da aldığım yerden sorumluyumdur (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 622).

Benim kendimi konumlandırma yolumu gösteren Sartre'ın bu tespitinin yanında Žižek, karşısındakiyle ilişkisinde, kendine ve karşısındakine sanki ırkını özgürce seçmiş, "*sanki seçimini çoktan yapmış gibi"* muamele eden öznenin psikotik bir özne olduğunu ve buna en yakın konumun 'totaliter' tebaanın konumu olduğunu, çünkü 'düşman'ın (Faşizmde Yahudi'nin, Stalinizmde hainin), tam da özgür bir seçim yapıp, özgürce yanlış tarafı seçmiş olduğunun farzedildiğini söyler (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 180).

Sartre ve Žižek'in tespitleri arasında bir çelişki var gibi gözükmekle birlikte aslında yoktur, çünkü Žižek'in bahsettiği, karşısında 'düşman' 'hain' gibi atıfları karşılayacak yerin konumlandırılmasıyla ilgilidir. Sartre, insanın 'kendini yapan' değil de, iklim, koşullar, ırk, sınıf, dil vs. ile topluluğun tarihi ve kalıtım, çocukluk koşulları, alışkanlıklar ve olaylar ile daha çok 'yapılan' gibi göründüğünü ama aslında tüm bunların *bizim aracılığımızla* ortaya çıktığını açıklar. (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 606-609). Gerçekten de bizim aracılığımızla ortaya çıkan bu seçimleri isterse yapar –ister semboliğin verdiğini doğrudan kabul etsin ister bilinçli olarak seçsin, her durumda bir seçim yapmıştır-. Ama seçtiği şeyin, başkası tarafından 'düşman' ya da 'hain' olarak görülmesinin seçimi ona ait değildir; onu o şekilde konumlandıracak kişiye ait olup bu da zaten onun kendi kimliğindeki boşluğu kapatma fantazisi olarak yürürlüktedir. Yani zaten kendi projesinin imkânsızlığının yerini tutan bu 'düşman', fetişist[26] bir cisimleşmedir. Kendimi, başkasının varoluşu nedeniyle, benim seçmeden "*olduğum* birtakım belirlemeler içinde bulurum." Bu başkalarıyla sürdürülen ilişkisi içinde öğrendiğim ve *maruz kaldığım* bendir (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 653). Olmayı seçmediğim bir ben. Sartre, bu beni, *Yahudi-olmak* üzerinden açılar: Yahudi düşmanlarının özgürlüğünü kabullenip onların gözündeki ben olan bu Yahudi-olmayı üstlendiğimde ancak ve ancak Yahudi-olmak ortaya çıkar; hâlbuki tersine, "Yahudi düşmanlarını salt *nesneler* olarak düşünmeyi

[26] Bununla birlikte, bu fetişist figürlere atfettiklerimizden faydalanabileceğimiz bir yön de vardır. Hem bu figürlere atfedilen hem de toplumsal 'aşırılıklar'da, Žižek, kendimiz hakkındaki hakikati görmemiz gerektiğini söyler. Yani adeta dil sürçmeleri gibi, bu 'aşırılıklar' semptomun gerçek işleyişine ulaşmamızı sağlayan anahtarlar olarak görülmelidirler (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 145).

yeğlersem, Yahudi-olmam hemen kaybolur ve yerini, nitelendirilemez özgür aşkınlık olma(nın) sıradan bilincine bırakır" (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 656).

Toplumsal ya da semboliğin gerçekliği içinde, bireyler doğalmış gibi görünen bir kimlik içinde sabitlenirler. Bu özcü kimlikler, "kişinin gerçekliğini belirli normlar etrafında inşa edip değişme ve dönüşme ihtimallerini kapatarak bireyi sınırlar. Üstelik, bireyi birçok yolla tahakküm altına alan ve özcü bir mantıkla sahnelenen bütün bir kurumsal pratikler dizisi vardır. […] birey bu özsel kimliğe uygun akla ve ahlaka dair bir dizi normla düzenlenir" (Newman, 24-25). Toplumsal işlerlikte düzenlenen bu kimliği, kişi kendisinin dolaysız ya da doğal özelliği olduğunu varsayar ve değiştirilemezlik atfını da beraberinde getirmiş olur. Burada, Lacan'ın aptal tanımını belirtmek gerekir: "kendisiyle dolaysız olarak özdeş olduğuna inanan kişidir, kendisine karşı diyalektik olarak dolayımlanmış bir mesafe almaktan aciz kişi; tıpkı kral olduğunu zanneden, kral oluşunu kendisinin de bir parçasını oluşturduğu bir öznelerarası ilişkiler ağının ona yüklediği sembolik bir görev olarak değil de kendi dolaysız özelliği/mülkü olarak gören kral gibi." Bu nedenle kendisini bunu değiştirebilme düşüncesine getirmekte zorlanır. Bu doğal görünen özellikler ile onun için *olmak* bir ve aynı şeydir. Eğer bunu değiştirmeye doğru bir atılımda bulunursa kendine dışarıdan bakmak zorunda kalıp hem *mevcut* salt hiçlik olarak ideal bir halini ortaya koyması gerekecek hem de *oldurulmuş* halini bu ideal hale göre hiçlik olarak ortaya koyması gerekecektir (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 553). Fakat bu durum onda içdaralması yaratacağından, bunun yerine, bu özelliklerin kendisiyle özdeş olduğunu varsaymayı seçer ki bu adeta bedeninde bir hayaletin hüküm sürmesine benzer. Tam da böylesi bir hayaletle ilişki içinde ya da aptallık içinde, hep kendi ideolojik rüyamızın bilinci olarak kalırız. Yani 'gerçeklik' dediğimiz şeye destek işlevi gören bir fantazi-kurgusu içinde kalırız. İdeoloji, toplumsal ilişkilerimizi yapılandıran bir yanılsama olarak, sembolize edilemeyen imkânsızlığı maskeler. O halde, ideolojinin işlevi, gerçekliğimizden bir kaçış noktası sunmak değil, tam da toplumsal gerçekliğin kendisini travmatik gerçekten kaçış olarak sunmaktır (Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, 45) (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 60-61).

Hâlbuki Žižek'in dediği gibi, "ideolojik rüyamızın gücünü kırmanın tek yolu, kendini bu rüyada duyuran arzumuzun Gerçek'iyle karşı karşıya gelmektir" (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 63). Yani, arzumuzun boş göndergesiyle karşı karşıya geldiğimizde kendimizle dolaysız olarak özdeş olduğumuz –kral oluşun kendimizin dolaysız özelliği olduğu- sanrısından kurtulabiliriz. Bu, boş göndergeyle karşılaşmak, –aşağıda

detaylandıracağım gibi- varolma arzumuzun nafile bir girişim olmasını kavramak demektir. Bu nokta, Lacan'ın psikanalitik sürecin son aşaması olarak gördüğü aşamaya benzer: "*öznenin artık kendisinin özne olduğunu önvarsaymaması*" aşaması. Başka bir deyişle, "büyük Öteki'nin varolduğunu değil, *varolmadığını* farzeder; Gerçek'i nihai, anlamsız budalalığı içinde" kabul eder ve bunun karşılığı ise özne olarak *kendisini de hükümsüz kılmasıdır* (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 243). Sembolik gerçekliğin varolmadığını koyup kendi özneliğini de hükümsüz kılan özne, anlam atfının yokluğunu keşfeden, hiçliğinin bilincinde olan varlık olarak hiçliğinin özgürlüğü içinde yeni bir gerçeklik kurabilir –kurmaya da bilir- .

1.7. *FALLUS*'UN VARLIK YOKLUĞU

Sartre, insanın ontolojik olarak *varlık eksikliği* olarak betimlendiğini ama hem *onda eksik* olan şeyin hem de mümkün olanın ona ait olduğunu ifade ederek insanın zaten eksiklik olduğu için seçtiğini belirtir. Aynı şekilde özgür olduğu için seçer ki Sartre zaten özgürlük ve eksikliğin bir ve aynı şey olduğunu söyler. Buradan yola çıkarak, insan, varlık eksikliğini kendi kendinde taşıyan varlık olduğu için arzu duyar. Yani arzu, varlık arzusudur ve kıskançlık, cimrilik, sanat aşkı, korkaklık vs. gibi tikel duyguların içinde ve bunlarla varolup sembolik ifadeler olarak ortaya çıkar; bunlardan önce gelen *bir* varlık arzusu değildir (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 701). Peki, eksikliğini çektiği varlık nedir sorusuna Sartre 'kendinde' cevabını verir: "insan gerçekliği, kendinde-olmak arzusudur." Kendi-için-kendinde haline gelmek için eksiklik olarak atılımda bulunması "kendi kendisinin salt bilincine vararak kendinde-varlığının temeli olan bir bilinç olma idealidir." Sartre bunun adeta tanrı ideali olduğunu, tanrı olmak arzusu olduğunu tartışır. Ama *sadece* tanrı olmayı seçebilecekse bu özgür olmadığı anlamına geleceğinden, her ne kadar "arzusunun *anlamı* son kertede tanrı olma projesi olsa da, arzu hiçbir zaman bu anlamla *kurulmuş* değildir, tersine, her zaman kendi amaçlarına ilişkin *özel bir buluşu* temsil eder." Bu nedenle "varlık arzusu, her zaman varlık tarzı arzusu biçiminde gerçekleşir" ve bütünlük olarak *kişiye* aittir (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 702-703).

İnsan bir varlık-eksikliği olması nedeniyle arzu duyduğundan aslında bir varlık-arzusu duymaktadır. Kendisindeki bu eksiği Öteki'nin –sembolik gerçekliğin- kapatmasını bekler ama o da varlıktan yoksun olduğu için karşılayamaz ve bu eksikliği, yoksunluğu maskelemek üzere arzu-nesneleri üretilir. İşte hem bunu koşullandıran hem de belirleyen yok-varlığın göstereni fallus olarak açıklanır. Varlık arzusunun imkânsız

nesnesinin var-yokluğu gibi fallus da bir var-yokluktur, çünkü kendi imkânsızlığını ele verir. Yani tam da mevcudiyetiyle eksikliğini ele verir.

Fallus'u bir *gösteren* olarak ele alan Lacan, penisi kastetmez. Fallus, gösteren olarak "gösterilenin etkilerini koşulladığı için gösterilenin etkilerini bütünüyle belirlemekle yükümlü olan gösterendir" (Bowie, 121). Yani, gösterilenin hem etkilerini koşullandırır hem de bu etkileri bütünüyle gösterendir. Fallus, 'varlık-yokluk' ikiliğinin etkilerinin göstereni olarak konumlandırıldığından, bu çalışma açısından oldukça simgeseldir. Bowie, fallusun "bir yok varlık ve bir var yokluk nişanesi" haline geldiğini ifade eder (Bowie, 126). Aynı şekilde meme, klitoris, vajina ve rahime de uyarlanabilir bir "sahiplik ve mahrumiyet, varlık ve yokluk, vaat etme ve tehdit draması" olabileceğini, hatta teorinin bu gösterenlerle daha da geliştirilebilir olduğunu söyler (Bowie, 141). Ancak bunların gösteren olmasına izin verilmeyişinin nedeni, zaten sembolik düzende klitorise "giden yolu fallik saplantının hazırlamış olması" olduğundan ikincil bir gösteren olarak kurulmuş olmasıdır (Bowie, 125). Tam da bu nedenle Bowie, Lacan'ın "kadına bu tür bir sembolik güç aktarımının […] Sembolik düzenin kendisini yıkımın eşiğine getireceğini" bizzat defalarca söylediğini açıklar (Bowie, 141).

Arzu, talebin kendi beraberinde açtığı boşlukta ortaya çıkar. Yani "tatmin etsin diye Öteki'ne arz edilmiş olan şey, fakat kendisi de varlıktan yoksun olduğu için onun da sahip olmadığı şey, aşk denilen şeydir, ama o aynı zamanda nefret ve cehalettir de. […] ihtiyaç tatmin edildiği ölçüde öznenin bir o kadar daha yoksun kaldığı şeydir." Çünkü "arzu, ölen ihtiyaçtan sonra hayatta kalan 'mutlak yoksunluk etkisi'nin bir başka adıdır" (Bowie, 132-133). Lacan arzunun, "ne tatmin isteği ne de sevilme talebi" olduğunu, yalnızca sevilme talebinden tatmin isteği çıkarıldığında kalan fark olduğunu, "tamamen onların yarılarak birbirinden ayrılması olayı" olduğunu söyler. Bir diğer ifadeyle; "ihtiyaçtan talebi çıkar, geriye arzu kalır" (Bowie, 134). Bowie, ihtiyaç, talep ve arzunun sözlü-olmayan ve işlenmemiş bir sembolü olarak fallusun hazır durmakta olduğunu ve insanlar arasında geçen sessiz arzu alışverişleriyle dolu dilsiz bir dünya tasarlamamıza imkân vermekte olduğunu söyler (Bowie, 136). Sonuç olarak ihtiyaç tatmin edildiğinde, yani talep karşılandığında öznenin daha da yoksun kalmasının etkisi arzudur. Bunun nedeni de daha başından, eksikliği dolduracak imkânsız şeyden zaten yoksun olan 'gerçeklikten' –Öteki- ya da kişiden –öteki- bunun talep ediliyor olmasıdır. İşte en başından beri ve sonsuza dek bölünmüş olan öznenin arzusu aslında imkânsız

bir hedefin umutsuz takibidir ve fallus da aslında "kaygı ve korku üzerine kurulu boş bir gösteriştir" (Bowie, 149).

Bu boş gösteriş, bizim irademiz dışında kurulmuş bir dışsallığın düşüncemizin içselliğine geçmesini sağlayan kısa devrenin göstereni dir: Yani hem insanın kontrolünden kaçan, iradesinin dışında olan hem de insanın düşüncesiyle yürürlüğe giren.

> "Fallus", irademizden bağımsız olan, irademize direnen bir şey olarak vücudun radikal dışsallığının, düşüncemizin saf içselliğine katıldığı kesişme noktasını adlandırır. "Fallus", vücudun denetlenemeyen dışsallığının, dolaysızca "düşünce"nin saf içselliğine bağlı bir şeye geçmesini sağlayan kısa devrenin göstereni dir, öte yandan da, en içteki "düşünce"mizin "özgür irade"mizden kaçan garip bir kendiliğin özelliklerini benimsediği noktadır (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 235-236).

Bu çelişkinin kendisi, Žižek'e göre, tam da 'fallus deneyimi'ni oluşturan şeydir: "HER ŞEY bana bağlı ama buna rağmen HİÇBİR ŞEY yapamıyorum." Dolaysıyla, fallik boyut, 'her şey' ile 'hiçbir şey' arasında gidip gelmesiyle, bize, toplumsal gerçeklikle yürüttüğümüz işlemi açıklar. Bizim irademiz dışındaki radikal dışsallık olarak hazır bulduğumuz dünya ile içsellik olarak düşüncemiz arasındaki kısa devre. "Özne bütün gerçekliği kendi işi olarak koyutlar" ("her şey bana bağlı") ama "özne biçimsel olarak ancak kendisine verilmiş olanı üstlenebilir" ("ama buna rağmen hiçbir şey yapamıyorum"). O halde, kadir-i mutlaklık ile kesin iktidarsızlık arasındaki hareket falliktir (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 236). Diğer bir deyişle, varlık arzusu ile bunun imkânsızlığı arasındaki hareket falliktir çünkü kendi eksikliğinin göstereni dir.

> Fallik gösteren, deyim yerindeyse, kendi imkânsızlığının bir işaretidir. Tam da pozitifliği içinde, "kastrasyon"un –yani kendi eksiğinin- göstereni dir. Mahut fallik-öncesi nesneler (memeler, dışkı) kayıp nesnelerdir, oysa fallus sadece kayıp değil, tam da mevcudiyetiyle belli bir temel kaybı bedenleştiren bir nesnedir (Žižek*, İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 171).

İnsanlar arasındaki arzu alışverişini sahiplenme üzerinden açıklayan Sartre'a göre, insan, "bende erimeksizin *ben* olacak bir nesneyi düşler, çünkü arzuladığım şey tam da bu nesnedir ve eğer onu yersem, ona artık sahip olamam, artık kendimden başkasıyla karşılaşmam. […] İşte tensel 'sahiplenme' gerçekten de bize durmadan sahiplenilen ve durmadan yeni kalan, sahiplenmenin hiçbir iz bırakmadığı bir bedenin irkiltici ve baştan çıkarıcı imgesini sunar. […] Kaygan olan şey ele alınabilir, elle yoklanabilir ve yine de,

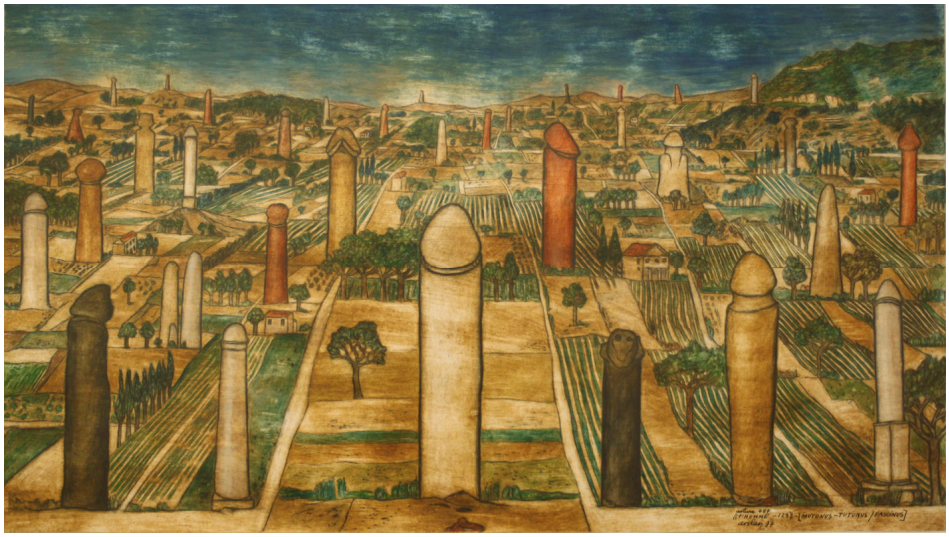
su gibi, içine girilemez olarak kalır." Bu da "başkası, başkası olmaktan çıkmaksızın ben olsun" düşüdür (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 717). Diğer bir deyişle, başkasının bendeki eksikliği bana veren şey olabilmesi için benden ayrı olması gerekir ama aynı zamanda bu eksikliği tamamlayan şeyin ben olmasını düşlerim. İşte arzuladığım şeyi veya kişiyi sahiplenmem ile onu yakalayamayışım, elimden kayması arasındaki hareket fallik olarak nitelendirilebilir. Çünkü kendi imkânsızlığını kendi kendine ele verir.

Žižek, zaten imkânsız olan bir şeyin neden yasaklandığını sorguladığında; imkânsızlık varoluş düzeyiyle ilgiliyken –yani imkânsızdır, çünkü yoktur-, yasak ise onun yüklemlediği özelliklerle ilgili –yani özellikleri nedeniyle yasaklanan *jouissance*'la ilgili olduğu cevabını verir (Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, 185). *Jouissance*[27] temelde falliktir, yoktur; ama travmatik etkiler üretir. Bu etkileri ürettiği için yasaklanır. Bir diğer deyişle, yasaklar imkânsızlığı ya da yokluğu giderme arzusunun fantezilerinin ürettiği travmatik etkilerin yasaklanması ile ilgilidir. Örneğin, Yahudi veya iktidar gibi bastırdığım ya da ötekileştirdiğim şey olarak fantazinin aslında benim içimde olduğunu fark etmem travmatiktir. İktidar fantazisinin, aslında hem yıkmak istediğim hem de otoritesinden haz aldığım şey olarak benim içimde olması onun sürekli geri gelmesine neden olur. Yani, kendi kimlik fantazimin boşluğunu kapatmak için kurduğum ötekinin fantazisinin aslında beni ben yapan şey olduğunu fark ederek 'beni' yıkması *jouissance*'tır. Tüm bu anlam kurulumunu yıktığı için, onun anlamsızlığını gösterdiği için de yasaklanır. İktidar zaten imkânsız olduğu halde, bu etkileri yasaklar, çünkü onun anlaşılmaz kökenine girersek, kendimizi onun alanının *dışına* koyup meşruiyetini dağıtmamızı engellemeye çalışır. Bu doğrultuda, anlaşılır ki iktidarın cinselliğe ilişkin yasakları aslında nafile bir yokluğu giderme fantezilerinin yasaklanması girişimi olarak falliktir ve kendi iktidarının imkânsızlığını onaylar.

> […] Ne kadar tepki verirse, gücünü de o kadar göstermiş, ama iktidarsızlığı da bir o kadar onaylanmış olacaktır. Fallus işte tam bu anlamda kastrasyonun gösterenidir.

[27] Lacan bu terimi, "haz ilkesinin ötesinde", tatminin ötesinde bir şeyi anlatmak için kullanır. *Jouissance,* egonun dürtüler üzerindeki ılımlılaştırıcı/azaltıcı etkisini baypaslayıp, gerçeklik ilkesi ile müzakereleri kopartacak düzeyde "haz ilkesinin ötesinde"dir (Johnston), (Žižek, Tarrying with the Negative, 280). *Jouissance* "Gerçek şey"dir, engelsiz kendinden geçirici –esrik- boşalım. Haz ilkesi Şey'i göz ardı edip yerine geçen nesnelere razı olurken *jouissance* Şey'i arar. Ama beklediği ve elde ettiği arasındaki boşluk her seferinde "bu o değil" dedirtir ki bu onun sürekli tekrar edilmesinin koşuludur (Johnston).

Güç gösterisi temeldeki iktidarsızlığın doğrulanması olarak işlemeye başladığı zaman devreye giren fallik tersine çevirmenin mantığı budur. Aynı zamanda totaliter bir iktidar yapısına yönelik, siyasi provokasyon denen şeyin mantığı da budur. […] İktidar yapısına gönderilen mesaj, pozitif taklit eyleminin içerdiği olumsuzlamadır: Çok güçlüsün, *ama buna rağmen iktidarsızın tekisin. Aslında benim canımı yakamazsın!* Bu şekilde, iktidar yapısı aynı tuzağa yakalanmış olur. Ne kadar şiddetli tepki verirse, temeldeki iktidarsızlığı o kadar onaylanmış olacaktır (Žižek*, İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 171-172).



Resim 4 – Yüksel Arslan, *Arture 487, İnsan 128: Mutunus-tutunus-fascinus*, 1997 [28]

Resim 5 – Yüksel Arslan, *Arture 213, Etkiler 5c (İslam Sanatları)*, 1980

[28] Yüksel Arslan'ın bu iki resmi; 'gerçekliğin' ve kurumlarının imkânsızlığı giderme çabası içinde kurduğu inşalarla temeldeki eksiği giderme iktidarsızlığını sürekli bir güç gösterisi içinde fallik gösterenlerle kapatmaya çalışıyor oluşunu gösterir. Bu fallik gösterenler gösterisini daha da çoğaltma, büyütme, kalabalıklaştırma, şiddetlendirme çabası temeldeki iktidarsızlığı daha da onaylar.

1.8. İKTİDARIN *EKSİKLİK* HAZZI

Öznede olduğu gibi iktidarın yapısındaki eksiklik de yine "iktidarın kimliğini 'iktidar' olarak oluşturan şeydir ve onsuz işlev göremez. […] Ne var ki, paradoksal olarak, bu eksiklik iktidara direnişi olanaklı kılar." Yani, hem kimliğini oluşturan hem de ona direnme imkânı veren bu eksikliktir (Newman, 223). Foucault, "cinsellik üzerine geliştirilen bilgi türünün oluşumunu baskı ya da yasa kavramlarıyla değil de, iktidar kavramıyla" ele alır. Foucault'nun bir sonraki bölümde detaylandırılacak olan iktidardan kastı; "uygulandıkları alana içkin olan ve kendi örgütlenmelerini kuran güç ilişkileri çokluğu" olup bu güç ilişkilerinin içinde etkili olduğu "devlet aygıtlarında, yasanın formüle edilmesinde ve toplumsal hegemonyada gelişen stratejiler"dir. Yani, iktidar, her alanda, güç ilişkilerinin geliştirildiği stratejilerdir. Böylece "hem cinselliği yasa olmaksızın, hem de iktidarı kral olmaksızın" düşünerek başka bir iktidar anlayışı sunmaya çalışır (Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, 71-72). Bu iktidar aslında kendi eksikliğini giderme ya da iktidarsızlığının üstünü örtme girişimleri çokluğu içinde denetleme üzerinden yürütülen bir hazza varır.

Foucault, neden baskı altında olduğumuzu değil, neden büyük bir tutkuyla 'baskı altında olduğumuzu söylediğimizi' araştırmayı esas alır (Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, 16). Bunu ayakta tutan istenç ve destekleyen stratejik niyeti değerlendiren Foucault, cinselliğin; "gün ışığına çıkartılması zorunlu bir gizmiş, kötü amaçlarla suskunluğa mahkûm edilmiş ve söylenmesi hem zor, hem gerekli, hem tehlikeli, hem de önemli olan bir şeymişçesine kullanılmasının" onu söyleme dökmeye kışkırtan, yani sürekli cinsellikten söz etmeye kışkırtan şey olduğunu söyler (Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, 33-34). Tıpta, eğitimde, dinde, hukukta vb. gibi en küçük detaylara kadar belirlemeler ve tanımlamalarla belli bir yararı olmayan hazzı yok etmek üzere konan yöntemlerle "iki ya da üç yüzyıldır cinsellik etrafında kopardığımız bu çılgın kıyamet, birincil bir kaygıya, nüfusu güvence altına almak, işgücünü yeniden üretmek, toplumsal ilişkiler biçimini sürdürmek, kısacası ekonomik olarak yararlı, siyasal olarak muhafazakâr bir cinsellik düzeni kurmakla bağıntılı" olmalıdır (Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, 34-35). Cinselliğin tanımlarının ve tespitlerinin tıpta, eğitimde, mahkemelerde, dinde, ailede detaylandırılıp her yere gözetim gereçlerinin yerleştirilmesi gözetim mekanizmasının kurnazlığını işaret eder (Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, 35-37). O halde cinselliğe ilişkin söylem, tek bir söylemden ziyade farklı kurumların düzenlemelerinin ürettiği bir söylem kalabalığı olup, iktidar, bu söylemlerin yanından sıyrılarak gündelik hazzı, içine girerek denetler.

Dolayısıyla anlaşılır ki iktidarın cinsellikle olan temel ilişkisi onu denetleme arzusu üzerine kurulur. İktidarın bu denetleme arzusunun ise iki temel sonucu söz konusudur. İlki; cinselliğin tıbbî, hukukî, dinî, eğitsel 'teşhislerinin' detaylı şekilde konmasıyla öznelerin birbirlerinden farklılıklarıyla ayrıştırılarak kurulan 'kimliklerinin' üzerine kapanmalarını sağlayarak denetlenmelerinden bir çıkar sağlamak; ikincisi ise, etkinlikleri artırıp denetlenen alanı genişleterek iktidarın cinselliğin yükümlülüğünü üstlenerek bedenlere dokunmayı görev bilmesiyle bizzat hazdan çıkar sağlamasıdır. Bu çıkarlar sadece iktisadî değil, –iktisadi olanın da hedefi aynıdır- sahip olma arzusuyla kendi eksikliğini giderme operasyonudur. İktidarın bu operasyonu karşı tarafta da başka bir haz ürettirir –ya da karşılıklı olarak birbirlerini üretirler- ki bu, hazzın iktidara yönelmesidir. Foucault, bunun, hem gözetleyen, karıştıran, sorgulayan iktidarı *kullanmanın* hazzı, hem de bu iktidarı *atlatmanın* hazzı olarak, iktidarın erotikleştirilmesiyle elde edilen bir haz olduğunu söyler (Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, 40-41).

Evlilik kurumu da buna örnek olarak benzer bir karşılıklılıkla yürütülür. Bir yandan iktidar, iki kişi arasındaki ilişkiyi hem ekonomik hem de cinsellik üzerinden denetimi altına almak için hem çift arasında hem de çiftle kendi arasında bir sözleşme yapar. Çiftin her biri de bu sözleşmeyi arzu eder. Böylece iktidar bu çiftin hem kasasını hem de bedenini denetleyerek kendi beden eksikliğini gidermeye çalışırken bir haz çıkarı elde eder. Nişanlıların ya da sevgililerin de yasalar tarafından 'güvenceye alınması' girişimi 'ilerici' görünümü altında aslında denetlenmeyen kaçakların yine iktidar sistemi içine alınması arzusu olup onların bedenlerine de dokunmanın yolu olur. Hem bu durumda hem de eşcinsellerin evlenme hakkı taleplerinde bir meşruiyet arzusu söz konusudur. Ancak 'yasal' bir birliktelik olduğunda 'tanınacaklardır'. Bu –ileride detaylandıracağım- günümüzün çokkültürlülük kültürü kapsamında kimliğinin üstüne kapanmasına iyi bir örnektir. Bununla birlikte denetlenme hazzı da bu tanınırlığa hizmet etmektedir.'Evli' çift de hem denetleniyor olmaktan erotik bir haz alır hem de ötekinin bedenine gerçekten sahip olmanın imkânsızlığını sözleşmenin bedeni ile giderme arzusundan haz alır. Zaten bu tensel sahiplenme, sürekli ertelemeye dayanan bir işlem yapar; arzu edilen durmadan sahiplenilen ama durmadan da yeni kalan bir kayganlıkta olmalıdır. Sartre'ın da dediği gibi "başkası, başkası olmaktan çıkmaksızın ben olsun" düşüdür bu, çünkü ben olursa ona artık sahip olamam (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 717). İşte çift arasındaki iktidar ilişkisi de bu hem sahiplenilen ama hem de sürekli elinden kayıp giden dışsallığın arasındaki gerilimle üretilen bir haz işlemidir. Diğer bir deyişle,

sahiplenme ile kayıp gitmesi arasındaki hareket, kendi imkânsızlığını ele verdiğinden falliktir.

O halde, bu denetleme arzusu, ilk ve son kertede iktidarın eksikliğinin bir sonucudur. Üreme gibi belli bir yararı olmayan hazzı yok etme ya da kontrolü altına alma ve bedenlere dokunma arzusu, iktidarın denetleme mekanizmasıyla tam da kendi eksikliğini giderme girişimi sonucu sahiplenme arzusu olarak ortaya çıkar. Bu sahiplenme; hem iktidarın tüm alanlara yayılıp tüm varoluş biçimlerine sızarak kendi eksikliğini giderme ve kendini varetme girişimi olup hem de paradoksal olarak hazzın iktidar ilişkileri üzerinden karşılıklı üretimine neden olur. Her iki taraf da sahip olma arzusuyla ürettikleri hazdan çıkar sağlarlar. Bu çıkarı yürürlükte tutan ya da sürekli tekrarlatan şey ise tarafların her birinin hedeflediği şeyi –eksikliklerini giderme- elde etme imkânsızlığıdır.

Buradan da anlaşılacağı gibi "arzunun bastırıldığını düşünmek gereksizdir, çünkü arzuyu ve onu ortaya çıkaran noksanlığı oluşturan, yasadır. İktidar ilişkisi zaten arzunun bulunduğu yerde olacaktır; dolayısıyla bu ilişkiyi sonradan devreye girecek bir baskı çerçevesinde suçlamak yanılsamadır; aynı şekilde iktidar dışında yer alacak bir arzuyu aramaya kalkışmak da boş bir çabadır" (Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, 64). Çünkü iktidarın kendisi, cinselliğe dair 'bilme istenci'ni ortaya çıkararak insanın cinselliğine ilişkin söylemini iktidar-bilme-haz düzeni ile ayakta tutmaktadır (Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, 16-18).

2. BÖLÜM
İKTİDARI 'VAR' ETMEK

İktidar kavramı hem öznenin inşa sürecinde etkin hem de özneleşen insanın toplumsal yapı içinde etkileşimini ve yürürlüğünü sürdürdüğü bir kavramdır. İktidar kavramı; öznenin kimliğinden devlet ve kurumlarına, evrensel akıl, bilim, bilgi, kültür ve ahlaka kadar çok kapsamlı bir çerçevede, çok çeşitli güç alanlarında kendini gösterir. İktidar, tüm bu güç alanları içinde önkabuller ya da 'sanki'ler üzerine kurulur. *Yanlış-tanıma*nın bir uzvu olarak yürütülür. Özne de hazır bulduğu bu iktidar ilişkilerinin içinde kendi kimliğini ve iktidar ilişkilerini sürdürür. Burada önemli olan, iktidar ilişkilerini öznenin ne şekilde yeniden üreterek bunların içinde yer alıp kendini var kılmaya çalıştığıdır. Yani, aslında iktidar ilişkilerini kuran öznenin iktidar atfı olup; hiçliğinden kaçma girişimi ve eksikliğini giderme imkânsızlığının nesnesi olarak inşa edilen varsayımlar dünyasında kendini aldatmasında kullandığı bir arzu nesnesine dönüşür. Buna bağlı olarak bu bölümde, insanın hiçliğini reddetme girişimi olarak kurduğu toplumsal varoluş içinde yürürlükte olan iktidar kavramı, bu redde dayalı yapıya süreklilik verdiği ve birçok kuruma 'işlerlik' görünümü kazandırıp 'vazgeçilmez' kıldığı için üzerinde durulacaktır. Özellikle iktidar ilişkilerinin nasıl çalıştığı anlaşıldığında insanın kendini nasıl bir ağın içinde varetme çabası içinde olduğu ve kurumların bu ağın mekanizmasındaki işlevi daha rahat görülecektir. Böylece analiz edilecek olan bu mekanizmanın kurgusallığının kabulüne gösterilen dirence ajansal girişimin yolları bulunabilecektir.

Karl Marx, hazır buldukları toplumsal yapıyı bireylerin değiştirebilme gücüne sahip olmadıkları görüşündedir. Lacan da kendi kavramlarıyla aynı şekilde Sembolik Düzen'in insanların hazır bulduğu bir yapı olduğunu söyler. Bu doğru olmakla birlikte insanların bunu değiştirebilme gücüne sahip olmadıkları görüşü bir önkabul olarak görülmek durumundadır. Çünkü buna karşılık, örneğin Heidegger, insanı imkânları sonsuz olan bir varlık olarak koyar. Bu da hem kendini hem de 'gerçekliği' değiştirebilme gücünü beraberinde getirir. Zaten Heidegger, varlığı imkânları üzerinden ele almakla kalmaz 'gerçekliğin' de değişkenliğini tartışır (Heidegger, *Being and Time*, 186-196). Bu da, 'gerçekliği', belirli birtakım kalıplar içine sokmaya çalışan mutlakçı görüşleri kendiliğinden tutarsızlaştırır ve dağıtır. Heidegger gibi Foucault da tarihsel varlıklar olduğumuz için önceki kuşaklardan miras aldığımız sınırlayıcı önkabulleri teşhis etmemiz halinde kendimizin farkında olup özgürleşip gelişebileceğimizi söyler. Bu tarihsel mirası sorgulamak kendimizi yeniden yaratmak için gereklidir (Foucault,

Bilginin Arkeolojisi, 153-156). Bu sorgulamada, suçu kurumlara atarak kendimizi temize çıkarma ya da sorumluluktan kurtarma hatasına düşmemek gerekir. Amaç, öznenin iktidar ilişkileri üzerinden nasıl özgürlüğünden kurtulmaya ya da özgürlüğünü reddetmeye çalıştığının anlaşılmasıdır.

2.1. 'ÖZNE'LİĞİN REDDİ

Foucault, öznenin kendisini kendilik pratikleri aracılığıyla etkin bir biçimde kurmasında "bireyin kendi kültüründe bulduğu; bireye kendi kültürü, kendi toplumu ve kendi toplumsal grubu tarafından önerilen, telkin edilen ve dayatılan kalıplar" ile kendi kendini icat ettiğini söyler. Başkalarıyla ve kendimizle ilişkilerimizin her örneğinde "kendimizle farklı bir ilişki biçimi kurar, her örnekte farklı bir biçim sergileriz." Bu da Foucault'ya göre "farklı özne biçimlerinin hakikat oyunlarıyla ilişki içinde tarihsel olarak kurulmasıdır" (Foucault, *Özne*, 234-235). Sartre da '*tabula-rasa*'ya[29] nelerin yapışıp yapışmayacağına, dış rastlantıların, yani öznenin kendi *tarihinin* karar verdiğini, ama bunların, geçmişten yola çıkarak değil, gelecekten ve benim imkânlarımdan hareketle belirlenebilir olduklarını söyler. Çünkü bunlar, daha başından itibaren, kendini seçme tarzlarıdır ve geleceğe, imkânlara yönelimin şimdiki hale doğru bir dönüşüdür (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 579-581).

Foucault, "insanları özneye dönüştüren üç ayrı nesneleştirme kipi"nden bahseder: Birincisi, kendilerine bilim statüsü kazandırmaya çalışan araştırma kipleridir: Dilbilimi konuşan öznenin; ekonomi üretken, emek harcayan öznenin; biyoloji salt yaşıyor olma olgusuyla öznenin nesneleştirilmesidir. İkincisi, öznenin 'bölücü pratikler' ile öznenin kendi içinde ve başkalarından bölünmesi süreciyle nesneleştirilmesidir; "deli ile akıllı, hasta ile sağlıklı, suçlu ile 'iyi çocuklar'" gibi. Üçüncüsü ise, insanın kendini özneye dönüştürme biçimidir; örneğin 'cinsellik' öznesi olarak kendini tanımayı öğrenmesi (Foucault, *Özne*, 58). Bu nesneleştirme biçimleri, 'bireyselleşmenin yönetilmesi' olup; bir yandan farklı olma hakkına sahip çıkar, diğer yandan bireyi parçalar, başkalarıyla bağlarını koparır, bireyi kendi üzerine kapanmaya zorlar ve kısıtlayıcı bir biçimde kendi kimliğine bağlar. Aynı şekilde 'bilgi, beceri ve kalifikasyon' ile sağlanan bilginin ayrıcalıklarıyla, bilginin dolaşma ve işlev görme biçiminin de yönetilmesi, bilginin iktidarla ilişkisidir (Foucault, *Özne*, 62).

[29] Boş levha

> Bu iktidar biçimi, bireyi kategorize ederek, bireyselliğiyle belirleyerek, kimliğine bağlayarak, ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasası dayatarak doğrudan gündelik yaşama müdahale eder. Bu bireyleri özne yapan bir iktidar biçimidir. *Özne* sözcüğünün iki anlamı vardır: Denetim ve bağımlılık yoluyla başkasına tabi olan özne ve vicdan ya da özbilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış olan özne. Sözcüğün her iki anlamı da boyun eğdiren ve tâbi kılan bir iktidar biçimi telkin ediyor (Foucault, *Özne*, 63).

Foucault, devlet iktidarının hem bireyselleştirici hem de bütünselleştirici, yani, totaliter bir iktidar biçimi olduğunu (Foucault, *Özne*, 64) açıklayarak bireyi devletten ve devletin kurumlarından değil "hem devletten hem de devletle ilintili olan bireyselleştirme türünden kurtarmak" sorunundan bahseder. Bu nedenle "yüzyıllardan beri zorla dayatılmakta olan bu tür bireyselliği reddederek yeni öznellik biçimlerine gerçeklik kazandırmak durumunda" olduğumuzu ve artık bugünkü hedefimizin "ne olduğumuzu keşfetmek değil, olduğumuz şeyi reddetmek" olabileceğini söyler (Foucault, *Özne*, 68). Buna bağlı olarak Foucault, entelektüel etiğinin "insanı durmadan kendini kendinden koparabilecek duruma getirmek" olduğunu ki bunun da cephe değiştirmenin tam zıddı olduğunu söyler (Foucault, *Özne*, 92). Çünkü Foucault, varolanlar içinde salınım yapan bir değişimden değil, bir ret ve kendi kendinden kopuştan bahseder.

Foucault iktidarın, ancak 'mümkün eylemler' alanı üzerinden işleyebildiğini; yani özneler eylemde bulundukları ya da bulunabilecekleri bir alanda onlar eyledikleri sürece iktidarın özneler üzerinde eylemde bulunabileceğini söyler. Buna bağlı olarak da yönetmek "başkalarının mümkün eylem alanını yapılandırmaktır." Yönetmek sadece siyasi değil, buna ek olarak bireylerin ya da grupların (çocukların, zihinlerin, toplulukların, ailelerin, hastaların) davranışlarına yön vererek kendi davranışlarının yönetilmesidir. Foucault, iktidarın uygulamasını; başkalarının eylemleri üzerinde eylemde bulunarak başkaları tarafından 'yönetilmek' olarak ele aldığımızda, bunun "yalnızca 'özgür özneler' üzerinde ve yalnızca onlar 'özgür' oldukları sürece uygulanabilir olduğunun ortaya çıktığını söyler. Bu da demektir ki bireysel ya da kolektif özneler; çok çeşitli tepkilerin, tavırların, davranış biçimlerinin ortaya çıkabileceği bir imkânlar alanındadırlar. Bu noktada köleliği inceleyen Foucault, insan maddi bir kısıtlama ilişkisinin dayatıldığı zincirlenme halinde değil, hareket edebileceği ve hatta kaçabileceği zaman bir iktidar ilişkisi içinde olduğunu tespitler. Buradan da görülür ki, iktidarın uygulanmasının koşulu özgürlüktür. Fakat elbette iktidar özgürlüğü tümüyle belirleme eğiliminde olduğundan, özgürlük sadece karşı çıkabilir (Foucault, *Özne*, 74-75).

Burada öne çıkan *imkânlar alanı*; özgürlüğün belirleyici tanımı olup, özgür olmayan özne üzerinde bir iktidar uygulamasından bahsedilemeyeceğidir. “Potansiyel bir reddetme ya da başkaldırma olmadan iktidardan söz edilemez” (Foucault, *Özne*, 55). Foucault’nun öne sürdüğü başkaldırma-iktidar ikiliğinden, yani özgürlük-iktidar ikiliğinden iktidarı özgürlüğün ürettiği sonucu çıkarılabilir, ama paradoksal olarak, tersi, özgürlüğü iktidarın ürettiği de doğrudur. Fakat Foucault bu iki önermeyi bir araya getirir ve daha çok bu ikisi arasında sürekli bir “çekişme” olduğundan, “hem karşılıklı teşvik etmeyi hem de mücadeleyi içeren bir ilişkiden” söz eder. “İktidar ilişkisinin özünde yatan ve onu devamlı kışkırtan etken, istencin boyun eğmeyişi ile özgürlüğün inadıdır.” Dolayısıyla, Foucault burada iktidar ilişkisini ‘gönüllü kölelik’ anlayışına değil, tam tersine özgürlüğün boyun eğmeyişine bağlar (Foucault, *Özne*, 76). Özgürlüğün boyun eğmeyişi iktidar ilişkilerinin sürekli koşulu ise o zaman “direnme, kaçma yolunun ya da kurtulma ihtimalinin bulunmadığı bir iktidar ilişkisinden de söz edilmez” (Foucault, *Özne*, 80).

Sartre da insanın kimi zaman özgür kimi zaman da köle olmasının saçma olacağından (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 560), yani zaten insan özgür bir varlık olduğundan dolayı direnişlerini özgürlüğünün açığa çıkardığını ve direnen bir dünya üzerinde projelerini *gerçekleştirebilen* bir varlık olarak angaje olduğunu –angajmandan kurtulduğunu- ifade eder. O halde insan ancak özgürlüğünün alanı içinde engellerle karşılaşır ve herkes için farklı engeller vardır; mutlak engel yoktur (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 614). Bununla birlikte Sartre bir farka dikkat çeker: özgür olmak, “istediğin şeyi elde etmek” değil, “istemeye kendi kendine karar vermek” demektir. Bunun örneği de, bir tutuklunun kaçmaya çalışmakta ya da kendini kurtarmakta her zaman özgür olmasıdır (bu hapisten çıkmakta her zaman özgür olduğu anlamına gelmez). Buradan da anlaşılır ki özgürlükte seçmek ve yapmak aynı şeydir (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 606-609). “Özgürlük daha belirdiği anda kendini ‘yapmak’ olarak belirler. Ama *yapmak* bir verinin hiçlenişini varsayar.” Veri ise, geçmişten başka bir şey değildir (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 611).

2.2. ZAMANSIZ ZAMAN: HAYALET AVCISI

Öznenin veri olarak geçmişinden koparak onu hiçlemesinde, diğer bir deyişle ‘oldurulan’ kendini reddetme girişiminde, toplumsal ya da sembolik gerçeklik olarak Öteki’yi de artık var farzetmeyeceği bir kopuş yaşayacağı için kendini içinde kurduğu bu düzenin yasasının nasıl hayalet gibi yürürlükte tutulduğunu açmakta fayda var.

Derrida, zaman dediğimiz şeyden ayrı bir zamandan, zaman içinde yer almayan bir an'dan bahseder. Bu, "hayaletimsi an"dır; şimdiler zinciri olarak; geçmiş şimdi, güncel şimdi –'şu anda'-, gelecek şimdi (Derrida, *Marx'ın Hayaletleri*, 13). Bu 'yok-nesne', bu 'yok bulunuş', "bir şey olmayan bu Şey, tüm belirişleri arasında görünmez olan bu Şey […] ete kemiğe bürünmüş olarak görünmez. Bize bakan ve bizi gören bu Şeyi orada olduğu zaman bile görmemek. Hayaletlerin bakışımsızlığı her tür aynalığı kesintiye uğratır burada. Zamandaşlığı kırar, zamana aykırı düşmemize çağrıda bulunur." Derrida bu bize bakanı görmemeye *siperlik etkisi* der (Derrida, *Marx'ın Hayaletleri*, 23-24). Bu, hayaletimsi *bize bakışın*, bizim her türlü bakışımızdan önce ve ötesinde olarak bize baktığı duygusuna kapılırız. "Bakışımızın hiçbir zaman kesişemeyeceği bir bakışın bize baktığını" hissettiğimiz bu zamana aykırılığın yasalarının egemen olduğu yerde, "yasayı bize miras bırakan *siperlik etkisi* ile karşı karşıya kalırız" ve "'Ben, babanın hayaletiyim'[30] diyene inanmaktan başka bir şey gelmez elimizden. Onun kökeninin gizine, onun gizine körükörüne boyun eğmek, buyrultuya ilk boyun eğiştir zaten. Bu boyun eğiş de bütün ötekileri koşullandıracaktır" (Derrida, *Marx'ın Hayaletleri*, 25-26).

Derrida'nın "babanın hayaleti" olduğuna *inanarak* yasaya boyun eğişin başlamasından kastettiği ile Lacan'ın "Babanın-Adı" ile girilen Yasa düzeni arasında bir bağlantı kurulabilir. Bununla birlikte 'Şey' dediği; zamandaşlığı kesen, aynalığı kesintiye uğratan, zamana aykırı düşmemize çağrıda bulunan *Şey* ile *Hiçlik* arasında da bir bağlantı kurulabilir. Dahası tam da bir tarafta Şey'in görünmezliği, hiçliği, diğer tarafta buna geliştirilen *siperle* onun Babanın hayaleti, Yasa olduğuna inanmak arasındaki paradoks varlık ve hiçlik arasındaki birbirini koşullayan paradoksu bize gösterir. Başka türlü söylersek; hiçlik yerine seçilen *semptom*, 'hiçbir şey' yerine seçilen 'var' olan 'bir şey'. "Geçmiş şimdi, şimdi, gelecek şimdi"yi bir arada tutan 'hayaletimsi an', hiçliğin zamansızlığını ya da hep yürürlükte oluşunu çağrıştırır. Hayalet gibi hiçlik, her zaman *şimdi ve burada*dır, ama biz onu göremeyiz ve onun Babanın hayaleti ya da yasa olduğuna inanmayı seçeriz.

Lacan'ın sembolik düzenine girişi kuran Babanın -Adı'nı Derrida hayalete çevirir. Her ikisinde de boyun eğişi kuran Baba ile Yasa birlikte yürür ve bu Babanın bakışımsızlığı zamana aykırı, zamanın dışında çalışır. İlk buyruktur, ama zamansız olarak sürekli işlem halindedir. Bizim göremediğimiz ama bize baktığını hissettiğimiz *bize bakan*,

[30] Derrida, hayalet kavramsallaştırmasını *Hamlet* üzerinden anlatarak ondan alıntı yapar: "I am thy Fathers Spirit."

Lacan'ın –ve Freud'un- *Ben-ideali*'ni çağrıştırır. Bu kurucu özdeşleşmenin, –sembolik özdeşleşmenin-, *gözlendiğimiz yerle*, kendimize *baktığımız yerle* özdeşleşme olduğunu hatırlarsak kendimizi özdeşleştirdiğimiz gözlendiğimiz yerin –ilk yasaya boyun eğdiğimiz bu yerin- hayaletin yeri olması onun bir yok-bulunuş olduğunu gösterir. O halde, bu 'görünmeden görebilme' erkine sahip olan hayalet bizim bu dünyada bir varoluş kurmamızın koşulu olarak koyduğumuz bir hayalettir. Tam da bu nedenle hayalet gibi sürekli gelir, geri-gelir.

İşte bu nedenle hayalet tanımlaması ajansal girişimde yer bulur. Hayaletin, Yasanın, Babanın hem gücü hem de zayıflığı bu hayaletliğindedir: Bir yandan hayaletin konumu konumsuz, yani bir yok-yer olduğundan ortadan kaldırılacak bir yerin zaten yok oluşu kendi kendine irrasyonelliğini, keyfiliğini ele verir; diğer yandan bu hayaletin konumu yine tam da yok-yer olduğundan nesnesine ulaşılamaz ki varetme oyununun gücü de tam da bu nesnesinin bir yok-nesne ya da atıfsal, imgesel, namevcut bir nesne oluşundan gelir. O halde hayaletin bu sürekli geri-gelişi içinde kendimizi nasıl seçtiğimiz asıl meseledir. Sartre'a göre, seçim, boyun eğme içinde, kaçış olarak, kendini aldatarak gerçekleşebilir. Ama kendimizi bu şekilde seçmemiz özgürdür (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 595). O halde, ister Don Kişot[31] gibi varolmayan yel değirmenlerine karşı saldırıya geçip kendini şövalye zannederek koyunları ordu, şarapları kan, yel değirmenlerini kötülük yapan devler sanıp her şeyi kendi atfedişleriyle varederek kendini varetmeyi seçsin; isterse, Sisifos[32] gibi kurmacaya bağlı bir kendini varetme çabası içinde olduğunun *bilincine* vararak sürekli, her seferinde taşı tepenin başına taşıma cezasının sorumluluğunu özgür ve mutlu olarak sahiplenerek kendini varetmeyi seçsin, ikisi de bu seçimi özgür olarak yapar. Aralarındaki özgürlük farkı, birinin bunun bilincinde olmayıp savaşmayı seçtiği şeylerin sembolik gerçekliğin göndermeleri olması, diğerinin özgürlüğünü keşfedip bilincinde olarak tüm sorumluluğu mutlu olarak üstüne almasıdır. İşte evrenin efendisiz olduğunun bilincinde olan Sisifos'a evren bu nedenle ne kısır ne de değersiz görünür, o mutludur. O halde denebilir ki Sisifos Sartre'a göre 'oldurulan' değil, *kendi-için* olan olmalıdır. Yani Sartre'ın deyimiyle geçmişinden kopan ya da

[31] Miguel de Cervantes Saavedra'nın 17. yüzyılın başlarında yazdığı, aynı isimli romanındaki kahraman Don Kişot (*Don Quixote*) kendini şövalye zanneder. Koyunları ordu, şarapları kan, yel değirmenlerini kötülük yapan devler sanması gibi her şeyi kendi kafasında kurduğu şeyler olarak görür.

[32] Albert Camus'nün –Yunan mitolojisinde geçen ve Homeros'un "en bilge kişi" dediği Sisyphos karakterinden yola çıkarak- 1942'de yayınlanan "Sisifos Söyleni" deneme kitabında yer alan öyküde Sisifos yararsız ve umutsuz bir çaba harcama cezasına çarptırılmıştır. Fakat *bilinçli* olduğu için bu ceza trajik olsa da o mutludur, çünkü "yazgısı kendisinindir, kayası kendi nesnesidir" ve "efendisiz olan bu evren ona ne kısır görünür ne de değersiz."

Foucault'nun deyimiyle olduğu şeyi reddeden kişi olmalıdır. Şimdi, bu kopuş ya da ret işlemini netleştirebiliriz.

2.3. 'OLDURULAN' ÖZNENİN GEÇMİŞİNDEN KOPUŞ ÖZGÜRLÜĞÜ

Olumsuzlama –hiçleme-, insan-gerçekliği aracılığıyla dünyaya geldiğine göre, insanın, kendi-kendisiyle ve dünyayla hiçleyici bir kopuşu gerçekleştirebilen bir varlık olması gerekir ki bu kopuşun devamlı imkânı, özgürlükle bir ve aynı şeydir. Bu kopuşla, 'oldurulan' değil, *kendi-için* (*pour soi*) olmak devreye girer. Yani, olduğu kendinde'yi hiçlemek, *kendi-için* olmaktır; adlandırmalarından kurtulmaktır. Bu hiçleyiş de özgürlüktür. Sartre, söz konusu olanın, "dünyayı hiçbir şekilde hiçliğin içine doğru kaydırmak değil, sadece varlığın sınırları içinde kalarak, bir özneye bir yüklem vermeyi reddetmektir" der (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 68). Çünkü özneye verilen yüklemler, ona bir iş, oluş ya da durumu yükleterek onu *oldurulan* bir özne haline getirirler.

> Özgürlük aracılığıyladır ki kendi-için, varlığından olduğu kadar özünden[33] de kurtulur; özgürlük aracılığıyladır ki kendi-için, kendisi hakkında söylenmesi mümkün olandan her zaman daha başka bir şeydir, çünkü en azından bizatihi bu adlandırmadan kurtulandır, kendisine verilen ismin, kendisine ait olduğu kabul edilen iyeliğin esasen ötesinde olandır […] Sonsuza kadar özümün ötesinde, edimimin âmillerinin ve sâiklerinin[34] ötesinde varolmaya mahkûmum: ben özgür olmaya mahkûmum. Bu demektir ki özgürlüğüme, onun kendisinden başkaca sınır bulunamaz, ya da dilerseniz özgür olmaya son verme özgürlüğüne sahip değiliz (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 558).

Ama insan, bu özgürlüğü karşısında bir içdaralmasına düştüğünden bundan kaçış yolları arar ve Sartre bu insana 'ciddi insan' der. Özgürlüğünün bilincini derinlere gizleyerek *kendini aldatmakta* olan bu insan dünyaya kendinden daha fazla gerçeklik atfederek, kendine de dünyaya ait olduğu ölçüde gerçeklik tanır. Çünkü ciddi insan, mecburiyetlerini ve varlığını dünya kuruyormuş gibi "değerleri dünyadan hareketle kavrayan, değerlerin şeyci ve güven verici tözleştirilmesiyle yetinen", insandır (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 94). Bu 'ciddiyet hali' dışında Sartre'a göre 'psikolojik determinizm'[35] de bizi "edimlerimizin üreticisi olan bir *doğa* ile donatır." Bu üretici doğa edimlerimizi

---

[33] Sartre, "öz"ü varlıktan önce gelen bir şey olarak değil; yaşayarak kurulan, yani 'oldurulan' bir şey olarak koyar.

[34] Âmil, yapan; sâik, sebep anlamındadır. Dolayısıyla, âmil öznel, sâik nesneldir.

[35] Determinizm (Belirlenimcilik ya da Gerekircilik): Evrendeki tüm nesne ve olayların, yani nesnel gerçekliğin nedensellikle ve nesnel yasalarla belirlenmiş olduğunu, yani nedenlerin zorunlu sonucu olduğunu ileri süren felsefi görüştür. Psikolojik determinizm de aynı şekilde insan davranışlarının ve eylemlerinin böyle değişmez yasalarca belirlenmiş olduğunu ileri sürer. Buna göre de insanın özgürlüğünden bahsedilemez.

kendileri dışında temellendirdiği için, yani güçlü güven veren bir eylemsizlik ve bir dışsallık sayesinde, bu edimlerimiz sürekli bir *mazeretler* oyunu oluştururlar. Böylelikle, psikolojik determinizm, "girişmekte olmadığım bütün girişimleri imkânsız diye, *a priori*[36] bir yana bırakmama" neden olup "bizi *asla olduğumuz şeyden başka olmamaya*" indirger (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 92-93). Hâlbuki kendimi tümüyle özgür hissettiğim içdaralması halinde, hiçlik, "kitabı yazma imkânını bir imkân olarak kurar ve bu kitabı yazma*ma* imkânının da benim için mümkün olmasının sürekli imkânı içinde o hiç denecek varlığı kavrarım" (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 94).

Gelecek davranışlarımı önceden tasarlarım ve davranışlar *benim* imkânlarımdır, ama bu mümkün olanların sonuçlarını üreten nedenin kendim olduğunu kavrayamadığım için bu durum bende içdaralması yaratır. Yani kitabı yazmama imkânının sonucunu hem üreten hem de seçen aslında benimdir, ama bunu bu şekilde kavrayamadığım için dehşete düşerim. Bu benim belirlediğim ama henüz *olmamış olan* bir geleceği üretmekten korkum beni belirlenmemiş bir gelecek sunan düşünceye sığındırır. Tam bu bilinç noktasında devreye giren içdaralması ben karşısında duyulan içdaralmasıdır, çünkü kendimi uçuruma fırlatmaktan ürkerim. Bu durumda içdaralması, "olmamak kipinde kendi kendinin geleceği olmanın bilincidir" ve ben uçurumdan "mümkün olan düşüşümü taklit eder ve onu sembolik olarak gerçekleştiririm" (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 82-83).

İşte bu kendini yeniden yaratma süreci; geçmişin hiçlenmesini, yani "hemen önceki psişik geçmiş ile şimdiki zaman arasında bir kopuş gerektirir. Bu kopuş da hiçliktir" (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 78). İnsan bu hiçliği kendisinde taşıdığı için dünyanın hepsini ya da bir kısmını yadsıyabilir (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 79).

> Şu halde bilinçli varlık, geçmişi karşısında kendi kendisini bu geçmişten bir hiçlikle ayrılmış gibi oluşturmalıdır; bilinçli varlık, bu varlık kopuşunun bilinci olmalıdır […]. Özgürlük, kendi hiçliğini ifraz ederek kendi geçmişini oyundışı bırakan insan varlığıdır. […] bilinç de kendi kendisini geçmiş varlığının durmadan hiçlenmesi olarak yaşar." O halde, "eğer özgürlük bilincin varlığıysa, bilinç de özgürlük bilinci olmak zorundadır. […] varlığın bilincinde olan insan varlığı için, kendi geçmişi ve kendi geleceği karşısında, aynı zamanda hem bu geçmiş ve hem de bu gelecek olarak, hem de bunlar olmayarak belli bir duruş tarzı olmalıdır (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 79).

[36] *A priori*, Epistemoloji'de (Bilgi Felsefesi) –"önceden" anlamında- tecrübeye, deneye, kanıta bağlı olmaksızın doğru varsayılan önceden gelen bilgi anlamında kullanılır. *A posteriori* ise – "sonradan" anlamında- gözleme, verilere bağlı olarak akıl yürütme ile sonradan elde edilen bilgi anlamında kullanılır.

Bilinçli varlık, "olmamak kipinde kendi kendinin geleceği olmanın bilinci" olarak, bu kavrayışı, sürekli tekrarlamalıdır; durumunun sentetik kavrayışını özgürce ve *sıfırdan yeniden yapmalıdır. G*eçmiş varlığını durmadan hiçleyerek ben'i sürekli yeniden yaratması gerekir (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 84-86). Çünkü, Kafka'nın *Dava*'sında, insan-gerçekliğinin belirleyici vasfının sürekli bir biçimde *davacı olmak* olduğunu gösterdiği gibi; Sartre, özgür olmanın da sürekli bir biçimde *özgürlük duruşmasında* yer almak olduğunu söyler (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 629).

Bu varetme projesinde, kökensel olarak "*tabula-rasa*"ya[37] nelerin yapışıp yapışmayacağına, dış rastlantılar, yani öznenin kendi *tarihi* karar verir (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 579). Ama Sartre'ın verdiği aşağılık duygusu örneğinde olduğu gibi, bunlar, geçmişten yola çıkarak değil, gelecekten ve benim imkânlarımdan hareketle belirlenebilirler. Çünkü bunlar, daha başından itibaren, kendini seçme tarzlarıdır ve geleceğe, imkânlara yönelimin şimdiki hale doğru bir dönüşüdür. "Ben çirkinim", "ben aptalım" gibi aşağılık duygusu da "başkasından daha aşağı gördüğüm kendimin özgür ve topyekün projesidir, başkası-için-varlığımı üstlenmeyi seçim tarzımdır, üstesinden gelinemez bir skandal olan başkasının varlığı karşısında bulduğum özgür çözümdür" (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 580-581).

Ancak *olduğum* üzerine düşünülebileceğinden, yani geçmişim olmadan kendim hakkında hiçbir şey *düşünemeyeceğimden*, ben geçmişte varımdır ve aynı zamanda geçmişi kendine ve dünyaya getiren varlık olduğumdan bu paradoksaldır (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 623). Geçmişteki olayların imlemine, geriye yönelik değerlendirmeyle değil, ileriye doğru, yani hedeflerime doğru olarak *karar veririm*. Yani "bütün geçmişim ısrarcı, acil, dayatıcı olarak oradadır, ama bu geçmişin anlamını ve bana verdiği buyrukları, amacımın bizatihi projesiyle ben seçerim" (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 625). O halde, eğer başlıca projelerimden biri *ilerlemekse*, bu proje geçmişten *ayrılmalara* yol açar ve geçmişe küçümseyerek bakarım. Zaten "geçmiş kendini ondan ayırabilmem için varolan şeydir" der Sartre (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 631). Fakat bunun tersine, geçmişi *ne iseler o olarak* seçenler, geçmişle bir sadakat ilişkisi içinde sağlam bir zemin bulma arzusunda olup *reddin reddini* seçmişlerdir. Sartre, ilk örnektekilerin, eski bir kabahatin günahını küçümseyerek çıkartırlarken, ikinci örnektekiler için günah çıkarmak –temel projelerini değiştirmezlerse eğer- imkânsızdır der. Bu durumda "inançlarına zarar

[37] İnsanın zihinsel içeriği olmadan dünyaya geldiğini ve bilgisini tecrübe ve algılarıyla kurduğunu ileri süren Epistemoloji (Bilgi Felsefesi) teorisidir. Türkçeye boş levha veya boş sayfa olarak çevrilir.

vermemek için, olabilecek her türlü kendini aldatmaya, bulabilecekleri her türlü kaçamağa başvururlar" (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 631).

Rousseau'nun "insan özgür doğmuştur, *oysa* her yerde zincire vurulmuştur" (Rousseau, 4) ifadesi artık şöyle değiştirilebilir: İnsan özgür doğmuştur ve *tam da bu yüzden* zincire vurulmuştur; –kendini zincire vurdurmayı seçmiştir-. Özgür olmayan bir biri zincirlenemez. Dahası, zincire vurulmuş olmak zaten bir yandan hem varsayımdır, -diğer bir deyişle özgürlükten kaçmaya çalışmaktır- yani zincire zincir atfını veren yine özgür insandır, diğer yandan tam da bu zincirler olmasa kendini özgürlüğün içdaralması içinde bulacağından zincirleri kendi üretmiştir. Burada sürekli salınan paradoksal bir yapı çıkar. Her durumda sorumluluk kişinindir; ister zincirleri kursun, ister onlara kendini adapte etsin, ister var kabul etsin, isterse de onları varsaymasın her duruma karar veren, seçen insandır. Ama bu sorumluluğu da almak istemediğinden sürekli gerekçe üretme makinesi gibi çalışır. Bu kaçamakların, gerekçelerin başında daha doğrusu temelinde de sürekli *sanki*ler rüyasını sürdürmek gelir. *Sanki*ler tüm atıflarımızın zorunlu çıkış noktası olarak bize sağlam zemin sunarlar ve geçmişten kopuşa direncimize dayanak verirler.

2.4. ÖNKABULLER VE VARSAYIMLAR

Žižek, 'toplumsal gerçeklik' dediğimiz şeyin bir etik inşa olduğunu; belli bir *sanki*'den destek aldığını ifade eder. "*Sanki* bürokrasinin kadir-i mutlaklığına inanıyormuşuz gibi, *sanki* Başkan Halk İradesinin tecessümüymüş gibi, *sanki* Parti işçi sınıfının nesnel çıkarını ifade ediyormuş gibi davranırız…" O halde psikolojik değil, fakat toplumsal alanın fiili işleyişi içinde cisimleşmiş, maddileşmiş olan "inanç kaybolduğu anda, toplumsal alanın yapısı dağılır" (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 51).

Heidegger bir şeyi bilmemizin tarihsel önkabullere dayandığını ve söz konusu önkabuller, oldukça genel ve çok açık oldukları için kendilerini bizden gizlediklerini söyler. Foucault, tarihsel *a priori*nin[38] çok önemli bir bölümünü bu çoğu zaman atlanan, pek farkında olunmayan önkabul veya önyargıların meydana getirdiğini açıklar. Foucault'nun 'tarihsel a priori'den kastettiği, "yargılar için bir gerçeklik koşulu değil, ifadeler için gerçeklik koşulu olacak olan bir *a priori*dir." Yani dikkat çekmeye çalıştığı

[38] *A priori*, epistemolojide (Bilgi Felsefesi) –"önceden" anlamında- tecrübeye, deneye, kanıta bağlı olmaksızın gerçek varsayılan önceden gelen bilgi anlamında kullanılır. *A posteriori* ise –"sonradan" anlamında- deneye, gözleme, verilere bağlı olarak akıl yürütme ile sonradan elde edilen bilgi anlamında kullanılır.

nokta, *a priori*nin, verili olan bir tarihin *gerçeklik söylemine* hizmet ettiğidir: "*A priori,* ne hiçbir zaman söylenemeyecek olan ne de gerçek olarak tecrübeye verilemeyecek olan doğrulukların değil, verilmiş olan bir tarihindir; çünkü o gerçekten söylenmiş şeylerin tarihidir" (Foucault, *Bilginin Arkeolojisi*, 153). Dolayısıyla, *a priori,* "zaman-dışı bir yapı oluşturamaz; ancak söylemsel bir pratiği belirginleştiren kurallar bütünü olarak tanımlanır" ve bu kurallar da ilişkide oldukları öğelerle birlikte ya değişirler ya da onları değiştirerek onlarla birlikte dönüşürler (Foucault, *Bilginin Arkeolojisi*, 154). Foucault'nun dönüşebilen bir *a priori* tespitinden hareketle, bu dönüşümün söylemsel bir pratik içinde kurallaşıyor oluşu toplumsal kurumlara yapılan atıfların ve işlevlerin temel işlemini değiştirmez. Bir diğer deyişle, bu atıf ve işlevler kendilerini zamana, koşullara uydurarak dönüşüp kendilerine yeni meşru zeminler yaratırlar. Bu işlem, yeri geldiğinde işlevsizliğin ya da yetkinsizliğin deşifresiyle yeni bir işlev edinmeyi de kapsar. Yani söylemsel alan dönüşse de alanın kendisi yerinde durmaya devam etmektedir: *A prori*ler değişse de *a priori*nin yeri yerinde kalmaktadır.

Buna bağlı olarak, toplumsal yapının ve kurumlarının analizleri de bu *yer* üzerinden, belli ön varsayımların kabulü üzerinden yapılır. Örneğin, ahlak gibi değerler, Sartre'ın dediği gibi, "varlığını gerekliliğinden devşirir, yoksa gerekliliğini varlığından değil." Yani, gerekliliği varlığına içkin değildir, gerekli olduğundan varlık kazanır. Bunu sağlayan da özgürlüğümdür (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 90). O halde, gereklilikleri gerekli kılındığında varlığa gelse de kurumların gereklilikleri ve işlevleri *a priori* bir 'insan doğası' ön kabulüyle meşrulaştırılmaya çalışılır. Örneğin, "liberaller, toplumu her şeyden önce, bireylerin birbirleriyle yarıştıkları bir rekabet ortamı olarak algılarlar" ve insanlar "her şeyden önce ekonomik çıkarlarını 'bencilce' korurlar" (Cantzen, 26-27). Sosyalist anlayış, insanın önce eğitimle 'iyi' sosyalist haline getirilmesi, daha sonra özgürlük ve eşitliğin sağlandığı toplumsallaşmanın mümkün olabileceği varsayımına dayanır (Cantzen, 29). Anarşizmde genelleştirilebilecek anlayış ise; insanın, "'doğası gereği' dayanışma ve işbirliği içinde yaşamaya yatkın" olması ve insanın doğuştan 'iyi' mizacına uygun şekilde örgütlenmesine toplum biçimlerinin engel olduğudur (Cantzen, 30). Dolayısıyla, görülür ki gerek 'rekabet', gerek 'iyi', gerekse 'dayanışma' olsun, ortak noktaları, insan hakkında bir önkabulün üzerine geliştirilmiş olmalarıdır. Bu önkabuller, 'güçlü-güçsüz', 'iyi-kötü', 'ahlaklı-ahlaksız', 'bencil-fedakâr', 'olgun-ham' gibi ikilikler üzerinden bir üst-alt ilişkisiyle, yani, hiyerarşik kuruluşla, tahakkümü beraberinde getirirler. Erich Fromm, Aydınlanma düşünürlerinin, insanın 'iyi' doğduğu, kötü kurumlar, kötü eğitim gibi dışsal bir 'kötü' ile kötü hale geldiği varsayımından yola

çıktıklarını, dolayısıyla "onlar 'iyi toplum'un iyi insan yaratacağına ya da daha doğru bir deyimle, insanın doğal iyiliğinin kendini açığa vurmasına olanak sağlayacağına inanıyorlardı" der. Fakat sonra yapılan deneylerle, 'doğuştan' eğilimler olarak adlandırılan eğilimlerin bile değiştirilebileceği görülerek bu 'iyi' ya da özcü insan varsayımı yürürlüğünü kaybeder (Fromm, 57-59). Buna rağmen, toplumda söylemsel ikiliklerin hiyerarşik kuruluşu üzerinden faaliyetler sürdürülmeye devam eder. Böylece tahakkümlerden kurtarma, yani, insanları birbirinden koruma görevi kurumlara havale edilerek bu sefer insanların devletin ve kurumlarının tahakkümlerine –ama yine aynı hiyerarşik kabuller içinde- girmeleri meşru görünüm kazanır.

Burada –aşağıda detaylandırılacak olan- Foucault'nun iktidar ve tahakküm arasında yaptığı ayrımını belirtmek gerekir. İktidar ilişkileri belli bir özgürlük üzerinden yürürken, tahakküm ise bu iktidar oyunlarının hukuk, yönetim, ahlak gibi pratikler ile dayatmayla 'değiştirilemez' bir biçime bürünmeleridir. Dolayısıyla, 'güçlü-güçsüz', 'iyi-kötü', 'ahlaklı-ahlaksız', 'suçlu-suçsuz' gibi hiyerarşik kabuller, kurumların denetiminde birer tahakküm aracına dönüştürülerek meşru görünüm kazanırlar. Fakat bununla da kalmaz, artık bu kurumların değil, bu kurumların kendi kendilerini ele verip, işlevsizliklerini deşifre ettikleri sinik bir yapının tahakkümüne geçilir. Bu da –yine aşağıda detaylandırılacak olan- Jean Baudrillard'ın (1929-2007) 'maskeli balo' dediği yapının tahakkümüdür ya da hegemonyasıdır ve yine aynı biçimde meşru görünümü yürürlüktedir. Buna geçmeden önce iktidar ilişkilerinde siyasi lider ve halk arasındaki ilişkiyi açıklamakta fayda var ki önkabullerin bu ilişkide nasıl yine *sanki*ler üzerinden yürütüldüğü anlaşılabilsin.

2.5. KRALIN KRALLIĞINDAN HALK FETİŞİZMİNE

Siyasi önder, kral, lider vs. üzerinden kurulan İktidar ilişkisinde, bu figürü nasıl inşa ettiğimize ilişkin Marx'ın kavramsallaştırdığı kral ile tebaa arasındaki ilişki örneğini Žižek'in ilerletmesi bu anlamda belirleyicidir. Bir kralın ancak başka insanlar onunla tebaa ilişkisi içinde olduğu için kral; diğerleri de o kral olduğu için kendilerinin tebaa olduğunu zannetmeleri Žižek'e göre "fetişist bir yanlış-tanıma"dır. Çünkü sanki 'kral-olma' belirlenimi kralın şahsının 'doğal' bir özelliğiymiş sanmak, fetişist bir yanlış-tanımadır (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 40). Žižek, biz tebaa olarak, sanki kral kendi başına kral olmuş gibi davrandığımızı, ama asıl tersine biz ona kral gibi davrandığımız için onun kral oluşunu inceler. Kral gücünü tebaanın bu sembolik ayininden alır ve bu işlem gizli kalmalıdır ki biz onun kendi başına kral olduğu

yanılsamasının kurbanları olmayı sürdürelim. Bu yüzden egemenliğini meşrulaştırmak için Tanrı, doğa, mitik olay gibi toplumdışı –dışsal- bir otoriteye başvurur. Fakat bu klasik Efendi'ye "karizmatik gücünü veren icrai mekanizmanın maskesi indirilir indirilmez, Efendi gücünü kaybeder." Bunun yanında, Žižek, totaliter Önder'in bu dışsal otoriteye ihtiyacı olmadığını, aksine klasik Efendi'nin sırrını adeta ifşa ederek "Ben kendim hiçbir şey değilim, sadece sizin iradenizin bir ifadesi, cisimleşmesi, icracısı olarak bu hale geldim, benim gücüm sizin gücünüzdür […] Ben sizin Efendinizim, çünkü siz bana sizin Efendiniz olarak davranıyorsunuz; beni sizin Efendiniz yapan sizsiniz, sizin kendi faaliyetiniz!" dediğini açıklar. Peki, kendini zaten ele veren böylesi bir Önder konumu nasıl yıkılabilir; Žižek bunu inceler:

> Buradaki temel aldanma, Önder'in gönderme noktasının, egemenliğini meşrulaştırmak için göndermede bulunduğu kertenin (Halk, Sınıf, Millet) varolmamasıdır – daha doğrusu, ancak fetişist temsilcisi, Parti ve Önder'i sayesinde ve onun içinde varolmasıdır. Burada performatif boyutun yanlış-tanınması zıt yönde gider: Klasik Efendi ancak tebaası ona Efendi olarak davrandığı sürece Efendi'dir, oysa burada Halk, ancak temsilcisi olan Parti ve Önder'inin içinde cisimleştiği sürece "gerçek Halk"tır.
>
> Demek ki performatif boyutun totaliter yanlış-tanımanın formülü şöyle olacaktır: Parti, Halk'ın gerçek çıkarlarını temsil ettiği için, Halk'ta kök saldığı, onun iradesini ifade ettiği için Parti olduğunu düşünür; oysa aslında Halk, Parti'de cisimleştiği için –daha doğrusu cisimleştiği sürece- Halk'tır. […]İşte bu yüzden Halk'ın gerçek üyesi, sadece Parti'nin yönetimini destekleyen kişidir: Onun yönetimine karşı çalışanlar Halk'tan otomatik olarak çıkarılırlar, "Halk düşmanı" olurlar (Žižek*, İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 160-161).

Şu halde, gerçek demokrasi, içinde Halkı'ın varolmadığı bir sosyo-politik düzendir. Hâlbuki toplumsal yapıda, egemenlik Halk'ta gibi gözükse de aslında Halk tam da iktidarın tebaasının toplamından ibarettir. Bunu seçimlerde de açıkça görürüz; toplum "atomize bireylerden, soyut birimlerden oluşan olumsal bir toplama dönüşür ve sonuç salt nicel bir sayma mekanizmasına" bağlanır. Bu "biçimsel demokrasi"nin *irrasyonel* karakterini gizlemenin boşuna olduğunu söyleyen Žižek, zaten "demokrasi"yi mümkün kılan şeyin kişinin kaderini irrasyonel rastlantılara teslim etmeye böyle hazır olması olduğunu belirtir (Žižek*, İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 162-163). Böylece anlaşılır ki aslında Halk ancak Parti ve Önder üzerinden kendini varedebildiğinden biçimsel demokrasinin irrasyonelliğine kendini teslim eder. Burada Žižek'in kral için söylediği tanımlamanın tersi bir işlemini görürüz; halk kendinin halk olmasının onun 'doğal' özelliği olduğunu sanması fetişist bir yanlış-tanıma olmalıdır. Bununla birlikte, bu irrasyonelliğe kendini teslim etmeye bu kadar gönüllü olması bu çalışma açısından önemli bir noktaya işaret

eder; teslimiyete gönüllülüğü, sorumluluk transferinin kitlesel olarak yürürlükte olan biçimidir. Kendi üstüne alacağı sorumluluk ona özgürlüğünü göstereceğinden bu içdaralmasından kurtulmak için sorumluluk Parti ya da Öndere havale edilir. Aksi takdirde mevcut durumu hiçlemesi ve yerine ideal bir durumu koyması gerekeceğinden bu içdaralmasını, yani özgürlüğünü reddeder –özgürlüğünden kaçış olmasa da-.

Bununla birlikte tersten baktığımızda, Rousseau'nun "insan özgür doğmuştur, *oysa* her yerde zincire vurulmuştur" ifadesini hatırlarsak Rousseau bununla kalmaz ve şöyle devam eder: "Falan kimse kendini başkalarının efendisi sanır, ama böyle sanması, onlardan daha da köle olmasına engel değildir" (Rousseau, 4). Bu da başkasını yönettiğini düşünen kişinin aynı yanılsamalı gerçekliği sürdürdüğünü, üstelik kendi imkânsızlığının üstünü örttüğünü sanarak ve meşru zeminler hazırlayarak aslında yanılsamanın daha da içine gömüldüğünü, kendini onun kölesi haline getirmeyi seçtiğini açıklamış olur.

2.6. İKTİDARIN İLİŞKİLERİ

Foucault, iktidar analizinde, analiz nesnesi olarak iktidarı değil, *iktidar ilişkilerini* almanın temel bir iktidar varsayımını birçok bakımdan kritik olarak yerinden etmek olduğunu düşünür (Foucault, *Özne*, 72). Foucault, 'iktidar' kavramının yerine 'iktidar ilişkileri'ni vurgularken, genellikle iktidar dendiğinde siyasi yapı, hükümet, hâkim sınıf, efendinin akla geldiğini fakat aslında iktidarın "bir kişinin başkasının davranışlarını yönlendirmeye çalıştığı ilişki" olarak her yerde hep var oluşunu kasteder. "Bu iktidar ilişkileri hareketli ilişkilerdir, yani değişikliğe uğrayabilirler, kesin ve değişmez biçimde verili değillerdir." Dolayısıyla, "tersine dönebilir ve kalıcı olmayan şeylerdir" (Foucault, *Özne*, 235). Foucault, iktidarın, birkaç kişinin birçok insana uyguladığı bir şey değil; öğrenci, profesör, erkek, kadın, hepimizin iktidar konumunda olduğunu ve iktidar ilişkilerinin her yerde olduğunu açıklar. Örneğin, işçi sınıfının iktidar ilişkilerine aracılık edip iktidar ilişkilerini uyguladığını söylerken Marx'ın iktidar ilişkilerini sağlam kılan şeyin asla bitmemeleri olduğunu çok iyi bildiğine gönderme yapar. Bu nedenle "her bir bireyin iktidar ağının neresine yerleştiğini, iktidarı nasıl yeniden uyguladığını, nasıl koruduğunu, nasıl yansıttığını bilmek" önemlidir (Foucault, *Özne*, 161).

Foucault, günümüz toplumlarında, devlet, iktidarın uygulandığı en önemli yer olsa da asıl iktidar ilişkilerinin toplumsal ağın bütününe kök saldığına dikkat çeker. Kurumlar, iktidarın bir işlevi ya da sonucudur. İktidar kurumlar *aracılığıyla* akar, kurumlardan

doğmaz (Newman, 133). Daha geniş anlamda söylersek, iktidarın yeri "bir 'yer-olmayan'dır, çünkü değişken ve kararsızdır, daima yeniden yazılabilir ve yeniden yorumlanabilir" (Newman, 139). Diğer tüm iktidar ilişkileri bir şekilde devlete gönderme yapsa da, bunun nedeni "bütün iktidar ilişkilerinin devletten türemesi değil; tam tersine, iktidar ilişkilerinin gün geçtikçe daha fazla devletleşmesidir." Diğer bir deyişle, iktidar ilişkileri, giderek yönetimselleştirilir, yani devlet kurumları biçiminde ya da devlet kurumlarının kanatları altında geliştirilir, rasyonelleştirilir ve merkezîleştirir (Foucault, *Özne*, 79).

Foucault, Marx'tan yola çıkarak "bir iktidar değil; birçok iktidarın var olduğunu" ve "iktidar ilişkileri"nin mevzu bahis olduğunu söylerken, bir toplumun "iktidarların yan yana gelmesi, ilişkisi, koordinasyonu ve hiyerarşisi" olduğunu kasteder (Foucault, *Özne*, 145). Foucault, ilk toplumun oluşumunda bölgesel, yerel iktidarlardan devletinkine doğru gidişte, mülkiyet, kölelik, atölye ve ordu gibi özgül ve bölgesel iktidarların ilk işlevinin yasaklamak değil, ilk, asıl ve sürekli işlevinin aslında verimlilik olduğunu vurgular. Küçük birliklerin büyük ordulara dönüşmesi, küçük atölyelerin yüzlerce işçi çalıştıran büyük atölyelere dönüşmesi bir disiplin sorununu açığa çıkarır ve esas hedef, "daha iyi bir başarı, daha iyi bir üretim, daha iyi bir üretkenlik elde etmek" olduğundan "hem birilerinin diğerlerinin davranışlarını gözetlemesi ve denetlemesini hem de işbölümünü" gerekli hale getirir. Buradan da anlaşılır ki gereklilik gerekli olduğunda varlık kazanır, önümüze çıktıklarında onları gerekli olarak yürürlüğe sokup varlık kazandırırız ve kendimizi de bunu sağlayan kişi olarak keşfederiz. Dolayısıyla, bu iktidar yöntemlerini verimliliği hedefleyen "teknikler olarak, yani keşfedilmiş, yetkinleştirilmiş ve durmadan geliştirilen yöntemler olarak kabul etmek gerekir" (Foucault, *Özne*, 145-147). Foucault, iktidar ilişkilerinin durmadan yinelenen bir rızanın[39] ürünü olmakla birlikte bir konsensüsün dışavurumu olmadığını söyler. Çünkü "üretim etkinlikleri, iletişim şebekeleri ile iktidar ilişkilerinin etkileşimi arasında giderek daha *denetimli* […] *bir ayarlama sürecinin* sağlanmaya" çalışılmasıyla toplum disiplin edilmektedir (Foucault, *Özne*, 72-73). Bu da toplumsal öznelerin bu aslında değiştirilebilir olan yapının değiştirilebilirliği fikrinden uzaklaşmalarına neden olur ki her türlü sorumluluklarını transfer edebilmeleri için bu ağ daha da zenginleşmiştir.

[39] Rıza, özgürlükten vazgeçilmesi, hakların devredilmesi, tek tek herkesin sahip olduğu iktidarı birkaç kişiye emanet etmesi anlamındadır.

Foucault'nun iktidar analizinde birbirlerinden ayırmak gerektiğini söylediği üç düzey vardır: Stratejik oyunlar (*iktidar ilişkileri*), *yönetim teknikleri* ve *tahakküm durumları*. *İktidar ilişkileri* ya da stratejik oyunlar, örneğin, "belirli bir hakikat oyununda başkasından daha fazla bilgi sahibi olan, bu başkasına ne yapması gerektiğini anlatan, ona bir şeyler öğreten, bilgi aktaran, hüner ve becerilerini ileten birisinin pratiği"dir ve bu kötü kabul edilemez. Eğer bu pratiklerde başkasını keyfî ve yararsız otoritesine tabi hale getiriyorsa bu *tahakküm durumu* haline gelir: "Eğer iki kişiden biri tamamen ötekinin yönetiminde olur ve onun üzerinde sınırsız ve sonsuz bir şiddet uygulayabileceği nesnesi haline gelirse, burada iktidar ilişkileri olmaz" (Foucault, *Özne*, 236). Burada, iktidar ilişkisinde mümkün olan direniş, yani durumu tersine çevirme imkânı olmadığından bu bir tahakküm durumudur. *Yönetim teknikleri* ise, çok geniş bir anlamda ailemizi, kurumumuzu yönetme biçimimizdir ve bunlar tahakküm durumlarının yerleşip devamlı hale gelmesine aracılık edebilirler. Dolayısıyla, Foucault, bireylerin başkalarını yönlendirmesi anlamında iktidar ilişkilerinin ya da stratejik oyunların olmadığı bir toplum olamayacağını fakat asıl sorunun "insanın kendine, iktidar oyunlarının asgari bir tahakküm ilişkisi çerçevesinde oynanmasını sağlayacak olan hukuk kurallarını, yönetim tekniklerini, ayrıca ahlakı, *ethos*'u[40], kendi pratiklerini vermesinde" yattığını söyler (Foucault, *Özne*, 244-245). Yani kişi kendisine bu tahakküm ilişkilerinin pratiklerini verir. O halde bu durumda sorulması gereken, insanların, ahlak, hukuk gibi asgari tahakküm ilişkisi sağlayan kurumları kendilerine vermekte neden bu kadar istekli olduklarıdır. Burada söz konusu olan bir tahakküm arzusudur ve iki taraf için farklı biçimlerde yürütülür. Öncelikle tahakküm uygulayan açısından bakarsak, nesneleştirerek kişinin direnişinin imkânını ortadan kaldırmak, onun tüm varoluşunu sahiplenme arzusuna benzer. Bu da kendi eksikliğini giderme girişiminin psikotik[41] boyutudur. Düşmanın ırkının kendi seçimi olduğunu sanma psikozunda olduğu gibi, burada da tahakküm edilen kişinin varlığının sahibi olduğunu sanma hali söz konusu olmalıdır. O halde burada kişinin direnişinden alınan haz ve sahip olma arzusuyla –sürekli elden kaydığı için asla sahip olamayarak- üretilen haz, yerini tam denetim altına alınmış, sahip olunmuş olduğu yanılsamasına bırakır. Bu durum ne kadar devam ettirilirse yani denetim ne kadar arttırılırsa daha da fazlası arzulanacaktır, çünkü her sahiplenme ya da denetleme yanılsaması kendi imkânsızlığını kendisine daha da göstermektedir. Tam da bundan kaçmak için

[40] *Ethos*, Yunanca, karakter anlamında olup; bir topluluğu, milleti veya ideolojiyi karakterize eden yol gösterici inançlar veya ideallerini tanımlar.

[41] Psikoz durumunda olan psikotik kişinin gerçeklikle bağları kopar, dış gerçeklikle ilgili yanlış sonuca varıp ona göre davranır ve halüsinasyonlar görür. Nevroz geçici iken psikoz derin ve daha kalıcıdır.

psikozunu ağırlaştırır. Bu durum otoriter ve totaliter liderlerde görülür. Bunun karşısında halkın ya da kişilerin bu tahakküm pratiklerini kendi kendilerine vermelerinin nedeni kendilerini sağlam, 'doğru' temeller aracılığıyla meşru bir konuma taşıma, yani aslında bu şekilde kendilerini varetme arzularıdır. Keskin ve net tanımlamalar ve kurallar içinde hareket alanları sınırlandığından özgürlüklerinden kaçışlarını daha rahat yerine getiririler. Aksi takdirde, durumu değiştirecek bir hiçleme, yani içdaralması sürecine girmeleri gerekecektir.

Tahakküm durumunda, durumu değiştirme ya da tersine çevirme imkânı yok gibi gözükmekle birlikte burada unutulmaması gereken tahakküm edilen kişinin bu durumda da özgür olduğudur. Bu Sartre'ın verdiği hapishane örneğiyle açıklanabilir. Kişi, her zaman hapisten çıkmakta özgür *değildir* ama kaçmaya çalışmakta ya da kendini kurtarmakta her zaman özgürdür. Hapisten çıkmayı istemeye kendi kendine karar vermesi özgür olması demektir. Bunu seçmesi ve gerçekleştirmek için *yapma*ya girişmesi onun özgürlüğüdür. Bununla birlikte bir de tersten bakmak gerekir. Yine Sartre'ın verdiği savaş ve işkence örneğinde, Sartre bunları seçenin de yine özgür insan olduğu sonucuna varır. Bir savaşta eğer ben savaşıyorsam bu *benim* savaşımdır. Çünkü yakınlarımın hayranlığı, ailemin onuru, ülkemin güvenliği vb. gibi birtakım değerleri, savaşmanın bizatihi reddinin oluşturduğu değere yeğlediğimde savaşı seçerim ve dolayısıyla benim savaşım olur. O halde, bu savaşa giden süreç içinde savaşı benim için reddedip bu yönde eyleme geçmediğimde savaşı seçmiş olurum. "Savaşın benim için ve benim tarafımdan var olmaması *bana* bağlıydı ve ben var olmasına karar verdim." İşte bu nedenle Sartre "savaşta, masum kurbanlar yoktur"[42] der. Her durumda görülür ki insan-gerçekliğinin hiçbir mazereti yoktur (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 688-689).

2.7. HEGEMONYANIN TAHAKKÜMÜ: KÜLTÜREL OPERASYON

Foucault'nun bahsettiği tahakküm durumunu *hegemonya* kavramı üzerinden yeniden değerlendirdiğimizde ve bu hegemonik işleyişin oyun alanı araştırıldığında, toplumsal yapının tüm kurumlarını farklı boyutlarıyla kapsayan bir kültür alanı öne çıkar. Yani tahakkümün tüm kurumların yönetim tekniklerini kapsayarak ortaya çıkardığı bir hegemonik operasyon söz konusu olup, bu kültür üzerinden yürütülür. Hegemonya kavramını, Lenin gibi Marksistler, demokratik devrim ile işçi sınıfının ele geçireceği

[42] Sartre, J.Romains'in cümlesini kullanır burada. ("Prélude à Verdun," *Les Hommes de Bone Volonté*)

egemenlik anlamında kullanırlarken Antonio Gramsci (1891-1937) bu kavramı, kapitalist yönetici burjuva sınıfının kendi kontrolünü kurup sürdürmesi anlamında genişletmiştir. Gramsci, kapitalizmin kontrolünü, sadece şiddet ve siyasi ve ekonomik baskı ile değil ama aynı zamanda ideoloji ile sürdürdüğünü belirtmiştir. Burjuva, kendi değer ve yargılarını yayarak bunları herkesin 'sağduyu' değerleri haline getirdiği hegemonik bir kültür geliştirmiştir. İşçi sınıfı ve diğer sınıflardaki insanlar burjuva değerlerini benimseyip içselleştirdikleri için ayaklanmaktansa *statüko*nun (mevcut durum) sürmesine yardımcı olmuşlardır. Bu yüzden, Gramsci; bir toplumda, güç ya da iktidar sahibi olmanın, sadece devlet iktidarlarını baskıcı bir biçimde kullanmak yoluyla olmadığını, asıl toplum içinde ahlakî, entelektüel ve kültürel mutabakatı sağlayarak mümkün olduğunu söylemiş ve egemen sınıfın; kendi sosyal, kültürel ve ahlakî değerlerini kitlelerin paylaşmasını sağladığı takdirde hegemonyasının gerçekleşmiş ya da korunmuş olacağını söyler (Gramsci, 155-157)[43]. Dolayısıyla, hegemonyanın, doğrudan değil, kültürel bir sinsi tahakküm ile yönetmek olduğu söylenebilir. Buna göre, Anarşistlerin proletaryanın "burjuva zihniyetinden doğduğunu ve bunun sonucu olarak, burjuva tahakküm sistemini süreklileştirmeye mahkûm edilmiş bir pratik olduğunu" savunmaları daha anlaşılır hale gelir (Newman, 66).

Gramsci'nin analizinde bu çalışma açısından öne çıkan, hem toplumsal yapının işleyişinde kültürel alanın hegemonyanın etkinlik alanı olarak öne çıkması hem de bu işleyiş içinde insanların aslında kendi kendilerine bu durumu sürdürmeleridir. Gramsci, işçi sınıfının yönetici sınıfının değerlerini benimseyip içselleştirmesinden bahsetse de, bu çalışmada, bu sınıf meselesinden çıkartılıp toplumun tüm katmanlarının 'toplumsal gerçeklik' üzerinden üretilen tüm 'değerler yapısını' kendi üretimi olarak içselleştirmesi olarak ele alınacaktır. Dolayısıyla, burada hegemonik olan, toplumsal gerçekliğin kendisi olup, kültür alanına bu 'gerçekliğin' yürütülüşünde öncü rol verilmiş olmasıdır.

İdeolojinin işlevinin zaten toplumsal gerçekliğin kendisini *travmatik gerçekten* kaçış olarak sunması olduğu hatırlanırsa, zaten ideoloji ile gerçeklik arasında bir karşıtlık görmediğimizde bizi etki alanında tutuyordur. Lacan da bu nedenle ideolojinin "kendi imkânsızlığının izlerini silmekle uğraşan bir bütünlük" olduğunu söyler (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 65). Buradan da içselleştirmenin nedeni anlaşılmış olur. Yani,

[43] Ahmet Cevizci, Gramsci'nin bu incelemesine, *Felsefe Tarihi: Thales'ten Baudrillard'a* kitabında yer verir (İstanbul: Say Yayınları, 2009, syf. 1192-1195). Ayrıca bkz. Antonio Gramsci, *Hapishane Defterleri Cilt 1.* Çev. Ekrem Ekici. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık, 2012.

biz ideolojik yanılsamamızı hiçliğin travmatik gerçekliğinden ve kimliğimizin imkânsızlığından kaçmak için yürürlüğe soktuğumuzda artık gerçeklikle arasında bir fark görmeyiz ki zaten bunu imkânsızlığı bertaraf etmek için sürdürüyoruzdur. Bununla birlikte, içselleştirme işlemimiz, tam da bu kendi imkânsızlığının izlerini silen manipülatif bir yürütülüş olsa da unutulmamalı ki bu kaçış ve içselleştirme seçimini yapan yine kişinin kendisidir. Bunları reddetme seçeneği her zaman yürürlükte olmakla birlikte bu şekilde değerlendirmemek; sorumluluğundan ve özgürlüğünden kaçışın stratejileri olarak kendi üstündeki hegemonyası olarak görülebilir. Böylece öznenin sorumluluğunu üstlenen verili gerçeklik, hazır bulup içine doğduğumuz kültür alanı olarak daha baştan hegemonik bir işlem içindedir ve bunu reddetmeyişiyle ya da değiştirmeye girişmemesiyle bu yapı özne tarafından da seçilmiş olur.

Walter Benjamin (1892-1940)'e göre, kültür politikayı geçmiş ve artık esas çatışma alanı haline gelmiştir. Kültürel zenginlikler, varlıklarını sadece onları yaratanlara değil, aynı zamanda o çağda yaşamış anonim birçok insanın çektiği sıkıntılara borçludurlar. Çünkü Benjamin'e göre, "hiçbir kültür ürünü yoktur ki, aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmasın" (VII.Tez) (Benjamin, *Illuminations*, 248), (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 153). O halde hegemonya, sınıflara indirgenemeyecek bir sistemsel işleyiştir.

Öyle ki, Baudrillard, hegemonyanın artık egemen sınıfın uygulaması olmaktan çıkıp, onun yerini alan networklerin yürürlüğünde olduğunu açıklar. Baudrillard, *hegemony*a ile tahakküm (*domination*) arasındaki farkı, hegemonyanın tahakkümün nihai evresi ve ölümcül safhası olarak ifade eder. Tahakkümün dışarıdan aşağı indirilebileceğini, hegemonyanın ise içeriden değiştirilebileceğini ya da tersine çevrilebileceğini söyler. Dünya gücünün hegemonyasının artık ikili, kişisel veya gerçek bir tahakküm biçimi olmadığını; networklerin, hesapların ve bütünleyici (*integral*) mübadelenin tahakkümü olduğunu ifade eder. Hegemonyanın, maskeli balo üzerinden çalıştığını, her işaretin aşırı kullanımının ve kendi değeriyle dalga geçiş biçiminin müstehcenliğine dayandığını ve sinikliği [*cynicism*] (*karnavallaşma*)[44] ile geri kalan dünyaya meydan okuduğunu

[44] Sinizm, "ideolojik maske ile gerçeklik arasındaki mesafeyi tanır, hesaba katar, ama yine de maskeyi korumak için nedenler bulur. […] doğruluğu, dürüstlüğü en üst namussuzluk biçimi olarak, ahlakı en üst utanmazlık biçimi olarak, doğruyu da en etkili yalan biçimi olarak kavramaktır. Dolayısıyla bu sinizm, resmî ideolojinin "olumsuzlanmasını olumsuzlamanın" sapkın bir türüdür." Örneğin sinik, hırsızlık yerine yasal zenginleşmenin daha etkili olduğunu, üstelik yasalarca da korunduğunu düşünür. Žižek buna Bertolt Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera*'sında "yeni bir bankanın kurulması yanında bir banka soygunu nedir ki?" sözünü örnek verir (Žižek, İdeolojinin Yüce Nesnesi, 45). Burada Baudrillard, bu sinikliği artık kendi değeriyle

söyler. Savaş, sadece teknolojinin de dâhil olduğu savaşın işaretlerinin bir parodisi olduğu gibi iktidar da sadece iktidarın işaretlerinin bir parodisidir: Savaşın maskeli balosu, iktidarın maskeli balosu. Bu nedenle, maskeli balonun hegemonyasından ve hegemonyanın maskeli balosundan bahsedebiliyoruzdur (Baudrillard, *The Agony of Power*, 33-35).

Foucault, siyasetin savaşın başka araçlarla sürdürülmesi olduğunu söyler. "Barış savaşmanın yalnızca başka bir biçimidir, bir uzlaşma değil güçlerin geçici dengesizliği dolayısıyla bir tahakküm ilişkisidir. Bu yüzden Foucault'ya göre: 'İnsanlık evrensel bir karşılıklılığa varana dek bir mücadeleden mücadeleye aşamalı olarak gelişmez. İnsanlık, kendi zorbalıklarının her birini bir kurallar sistemi içine yerleştirir ve böylece tahakkümden tahakküme gider'" (Newman, 137). O halde, Baudrillard'a göre bu yeni tahakküm, 'maskeli balo'nun tahakkümü olmalıdır.

İçinde yaşadığımız çağda, temsilin en son formunun iktidar olduğunu; sadece kendini temsil ettiğini ifade eden Baudrillard, (Baudrillard, *The Agony of Power*, 42) iktidarın kendisinin feshedilmesi gerektiğini ama sadece geleneksel mücadelelerin kalbinde olan tahakküm edilmedekinin reddiyle değil, ayrıca aynı şiddetle tahakküm kurmadakinin de reddedilmesiyle feshedilmesi gerektiğini söyler. Zekânın da asla iktidarda olamayacağını çünkü zekânın bu çifte reddi içerdiğini not düşer (Baudrillard, *The Agony of Power*, 47-48).

Baudrillard'ın bahsettiği tahakküm edilmenin reddedilmesiyle birlikte tahakküm kurmanın da reddedilmesi önermesi, sorunun temelini gösterişi açısından çarpıcıdır. Bu redde bir anlamda küresel anti-kapitalist hareket örnek verilebilir. Bu hareket, "anarşist yönelimli, merkezsizleşmiş ve hiyerarşik olmayan siyaset ve karar alma biçimleri içerdiği için anarşist tarzda bir siyasetin cisimleşmesi olarak görülebilir. Bu kurumsal olmayan, bir parti aygıtı tarafından idare edilmeyen ve devlet iktidarının ele geçirilmesi fikrini reddeden bir siyaset biçimidir. Başka bir deyişle, devletin dışında ve siyasal partiler mekanizmasının ötesinde çalışan bir siyasettir." Newman, burada Derrida'nın "iktidar olmaksızın bir güç" anlamında "devlet egemenliğini ve neo-liberal kapitalizmin hegemonyasını yenecek olan yeni bir kitlesel egemenlik biçimi" öngörüsüne işaret eder. Bu hareketin somut siyasal programa sahip olmaması hem zayıflığı ama hem de

---

dalga geçen bir müstehcenlikte, maskeli balonun hegemonyası ve hegemonyanın maskeli balosu olarak karnavallaşma olarak koyar.

gücüdür (Newman, 15-17). Elbette bu, iktidarın yerinden edilmesinin siyasal ya da egemenlik biçimi –egemensizlik biçimi- önermeleridir ve bununla birlikte öznenin de yürürlükte tuttuğu iktidar ilişkilerini yerinden etmesi meselenin öbür ve belki de asıl yüzüdür.

Bu doğrultuda Žižek'in ideolojik yanılsamanın yerinin, gerçekliğin kendisini *bilmek*te mi yoksa *yapmak*ta mı yattığını incelemesi yol göstericidir. Yanılsamanın bilgi tarafında değil, insanların yaptığı şeylerin tarafında olduğu, ama bilmedikleri şeyin de faaliyetlerinin, bir yanılsama tarafından yönlendiriliyor olduğu sonucuna varır (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 47-48).

> Gözden kaçırdıkları, yanlış-tanıdıkları şey gerçeklik değil, kendi gerçekliklerini, kendi gerçek toplumsal faaliyetlerini yapılaştıran yanılsamadır. […] Bu gözden kaçırılan, bilinçdışı yanılsamaya da *ideolojik fantazi* adı verilebilir.
>
> […] Sinik mesafe, gözlerimizi ideolojik fantazinin yapılaştırıcı gücüne kapamanın birçok yolundan sadece biridir: Şeyleri ciddiye almazsak bile, ironik bir mesafe takınsak bile, onları yine de yapıyoruzdur (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 48).

Bu doğrultuda, yanılsamanın yerinin, bilgide değil yapmanın kendisinde olduğu tespitiyle, Sloterdjik'in "ne yaptıklarını gayet iyi biliyorlar, ama yine de yapıyorlar" sinik akıl formülünü, Žižek, "faaliyetleri esnasında, bir yanılsamayı takip ettiklerini biliyorlar, ama yine de bunu yapıyorlar" şeklinde yeniden biçimlendirir. Bunu "özgürlük fikrinin belli bir sömürü biçimini maskelediğini biliyorlar, ama yine de bu özgürlük fikrini izlemeyi sürdürüyorlar" şeklinde de örneklendirir (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 48). Bu doğrultuda Rousseau'nun "insan özgür doğar, ama her yerde zincire vurulmuştur" ifadesi; "insan özgür doğar, ama kendini her yerde zincire vuracağı faaliyetleri sürdürür" şeklinde kurulabilir. Aynı şekilde, "Çalınan Mektup" öyküsünde, "mektup herkesin görebileceği, ortalıkta bir yerde 'saklandığı' için bir türlü bulunamıyor"[45] oluşu da bu durumda; "mektubu ortalıkta sakladıklarını biliyorlar, ama yine de mektubu bulmamaya devam ediyorlar" şeklinde değiştirilebilir. Ortalıkta *saklanan* mektup gibi, denebilir ki, insanlar toplumsal gerçekliğin bir yanılsama olduğunu biliyorlar, ama hiçliği, dolayısıyla özgürlüklerini keşfetmeye direnmeye devam ediyorlar.

[45] *İdeolojinin Yüce Nesnesi* kitabını çeviren Tuncay Birkan'ın kitapta bahsi geçen ve Lacan'ın bir seminerine konu olan Edgar Allan Poe'nun "Çalınan Mektup" öyküsünü açıklama notu, s.83.

2.8. ÖZNE ARZUSUNUN İKTİDARI

Foucault'ya göre, "başkalarını tahakküm altına alma ve onlar üzerinde tiranca bir iktidar kullanma tehlikesi yalnızca bir insanın kendisi için kaygı duymamasından ve dolayısıyla kendi arzularının kölesi durumuna gelmesinden kaynaklanır" (Foucault, *Özne*, 231). "Başlangıçta özneye dışsal gibi görünen, baskı yapan ve onu boyun eğmeye zorlayan iktidar, öznenin özkimliğini kuran psişik bir biçim kazanır. İktidarın aldığı bu biçim, sürekli olarak bir dönüş figürüyle, kişinin kendine karşı dönüşü ya da kendi üzerine öfkeyle dönüşü figürüyle gösterilir" (Butler, 11). İktidarı, öznenin kurulumunda etkin bir figür olarak aldığımızda, öznenin iktidarla ilişkisinde öznenin sürekli kendine dönüşünün, ama öfkeyle dönüşünün nedeni anlaşılmış olur: Özgürlüğünü reddeden kendi varsayımsal iktidarına öfkesi ya da sürekli kendini hatırlatan bir dil sürçmesi gibi hiçliğinin verdiği rahatsızlığa rağmen kimliğinde direterek kendine karşı verdiği iktidar mücadelesinde kendisine gösterdiği öfke. Ve tabii tam tersi; kimliğinde ısrar ederek rahat eden, kendini 'sağlam' temeller üzerine kuran öznenin özgürlüğünün ajan gibi sürekli ortaya çıkıp kendini hatırlatmasıyla hiçliğine karşı gösterdiği öfke.

Aynı işleyiş öznenin yine kurucusu olan *öteki*yle olan ilişkisinde de görülür. Žižek'in verdiği Yahudi figürü örneği, yani bir ötekinin konumu, aslında yine kendi kurucu arzumuzun çıkmazından kaçmak için kurduğumuz bir figürdür. Hem iktidar hem de ötekinin aslında dışsal olmayıp kendi kurucu öğelerimiz, yani özneleşmemizin koşulu olarak gördüğümüzde bunun çözümü de dolayısıyla dışsal görünümdeki iktidar ya da öteki ile bir empati ya da hesaplaşmada aranamaz. Žižek, asıl "kendi arzumuzun belli bir çıkmazından kaçmak için bu figürü nasıl inşa ettiğimizle hesaplaştığımızda" bunun çözülebileceğini söyler (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 63). Yani, kendi varolma-arzumuzun bir girişimi olarak bu figürleri inşa ettiğimiz gerçeğiyle hesaplaştığımızda ve bunun sonucunda hiçliğin keşfedilmesiyle zaten iktidarın ve ötekinin konumu kendiliğinden dağılır.

Bu hesaplaşmadan sürekli kaçınılmasının nedeni, Judith Butler'ın dediği gibi, "daimi bir varoluş vaadine dayanan" kişinin bağımlılığıdır; yani kişinin "hayatta kalma arzusu üzerinde" oynayan, "hiç var olmamaktansa, bağımlı olarak var olmayı tercih ederim" formülasyonudur (Butler, 15). Kişi, *hiç* olmayıp, daimi bir varoluş için bağımlı olmayı tercih eder. Başka bir formülasyonla söylersek, *hiç olmaktansa bağımlı bir hiç olarak varolurum*. Çünkü tüm yaptıklarımız son kertede bir *varlık-arzusu*, *kendinde-varlık olma* arzusudur. Elbette herkes buna kendi tarzı içinde ulaşmaya çalışır. "Kişinin kendi

bağımlılık koşullarını arzulaması, o kişinin kendisi olarak devamlılığını sağlar." Kişi kendini oluşturan iktidara bağımlı olduğu için iktidarın düzenlemeleri, yasaklamaları, baskısı yani, onu tehdit eden iktidar biçimlerini kabullenir. Bu nedenle Butler, yetişkin bir öznenin bu bağımlılığı hem inkâr etmeyi hem de kabullenmeyi içerdiğini söyler. Kendisinin bu bağımlılık koşullarıyla inşa edildiğini inkâr ettiği ve bu inkârı nevrotik biçimde tekrarladığı müddetçe kendini var kaldırmaya çalışır (Butler, 17). Bir diğer deyişle, eğer yapıya, iktidara, ötekiye bağımlı olarak kurulduğunu ve bu bağımlılığı kendisinin kurduğunu kabullenirse aslında hiçliğini, yani sandığı gibi bir özünün olmadığını görecektir. Bu yüzden inkârı sürdürür ve Butler'ın dediği gibi "kendi varlığının tanınması için kendisinin yaratmadığı kategori, kavram ve adlara bağlı olan özne, kendi varlık göstergesini kendisinin dışındaki hem egemen hem de umursamaz bir söylemde arar." Yani, varolabilmek için, bağımlılığı, bir varoluş vaadi olarak bulur (Butler, 27). Böylece, aslında kendisine ait olmayan toplumsal kavramlar, kategoriler, adlar, sınıflandırmalar yoluyla var olmakta ısrar eder (Butler, 34).

Newman'a göre, "eğer iktidarın olmadığı bir dünyaya geçebileceğimizi düşünüyorsak, zaten bizi ezen dünyanın tuzağına düşmüşüz demektir. İktidarsız bir dünya düşü bu dünyanın siyasal dilinin bir parçasıdır" (Newman, 27). Gerçekten tam da bu dünyanın siyasal dili iktidarsız bir dünya düşünü pazarlayarak kendi yerini yeniden onaylayan bir işlem yapar. Bununla birlikte Foucault'nun da gösterdiği gibi zaten iktidar ile ona direnişin yeri aynıdır, yani birbirlerine dışsal değildirler. Buradan da anlaşılır ki bu ikilik arasındaki salınım zaten bu dünyanın siyasal dilidir. O halde hesaplaşma iktidarla değil, iktidarın yerini yerinde tutan arzunun bir kendini varetme girişimi olmasıyla hesaplaşmadadır.

Hükmeden ister devlet ister kral, ister başka bir şey olsun sorun hükmeden şey değil, 'yönetim ilkesi'dir, yani bize hükmeden aslında devlet, kral vs. değil, bizim onun hükmettiğini varsaydığımız yönetim ilkesidir. Tam da bu nedenle Newman, Foucault'nun "hükümdar figürüne dayanmayan yeni bir iktidar çözümleme mekanizması" yapılması gerektiğini savunduğunu söyler (Newman, 132). Buna bağlı olarak da bu yönetim ilkesi meselesine öznenin arzusu bağlamında bakıldığında görülür ki aslında "kendini iktidarın karşısına koyan özne, gizlice iktidarı arzu eden özneyle aynıdır. Onun kimliği bu yüzden şüphelidir" (Newman, 97). Dolayısıyla "saldırılması gereken şey, otoriteye duyulan *arzudur*" (Newman, 118). Çünkü Saint-Just'un dediği gibi, "hiç kimse masumca yönetemez" (Žižek*, İdeolojinin Yüce Nesnesi*,

162). Bu da Baudrillard'ın –tahakküm edilmek kadar- tahakküm etmenin reddedilmesi dediğine denk düşer ki bu ret ancak insanın varoluşunu, otoriteye duyulan arzusuyla kurmasını kaldırılmasıyla mümkün gözükmektedir. Yani mesele ne iktidar ne hükümdar ne de kurumlardır; mesele tüm bunlar üzerinden kendini varetme arzusunun imkânsız bir girişim olduğu ile hesaplaşılmasıdır. Böylece yönetilmek kadar yönetmekten ama dahası yönetilmek ve yönetmek arzusundan vazgeçildiğinde hükümdarsız, iktidarsız bir gerçeklik olduğu görülebilir. Bu da Nietzsche'nin *yaşam* dediği şeyin kabul edilmesiyle mümkün gözükmektedir: "hiçbir sabit anlamın, özün ya da istikrarlı kimliğin var olmadığının kabul edilmesi" (Newman, 96). Böylece Stirner'in ifade ettiği gibi, 'yaratıcı hiçlik' olarak benlik (Newman, 119) hiçliğinin bilincinde olarak yaratabilsin.

3. BÖLÜM
‘SANAT’IN SANATLIĞI

Bu bölüme kadar, toplumsal gerçekliği hazır bulan öznenin kendini nasıl başkaları –*öteki*- ve toplumsal düzenle –*Öteki*- inşa ettiği ve ‘gerçekliği’ nasıl *yanlış-tanıma*ya dayalı olarak *semptomatik* bir buluş olarak koyduğu incelendi. Bu incelemede psişik, kavramsal ve olgusal birtakım temel taşlara başvurulmuş olsa da daha çok genel mantığın nasıl yürüdüğü anlaşılmaya çalışıldı. Tüm bunlar incelenirken insanın hem kendini var etme çabası hem de bu varoluş içinde *özgürlüğünün* nerede konumlanıp aslında nasıl hep yürürlükte olduğu aktarılmaya, bununla birlikte de bir yandan bir sorumluluk transferinin izleri takip edilmeye çalışıldı.

Şimdi, bu yapının içinde kurulmuş kurumlardan biri olarak ve asıl odaklanılacak kurum olarak sanatın, ilk olarak nasıl hem tarihsel hem de atıfsal olarak diğer kurumlarla etkileşimli şekilde inşa edildiği aktarılacaktır. Güzel Sanatlar olarak ayrı bir alan olarak kurumsallaşma süreci sanatın hangi hiyerarşik kavramlar ve olgular üzerine kurulduğunu göstermesi açısından oldukça belirleyicidir. Daha sonra, sanata yüklenen ‘değer’lerin nasıl hem gerçekliği hem de hiyerarşik atıfları sürdürdüğü görülecektir. Modernizmin tepe noktasına gelindiğinde kendine-karşı bir yaklaşımla bir yandan bu yapıdan kurtulmaya çalışılırken aynı zamanda yeniden üretmesiyle sonuçlanması görülecektir. Modern ve sonrası arasındaki ilişkinin bir kopuş değil ama yine bir redde dayanarak aslında bir tamamlama olduğu tartışılacaktır. Öyle ki artık güncel sanata gelindiğinde özerk yapıdan kurtulma girişimi kendini zaten hükümsüzken hükümsüz ilan etme yanılsaması noktasına getirecektir. Tüm bu süreçler gösterecektir ki aslında sanat daha kurulumundan itibaren toplumsal gerçeklik yanılsamasının dönemsel yansıtıcısı görevi edinmiş ve ‘gerçekliğin’ estetize edilmesinde aracılık etmiştir. Böylece simülasyon çağında, bu gerçekliği sürdürmekle kalmayıp ikizine de davet çıkarmasıyla hem öznenin hem de sanatın özgürlük, sorumluluk ve seçim boyutunda nasıl kendine özgürlükten kaçış yolları bulduğu görülecektir. Böylece tamamlanacak olan bu bölüm, bir sonraki bölümde incelenecek olan ajansal girişime bir dayanak olacak, daha doğrusu ajansal sanatın olmadığı şeyi göstermiş olacaktır. Bu bağlamda ajansallığın nasıl bu işleyiş içinde hayalet gibi kendine yer bulduğu, daha doğrusu bu yersiz yerin aslında *şimdi ve burada* sürekli iş başında olduğunun incelenmesine geçilebilecektir.

Sanatın ‘sanat’ olarak kurumsallaşma sürecinde öne çıkan ve sanata bu konumlanmadan sonra da atfedilen sırasıyla; hayal gücü, deha, zevk, beğeni, fayda karşıtlığı, Estetik ve araçsallık karşıtlığı, çıkarsızlık, hakikati ortaya çıkarma, tinsellik, arınmışlık, saflık, çokkültürlülük, hayatla birlik, gündelik hayata dönüş, sanatı hayat kılmak, hükümsüzlük vb. gibi görevler, aslında sanattan ne beklendiğini ve sorumluluğun sanat üstünden bu nosyonlara aktarıldığını bize gösterir. Sanatın yüzyıllar boyunca yapılan birçok tarifinde, özcü ve normcu bir temele dayandırılması ve değişen koşullarda başka tanımların eklenmesi, sanatın, hem bir anlamda tanımlamadan kaçan devingen işleyişini hem de koşulların gelişimine göre yeni kavram ve algı biçimlerinin içine süzülmesini işaret eder. Dolayısıyla sanatın hem kaçan hem de kendini adapte eden yapısı onun hem gücü hem de zayıflığıdır. Bununla birlikte sanatın toplumsal koşullara göre kendini değiştirmesinden de rahatlıkla anlaşılacağı gibi sanatın bir özü olduğu ya da bir özü, hakikati ortaya çıkardığı gibi öz nosyonuna dayanan bir işlevi yoktur. Bu olsa olsa kendi döneminin ruhunu yansıtan bir öz olabilir, yani sanatın da kendi yaşatılışıyla ona kazandırılan bir rol olarak özü olabilir.

Bunun anlaşılmasıyla, sanatın kendi içinde, daha doğrusu sanatçının nesnesi aracılığıyla elde etmek istediği amacın ne olabileceği araştırılır. Anlamın kurulumunun izleri takip edildiğinde gerçekliğin oyun alanı olarak dilin hiyerarşik yapısının sanatın anlam kurulumundaki etkilerine ulaşılır. Devingen işlem; dilin atıfsal diyalektiği içindeki salınım ile gelir; her bir tanım-kavram aynı anda karşıtını da içerdiğinden her tarif kendiliğinden karşıtını da yansıtır ki zaten ikiliklerin her birimi ötekisi üzerinden kurulur, daha doğrusu biri öbürünün zorunlu yüzü olarak kurulur. Bu nedenle sanatın ve akımlarının belli tanımlar içinde hareket etmesi ya da tanımlara, kurallara dayandırılması ardı ardına gelen akımların kendilerini bir önceki kural, yasa ya da koşullara karşıt biçimde kurmalarına neden olmuştur. Öyle ki zaten on sekizinci yüzyılda oturtulan bugün tanımladığımız anlamdaki ‘sanat’, kendini zanaattan ve ‘aşağı’ sanattan –zanaattan- ayırma girişimi olarak bir karşıtlığa dayanır. Yirminci yüzyılın başlarına gelindiğinde artık kendine bile karşıt hareketler iş başındadır. Sanatın bu yapısı, –karşıt hareketinde de- toplumsal gerçekliğin onaylanması ya da yanılsamanın sürdürülmesi olarak sonuçlanır. Bu nedenle bu bölümde, sanat akımlarının ya da tavırlarının kendileri değil; ister yansıtmalı ister karşıt yaklaşımında, sanatın, ‘gerçekliğin’ içinden, onu muhatap alarak kendini konumlandırması sorunsallığı, daha doğrusu zaten bu ilişkilerle kurulmuşluğu, –yapısal ve konumsal göbek bağı- ele alınacaktır.

Bugün ‘sanat’ olarak tanımladığımız güzel sanatlar sisteminin bir alan ve kavram olarak ayrımlarının yapılıp kurumsal yapılandırılması on sekizinci yüzyılda oluşturulmuş olsa da bu çalışma açısından önemli olan, sanatın toplumsal yapının bir dışavurumu ve yansıtıcısı olmuş olmasıdır. Eski-Yunan’dan on sekizinci yüzyıla kadar gelen sanat/zanaat sistemi, dinî ve siyasî iktidar ilişkilerine doğrudan çalışan bir yapıdayken on sekizinci yüzyıldan sonra bağımsız ve ‘özerk’ bir kurum olma girişimiyle, bugün anladığımız anlamda yürürlüğe sokulan ‘sanat’, kendi kanun kurucuları ile kurumlarını yapılandırarak yine iktidar ilişkilerinin içinden doğmuştur. Özerk bir alan yanılsaması içinde kurgulanan bu yapılandırma böylece varolan iktidar ilişkilerine yeni bir oyun alanı sunmuştur. Bugün gelinen noktada tüm bunlar fark edilmiş olsa da bu sefer bu ağdan kurtuluş arayışı ya toplumsal sistemi deşifre ederek sistemin daha da manipülatif çalışmasına aracılık etmekte ya da hükümsüzlükle kendini gönüllü olarak etkisiz kılıp sistemi estetize etmektedir. Elbette bu seçimlerin yapılması her zaman mümkündür, ama burada bu seçimlerin neye hizmet ettiği ya da bu seçimlerle aslında nasıl bir kaçış aracı olarak sanatın kullanıldığı araştırılacaktır. Böylece güncel sanatta öne çıkan hem etnografik hem de hükümsüz sanatın toplumsal gerçekliği ‘gerçeklik’ olarak yeniden nasıl ürettiği ve onayladığı anlaşılmış olacaktır.

3.1. ‘SANAT’TAN ÖNCE

Eski Yunan’dan Rönesans’a kadarki sürece damgasını vuran anlayış; Latince *ars* ve Yunanca *techne* sözcüklerinden türetilen İngilizce *art* sözcüğünün, her türlü insanî beceriyi kapsayacak kadar geniş bir kullanımıdır. Dolayısıyla bugün zanaat olarak tanımladığımız alanlardan, hekimliğe; şiirden eğlendirici ve törensel müziğe kadar tüm alanları kapsayan faaliyetlere sanat denmiştir. Bu yaklaşımı Platon *Devlet* kitabında detaylarıyla açıklar. Aynı şekilde Türkçede de Arapça kökenli *sanaat* sözcüğü; yapılan iş, ustalık ve herhangi bir ustalık için kullanılan kurallar bütününü kapsar. Ancak on sekizinci yüzyıla gelindiğinde Shiner’ın ‘büyük bölünme’ dediği incelmiş zevklerin esin ve deha ile yaratıldığı güzel sanatlar (şiir, resim, heykel, mimarlık, müzik) ile sırf beceri ve kurallara dayanan, kullanım değeri ve eğlendirme işlevi olan zanaatlar ve popüler sanatlar ayrılır. O halde on sekizinci yüzyıldaki bu bölünme ile modern sanatın inşasının ilk adımı atılmış olur. Shiner, bu bölünmenin öncesindeki tüm üretimleri bugünkü kurumsallaşmış modern sanat algısı üzerinden değerlendirme eğilimini, bu

bölünmenin göz ardı edilmesine bağlar[46] (Shiner, 22). Buna rahatlıkla verilebilecek örnek, 'ilkel sanat' olarak adlandırılan; kabile danslarında, törenlerinde kullanılmak üzere, yani dinsel ritüel işlevleri amacıyla yapılan maskeler, iktidar figürleri gibi işlevsel ürünlerin, o yaşamın ürettiği tinsel bir bağlama sahipken, bu bağlamdan soyutlanıp müzeye konduğunda başka bir anlam sistemine sokulmuş olmalarıdır (Shiner,360-362).

Eski Yunan'da da görsel sanatlar işlevsel bir bağlamdadır. Heykel ve resim "gündelik ya da kült işlevleri olan şeylerdir: Saklama kavanozları, içki kupaları, adak olarak yapılan heykeller, cenaze törenlerinde kullanılan işaretler, tapınak parçaları, ev dekorasyonu parçaları […] heykeller […]çeşitli dinsel, siyasal ya da toplumsal amaçlara hizmet edecek şeyler olarak imal ediliyorlardı" (Shiner, 53). Bu dönemde 'güzellik' (*kalon*), "biçim ya da fiziksel görünüm için olduğu kadar zihin ve karakter, gelenekler ve siyasal sistemler için de kullanılan genel bir övgü terimiydi. Gerek Yunanca *kalon* gerekse de Latince *pulchrum* çoğunlukla 'ahlaken iyi' anlamında kullanılıyordu" (Shiner, 53).

Ortaçağa, on ikinci yüzyıla gelindiğinde, hâlâ geniş anlamda bütün sanatlara saygı duyulmaya devam edilse de, Thomas Aquinas'ın ifadelerinde de olduğu gibi 'fayda sağlayan' sanatları daha ikincil bir konuma ayırma eğilimi işaretlerini göstermiştir (Shiner, 58). Shiner, üretimin atölyelerde ve büyük bölümünün dinsel tarikatlar bünyesinde yapıldığı bu dönemde hami ve müşterinin merkezi bir role sahip olduğunu ve yapan kişinin imzasının da zanaatındaki ustalık ve yeniliğe işaret ettiğini açıklar (Shiner, 60-61).

Rönesans'ın ilk dönemleri de dâhil, Ortaçağ'da sanatlar ve sanatçılar kendi alanlarına hâlâ ayrılmamıştır, ama kendi içlerinde statüleri mevcuttur (Shiner, 63). Ortaçağın belirleyici yönü "işlev, içerik ve biçimi birlikte" değerlendirmeleri ve buna bağlı olarak da amacıyla uyumlu olana ancak 'güzel' denmesidir. Bununla da kalmaz, 'güzellik'; ahlakî değer ve faydayı da içine alarak tanrının ve doğanın güzelliğinin ele alınması olarak görülür (Shiner, 64-65).

[46] Bu bütünleştirici ya da sanat öncesindeki uygulamaları sanatlaştırma eğilimine; müzelerin hepsini bir arada sergilemesi ve sanat tarihi kitaplarının hepsini kronolojik bir takip içinde incelemesi örnek verilebilir.

Kabaca 1350-1600 yıllarını kapsayan Rönesans'a gelindiğinde Shiner hâlâ 'güzel sanatlar' kategorisinin kurulmadığını ama bugünkü anlayışa uzun ve kademeli geçiş sürecinin başladığını ifade eder (Shiner, 67). Shiner, modern sanat eserini belirleyen özerklik, mükemmel uyum, eksiksiz notasyon gibi nosyonlar kümesinin Rönesans'tan itibaren teker teker ortaya çıkmaya başlasa da, bir araya gelip yeni bir ölçüt oluşturmalarının ancak 1750-1800 arasında olacağını söyler. Teker teker ortaya çıkan unsurlar arasında 'sanatçı biyografisi', oto-portre, 'saray sanatçısı' statüsünün ortaya çıkması vardır (Shiner, 72). Sarayların dekore edilmesinde görev alan kimi ressam, heykeltıraş ve mimarlar diğerlerinden daha yüksek statüde 'erkek oda hizmetçisi' (*valet de chambre*) rütbesine yükselirler ama yine de portreleri, oda dekorasyonlarını ve kimi durumlarda mobilyaları, kâse tasarımlarını, kostümleri sipariş üzerine ve çoğunlukla da ortaklaşa üretimler olarak yaparlar. Bu da 'özerk', 'bağımsız', 'tüm yetkilere sahip' olmadıklarını gösterir (Shiner, 75-76). 1483'te "Kayalıktaki Meryem" resminin detaylarıyla nasıl yapılacağına dair Leonardo'nun üç ayrı sanatçıyla birlikte Milano Meryem Ana Cemiyeti ile imzaladığı sözleşme ve Leonardo'nun çerçevesini yapacak olan kişiden daha az para alması nedeniyle dava açması örneği sipariş işleyişini ve sanat-zanaat alanlarının bir aradalığını işaret eder (Shiner, 66-67).

On beşinci yüzyıl içinde eskiçağ modellerinin yeniden gündeme gelmesi, artık resim ve heykelin sadece çıraklıkla yetinemeyeceğini; geometri, anatomi ve eskiçağ mitolojisi bilgisini de gerektirdiği görüşünü doğurur ki 'icat' için bu bilimsel bilgi gerekli görülür. Ancak bu dönemde icattan kastedilen modern anlamıyla 'yaratım' değil, "içeriğin keşfi, seçilmesi ve düzenlenmesidir." İcat ve icrada karşılaşılan zorlukların üstesinden kolaylıkla gelinip gelinmediği resim ve heykelin değerlendirilme ölçütüdür (Shiner, 79-81).

> İcat, esin ve zarafet, beceriden ve doğanın belli bir amaç için taklit edilmesinden ayrı düşünülmüyordu. Ve bu tür taklitler, ressamın fantezisi ve bireysel inisiyatifine verilen serbestilere rağmen, 'edep'e, benzerlik kuralına ve uygunluğa tabiydi (Shiner, 80).

Bu dönemde sipariş usulü, edebiyat ve müzik için de geçerlidir. Her ne kadar dinsel olmayan müzikte gelişmeler olsa da çoğu müzik parçası ve şiir, zevk verme ve öğretme esasına dayanmıştır. Ahlakî ve tinsel işlev, resim ve heykelin değerlendirilmesinde ölçüt olup, beğeni genellikle işlevden ayrı tutulmamıştır. Buna göre Shiner Michelangelo ve Shakespeare'in hayal gücü ile tekniği, biçimle işlevi ve özgürlükle hizmeti birleştirdiklerini ifade eder (Shiner, 92).

On yedinci yüzyılda; 1648'de Fransa'da, krallığın *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*'ü açmasıyla resim ve heykelin kurumsal kazanımı statülerini yükseltse de ve akademi loncalar karşısında ayrıcalıklarını iyice arttırsa da bunun bedeli olarak sanatçılar bağımsızlıklarından vazgeçerler çünkü akademi ressamları aslında devlet görevlileridirler (Shiner, 97). Bu dönemde bilim kavramı (fizik, kimya, biyoloji vb.) daha yeni yeni ortaya çıkmaya başlamakla birlikte 'bilim' terimi hâlâ bilgiyi ifade etmek için kullanılır, yani bilgi bilim, güzel sanatlar ve beşeri bilimler şeklinde henüz ayrılmamıştır (Shiner, 105). Fakat yine de bu dönemde 'deha' gibi 'coşku' ya da 'esin' de dünyevileşir; doğaüstü çağrışımları büyük ölçüde elenir. Ayrıca deha ve esin "akıl ve muhakemenin üstünde değil bunların yanında" konumlandırılır. Daha sonra 'yaratım' anlamına dönüşecek olan 'icat' zaten var olan bir şeyi keşfetmek olarak taklitle ilişkilidir (Shiner, 104). On yedinci yüzyılın sonlarına kadar şiir gramer ve retorikle birlikte liberal sanatların içinde; resim ve heykel kumaşçılık, maden işlemeciliği ve tarımla birlikte mekanik sanatlar içinde; müzik ise geometri, astronomi ile birlikte kategorilendirilir (Shiner, 69). "On yedinci yüzyılın sonlarında bir edebiyat kategorisi baş göstermeye ve pek çok insan müziği retorik ve şiirle birlikte değerlendirmeye başlar, resim, heykel ve mimarlık artık yaygın biçimde liberal sanatlar olarak kabul görür." Güzel sanatlar kategorisinin ortaya çıkması için tüm koşullar hazır olsa da eski kategorilerin yeniden örgütlenmesi elli yıl daha alacaktır. Bu dönüşümü sağlayacak unsurlardan biri de bilimlerin ayrı bir bilgi ve pratik alanı olarak giderek kabul görmesidir (Shiner, 109-110). Hâlâ işlevsellik çerçevesinde değerlendirilen sanatların diğer kültürel zanaat ürünlerinden ayrılmalarını sağlayacak "sanat müzesi, dinsel olmayan konser ya da telif hakkı" gibi günümüz kurumlarının öncülleri söz konusu olmakla birlikte henüz bugünkü anlamda kurumsallaşmamışlardır (Shiner, 111). Daha sonraki süreçte de yapılanlar toplumsal, dinsel, siyasal araçlar olarak kurumların veya hamilerin ne yapılacağını detaylandırdığı siparişlere dayanmıştır.

3.2. 'SANAT'IN ALTYAPISI

Sanatın ayrı bir alan haline gelmesinde ve kavramsal değişiminde; bütünleşmiş siyaset, ekonomi, din, bilim ve sanat yapısının doğal bir çözülüş süreci sonunda ayrılması ve piyasa ve orta sınıfın rolünün artması etkenlerdir (Shiner, 119). Alanların ayrılması bağlamında artık bilimler ile sanatlar arasındaki derin farklılık zaten kabul edilmiştir ama buna ek olarak "hesaba dayalı disiplinler" ile "bireysel yeteneğe dayalı sanatlar" arasındaki fark da kabul edilmek üzeredir (Shiner, 123).

> 1680 ile 1750 arasındaki dönemi içine alan birinci aşamada, modern sanat sisteminin ortaçağın sonlarından itibaren bölük pörçük biçimde ortaya çıkmış olan birçok öğesi arasında sıkı bir bütünleşme başlıyordu; 1750 ile 1800 arasını kapsayan ikinci ve çok önemli aşamada güzel sanatlar zanaattan, sanatçı zanaatçıdan ve estetik de öteki deneyim biçimlerinden kesin olarak ayrılıyordu; 1800-1830 yılları arasındaki son aşama olan sağlamlaştırma ve yüceltme aşamasında ise, 'sanat' terimi bağımsız bir tinsel alanı göstermeye başlıyor, meslek olarak sanatçılık kutsanıyor ve estetik kavramı da beğeninin yerini almaya başlıyordu (Shiner, 117-118).

On sekizinci yüzyılda artık sanat ve zanaat ayrımı daha da netleşir: "esin, hayal gücü, özgürlük ve deha gibi bütün 'şiirsel' vasıflar sanatçıya atfedilirken, beceri, kurallar, taklit ve hizmet gibi bütün 'mekanik' vasıflar zanaatçıya düşüyordu" (Shiner, 160). Artık, var olanları yeniden üretme gücü anlamında bir hayal gücü değil, üretici bir güç; taklide hizmet eden icat anlayışı değil, bir amaç olarak yaratım anlayışı yerleşmektedir (Shiner, 163). "Eski sanat sisteminde hüner, yaratılmış doğanın taklidinde karşılaşılan zorlukların üstesinden kolayca gelmeye işaret ediyordu. Yeni sistemde ise sanatçı-dâhiye bizzat doğanın yaratıcı gücü bahşediliyor; ya da Kant'ın ünlü ifadesiyle "deha dolayımıyla doğa, sanata hâkimiyet veriyor"du (1790)" (Shiner, 164).

Bu bölünmeye kadarki süreçte insanın tüm faaliyetleri anlamındaki sanatın karşıtı doğa iken, bu bölünme sonrasında sanat-zanaat karşıtlığı kurulur. Aslında sanata –güzel olana- Eski Yunan'da 'ahlaken iyi' atfı yapıldığında doğayla bu ayrım başlamıştır. O halde insan-doğa ayrımı artık unutulup toplumsal yapı içinde kurgulanan iki alan olarak sanat-zanaat salınımı toplumsal atıf yanılsaması içindeki bir ayrım olarak 'gerçeklik' kazanır. Bundan sonra modernin kurumsallaşması içinde yapılacak tüm beyanatlar bu kapalı kutu içinde üretim yapar –yıkım girişimleri de dâhil olmak üzere-. Çünkü yıkılmak istenen aynı kutu içinde üretilmiş 'gerçeklikler'dir.

Artık 1750'lere gelindiğinde Fransızca *beaux-arts* (güzel sanatlar) terimi üzerinden ifade edilen iyice yerleşmiş olan bu yeni kategorinin açıklanmasında dört ilkede hem fikir olunur: Güzel sanat eserlerinin; üretimiyle ilgili olarak 'deha' ile 'hayal gücü', amaçları ve alınış biçimleriyle ilgili olarak 'fayda karşıtlığı ve zevk' ve 'beğeni' kavramları.[47]

[47] Shiner, bu ilkelerde hem fikir olunsa da ve daima bu ilkelerin kombinasyonlarına gönderme yapılsa da, 1770'lerde, bunların en önemlisinin hangisi olduğu ve ne anlama geldikleri konusunda keskin anlaşmazlıkların sürdüğünü ifade eder (Shiner, 130).

> Fayda karşıtlığı ilkesiyle deha ve hayal gücü ilkelerinin birleşimi beaux-arts'ı mekanik sanatlardan ya da zanaattan ayırmak için kullanılıyordu. Fayda karşıtlığı ve zevk ilkesiyle beğeni ilkesinin birleşimi ise beaux-arts'ı bilimlerden ve gramer yahut mantık gibi öteki liberal sanatlardan ayırmak için kullanılıyordu (Shiner, 125-126).

"Bu ilkeler arasında, fayda karşıtlığı ve zevk ilkesinin merkezi bir rolü vardı" ve faydanın tam karşısına yerleştirilen zevkten herhangi ve her türlü zevk değil, incelmiş zevk ya da beğeni kastedilmekteydi (Shiner, 126). "[…] ince zevk ve bilinçli yargı, ne katıksız bir entelektüel kurgu ne de zaten var olan bir toplumsal bölünmüşlüğün basit bir ifadesiydi; yeni bir ayrımı toplumsal ve kültürel olarak derhal kurumlaştırma çabasının bir parçasıydı. Bu yüksek kültür zemininde […] kamuoyunun kapısı hem zengin ve soyluların hafifmeşrep eğlencelerine hem de halk yığınlarının bayağı eğlencelerine kapalıydı" (Shiner, 144). Ki zaten 'güzel sanatlar'ın İngilizce 'fine-arts' karşılığındaki 'fine' sözcüğünün –Fransızcada da aynı anlamı taşıyan- incelmiş, saf, kusursuz anlamlarından da anlaşılacağı üzere artık yeni bir tür toplumsal incelik ve kültürel seçkinlik ifadesi söz konusuydu. Öyle ki bu seçkinlik anlayışı sadece işçi sınıfının değil, kadınların ve beyaz ırktan olmayanların da böyle bir 'ince zevk'e sahip olmadığı kabulündeydi (Shiner, 192-193).

Shiner, on sekizinci yüzyıldaki bu bölünmenin sanatçı-zanaatçı ayrımını kurduğunu ve alınan zevkin de 'incelmiş zevk' ve 'faydalı ya da eğlendirici sıradan zevkler' şeklinde ayrıldığını; incelmiş ya da derin düşünceye dayalı zevkin artık 'estetik' adıyla anıldığını ifade eder. On dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde güzel sanatlara hakikati ortaya çıkarma gibi tinsel atıflar yüklenmeye başlanacaktır (Shiner, 23). Tinsellik ayrımından önce gelen bu ayrım, artık estetik ile araçsal[48] olan arasındaki ayrımdır. Bu işlevi karşılayan yüceltilen türler ile sırf fayda sağlayan türleri böylesine hiyerarşik statüde değerlendirme, Shiner'ın da ifade ettiği gibi sadece kavramsal bir değişim değil, "ırk, sınıf ve toplumsal cinsiyet sınırlarını pekiştirdiği zaman […] aynı zamanda iktidar ilişkilerinin sigortası gibi görünmeye başlar" (Shiner, 25). Yani, kendini araçsal olandan ayırmaya çalışan estetik; bu ayrıma içkin olan hiyerarşik yapısıyla tam da araçsal olan ırk, sınıf, cinsiyet gibi toplumsal atıfları kuvvetlendirerek iktidar ilişkilerinin yürürlükte kalmasına aracılık eder. O halde, sanatın kurulumunda fayda sağlamak gibi bir amacı yoktur; sanat modernleştikçe varoluş amacı bizzat kendisi olacaktır. Ama iktidar ilişkilerinin güçlendirilmesinde ne kadar 'fayda' sağladığını ya da araçsallığını yirminci yüzyılda anladığında, aynı tuzaklara düşecektir.

[48] İktidarın işlemlerini taşıyan, ona aracılık eden.

Shiner, beğeniden Estetik düşüncesine doğru giden süreçte, 'ince beğeni'deki zevkin tanımlanma çabasının 'tarafsız derin düşünce' fikrini getirmesini ve güzelin nesnel niteliklerinin soruşturulmasının güzelin yüce ve pitoreskten ayrılıp daha genel bir kavram haline gelmesine neden olmasını etken görür (Shiner, 198). Bu tespitler sonucunda, beğeniden Estetik'e dönüşte üç ana unsurdan bahseder: "(1) Güzellikten alınan sıradan zevk özel bir zevk türü haline gelerek incelmiş ve entelektüel zevke doğru gelişir, (2) önyargı içermeyen yargılama düşüncesi tarafsız derin düşünme idealine dönüşür ve (3) güzellik kaygısının yerini önce yücelik kavramı ve en sonunda da yaratım olarak kendine yeten sanat eseri düşüncesi alır" ve bunlar arasında incelmiş zevk düşüncesi Shiner'a göre en önemli olandır (Shiner, 195). Shiner, ilk kez Alexander Baumgarten'in duyumun kendi mantığını açıklamak için, Yunancada 'duygularla ilgili' anlamına gelen *aiesthesis* teriminden hareketle 'estetik' terimini kullandığını söyler. Böylece hem "sanat ya da güzellikle ilgili herhangi bir değerler sistemi için kullanılan" hem de "duyguyla aklı birleştiren özel bir tarafsız bilgi biçimi anlamlarında" 'estetik' "özel bir bilme biçiminin adı" olma yoluna girer (Shiner, 201).

Jacques Rancière (1940-), güzel sanatlar düzeninin güvencesi dediği "bir üretici doğa, bir duyarlı doğa ve bir yasa koyucu doğanın oluşturduğu *mimesis* ya da temsil denen düğümün" bu üçlü ilişkisinin, yani "üretici doğa ile duyarlı doğa arasındaki uyumu sağlayan mimetik yasama yetkisinin", yaklaşık iki yüzyıl önce, güzel sanatların çoğulunun yerine sanatın kendi tekilini öne süren *Estetik* statüsü ile sonlandırıldığını açıklar (Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, 13). Çünkü Platon'un mimesis kuramı, görünüşün ötesindeki bir İdea'yı, hakikati *taklit etme* esasına dayanır. Ama on sekizinci yüzyılda, Estetik'le birlikte artık, var olanları yeniden üretme gücü anlamında bir hayal gücü değil, üretici bir güç olarak hayal gücü söz konusudur. Bununla birlikte taklide hizmet eden bir icat anlayışı değil, bir amaç olarak yaratım anlayışı gelmeye başlamıştır (Shiner, 163). Sanat eserleri, yaratıcının iradesi dışında bir insan-dışı doğanın işlemi olarak görülür ve deha da bu iradî olan ve olmayanın eşdeğerliği olarak görülür (Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, 15). Fakat Estetik "felsefî mutlağın ve toplumsal devrimin aldatıcı vaatleriyle yoldan çıktığı için suçlanır" hâlâ (Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, 19-20).

Lacan'a göre, "resim görünüşle yarışmaz, Platon'un bizler için görünüşün ötesindeki İdea olarak adlandırdığı şeyle yarışır. Resim görünüşü veren şey olduğunu söyleyen görünüş olduğu içindir ki Platon resim sanatına, sanki kendisininkiyle yarışan bir

faaliyetmişçesine saldırır" (Lacan, *The Four Fundamental*, 112) (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 211). Resim, görünüşü *veren* şey olduğunu söyleyen görünüşse, o zaman toplumsal görünüşü, işleyişi *veren* şey olduğunu söyleyen bir görünüştür. İdea da görünüşü *veren* şey olduğunu iddia ettiğinden o halde her ikisi de görünüşün ötesindeki bir şeyi gösteriyor olduğunu iddia ediyordur. Resmin bu iddiasını resmin siyaseti olarak da yorumlamak mümkündür. Rancière, Platon'un, *Devlet*'inden şairleri kovan yaklaşımının çoğu zaman sanatın siyasal bir tavırla yasaklanması olarak okunduğunu, hâlbuki aslında Platon'un bu tavrıyla bizzat siyaseti dışladığını ifade eder: "zanaatçıların elinden, işlerinden *başka şey* yapacakları siyaset sahnesini; şairlerin ve oyuncuların elinden, kendilerinden *başka* bir kişiliğe bürünebilecekleri sanat sahnesini alır. Tiyatro ve meclis, aynı duyulur-paylaşımının birbirine bağımlı iki biçimidir" (Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, 30). Bu tespit birçok açıdan açıklayıcı niteliktedir. Öncelikle Platon'un dört kategori ya da sınıfa ayırdığı Devlet'inin en üstte olan yönetim sınıfına filozofları yerleştirmesi siyaseti dışlama niyetini onaylar niteliktedir. Bu yaklaşımdan hareketle, Rancière, Platon'un "siyasetsiz bir cemaat uğruna, demokrasi ve tiyatroyu birlikte dışladığını" söyler (Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, 30).

> Sanatı siyasal kılan temel unsur, dünyanın düzenine dair aktardığı mesajlar ve duygular değildir. Toplumun yapılarını, toplumsal grupların çatışmalarını ve kimliklerini temsil etme tarzı da değildir. Tam da bu işlevlerle arasına koyduğu mesafe, tesis ettiği zaman ve mekân, bu zamanı şekillendirme ve bu mekânı doldurma tarzı, sanatı siyasal kılar. […]
>
> Nitekim siyaset, iktidarın uygulaması ve iktidar için mücadele değildir. Özgül bir mekânın konfigürasyonudur; belirli bir deneyim alanının, ortakmış ve ortak bir karara bağlıymış gibi konumlandırılan nesnelerin, bu nesneleri gösterebilen ve onlar konusunda akıl yürütebilen öznelerin bulunduğu bir alanın şekillendirilmesidir (Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, 27-28).

O halde, öznelerin bulunduğu bu ortakmış ve uzlaşılarak ortak bir karara bağlanmış gibi şekillendirilen bu özgül mekânın konfigürasyonu değiştirilebilir olup, bu konfigüre edilen işlevlerle arasına koyduğu mesafesi sayesinde sanat kendi tesis ettiği zaman ve mekânı kurar.

"Kant için estetik deneyim, hayal gücümüz (algılar) ile idrakimizin (kavramlar) oynadıkları "uyumlu özgür bir oyun"dur. Hayal gücü ve idrak, derin düşünce ile ilişkili olup yapılan estetik nesneler, 'amaçsız amaçlılık'lar olarak nihai hiçbir arzusu ve çıkarı olmayan bir oyun oynama fırsatı sunarlar (Shiner, 202). "Schillere'e göre sanat her bir bireyin iç dünyasındaki bölünmeleri tedavi etmek suretiyle toplumu öyle bir şekilde

değiştirecekti ki ahlakî ve siyasî eylemler artık kendini dayatan birer görev olmaktan çıkarak bölünmüşlükten kurtulan bireyin kendiliğinden bir ifadesi haline gelecekti" (Shiner, 205).

Zevk ya da tarafsız tutum takınabilmeyi sınıfla ya da ihtiyaçların giderilmesiyle ilişkilendiren Kant "kimin zevk sahibi ve kimin zevksiz olduğunu […] ancak ihtiyaçlarını giderdikleri zaman söyleyebiliriz" diyordu. Schiller de "ancak ve yalnızca çalışmak zorunda olmayan bir sınıfın sağlıklı 'yargının estetik gücü'ne sahip" olabileceği görüşündeydi (Shiner, 206). Bu yorumlar kendi başına bile zevkin, estetiğin algılanabilmesinin aslında edinilen bir özellik –yani, konumun, sınıfın getirdiği koşullar sayesinde- olduğunu ve dönemin 'evrensel insan doğası' kabulüyle çeliştiğini gösterir.

Estetik ve 'ince beğeni' gibi atıflara giden yolda, müzelerin ve akademilerin kurulumu, piyasanın talepleri ve bunlara bağlı olarak gelişen eleştiri, rehberlik, tarih yazımı gibi alanların ortaya çıkması etkin rol oynar. On sekizinci yüzyılın ortalarına doğru kurulan –dönüştürülen- müzelerde (Fransa'daki Louvre, Floransa'daki Uffizi vb. gibi) "sergilenen eserler özgün işlevsel bağlamlarından" koparıldıklarından dolayı müzeler sanatın özerkleşmesinde ya da kurumsallaşmasında çok önemli rol oynarlar (Shiner, 135). Shiner, aristokrat İngilizlerin Büyük Kıta Turu ve Fransız ve Almanların İtalya Seyahati dedikleri eğitici gezileri bu dönemde daha geniş kesimlerin de gerçekleştirmeye başlamasının "işlevsel olan eserlerin 'sanat'a dönüştürmede ve dolayısıyla sanatın kurumsallaşmasında etkisi olduğunu ifade eder (Shiner, 135-136). Bu gezilerin orta sınıflar arasında da yayılması ve sergilerin yükselişi bir rehberlik ihtiyacını, dolayısıyla genel halk için değerlendirme yapacak eleştiri yazılarını ve daha önce biyografiyle sınırlı kalan sanat tarihinin artık belli bir dönem ya da yerin 'sanat' tarihinin yazılmasını getirir (Shiner, 137).

On sekizinci yüzyılın ortalarında, eski himaye sistemi yerini piyasa sistemine bırakmaya başlar. Artık 'fiyat'ı belirleyen malzeme, işçilik, zorluk değil "sanatçının ünü ile alıcısının arzusu ve gönüllülüğüdür." Bu ortamda etkin rol hamilerin taleplerinden piyasanın taleplerine geçer. Piyasanın belirleyicileri olarak eleştirmenler, akademiler, konservatuarlar gibi yeni sanat kurumları "kamuoyunun beğenisini yönlendirmeye kalkışabiliyorlardı." Dolayısıyla kullanım değeri yerini değişim değerine bırakıyordu (Shiner, 179-180). Eskiden hamilerin siparişleri belirleyiciyken artık sanatçıların gönüllü olarak piyasanın taleplerine göre *sanal siparişler* aldığı söylenebilir. Ama bu etkileme

göz ardı edilerek sanki eserin kendi iç nitelikleri bağımsızlaşıyor şeklinde düşünülür. Örneğin, 1785 yılında Moritz[49] zanaat eserlerinin "kendileri dışında bir amaca hizmet eden" şeylerken; sanat eserlerinin "kendi kendilerine yeten" ve sadece "kendi içsel mükemmellikleri" için var olan şeyler oldukları görüşündeydi (Woodmansee 1994, 18) (Shiner, 177).

On sekizinci yüzyılın sonlarında, resim, heykel, mimarlık, şiir ve müzik çekirdek beşlisi artık güzel sanatlar kümesini oluşturmuştur (Shiner, 129). Edebiyat alanında, "ödünç kitap veren kütüphanelerin yaygınlaşması ile telif hakkının yerleşmesine paralel olarak kitap ve dergi piyasasının hızla büyümesi 'yazın' ('letters') kategorisinin yaratıcı edebiyat ve genel edebiyat şeklinde ikiye bölünmesini hızlandırdı" (Shiner, 132). "Artık tuvaller, mobilyalar, mücevherler ve diğer ev eşyalarıyla birlikte sergilenip satılmıyor, bunun yerine sanat müzayedeleri, sanat sergileri ve sanat müzeleri gibi özel güzel sanat kurumlarında sergileniyordu. Piyasa burada da anahtar rol oynuyordu. Koleksiyoncuların sayısı arttıkça uzmanlaşmanın da yolu açılıyor ve tablo ticareti yapanların toplumsal konumları yükseliyordu" (Shiner, 134-135). Aynı şekilde resimlerin tablo tüccarları ve sergiler aracılığıyla daha fazla el değiştirmesi, piyasa için yapılan tabloların sayısını arttırmakla birlikte bireysel üslup ve imzanın öneminin de artmasına neden oluyordu[50] (Shiner, 150).

1789 Fransız Devrimi'ne gelindiğinde kilise, kraliyet, aristokrasi hamiliği alaşağı edildiğinde devrimin üç amacı birden (özgürlük, eşitlik, kardeşlik) tam ters sonuçlar doğurdu: Ekonomik dağılımı yukarıdan aşağı indirme hedefi herkes gibi sanatçıların da piyasaya bağımlılığını arttırdı; yüksek kültür ile düşük kültür arasındaki farkı kaldırma hedefi tam da bu farkı somutlaştırıp karar mercileri olarak kurumlar aracılığıyla meşrulaştırıldı ve sınıf farkının kaldırılma hedefi sınıfsal konumları kaldırarak paradoksal biçimde farkı keskinleştirerek muhafaza etti. Her üç durumda da kaldırılmaya çalışılan fark sürekli hale getirildi; farkı kapatma ya da kaldırma çabası tam da bu konumları teyit etmeye hizmet etti. Çünkü her konum ya da koşul, diyalektik bir bağımlılık içinde, atıfsal olarak muhafaza edilmişti. Yani, diyalektik paket içinde salınıp durulmasına neden olmuştu. Hâlbuki asıl kurtulunması gereken bu paketin

[49] "Bütün Güzel Sanat ve Edebiyat Eserlerinin Kendine-Yeterlilik Kavramı Altında Birleştirilmesine Doğru" denemesinde yer alır.
[50] Satış kataloglarında yer alan künyelerde, boyut, konu gibi bilgilerden sonra, en son sırada yazılan sanatçının ismi artık en başta yazılmaya başlar (Shiner, 135).

içindekiler değil, paketin kendisiydi; yani konumların birinden ötekine geçmek ya da birini öteki ile eşit hale getirmek değil, tamamından kurtulmak olmalıydı.

Bu diyalektik sanınım kilise, kraliyet siparişlerinden Devrimin amaçlarına yönelik ürün vermeye geçilmesiyle somutlaşır. Üstelik bu süreçte sanatçının özgür, bağımsız olduğu görüşü yükseliştedir. Shiner, bu durumu çok net özetler: “tam da sanatçıların piyasaya artan bağımlılıklarını mutlak özgürlük iddialarıyla örttükleri sırada Devrim de karşı bir hamleyle fayda ve hizmet anlayışlarını teşvik ediyordu” (Shiner, 234).

Devrimcilerin “sanat eserlerini işlevsel bağlamlarından koparark seyredilmeleri için müzeye koymaları tam da yeni ‘sanat için sanat’ın estetik düşünme idealini hayata geçirmiş oluyordu” (Shiner, 214). Çünkü devrimcilerin gündelik hayatla güzel sanatları yeniden bütünleştirme girişimleri kaçınılmaz olarak tam da Devrim’in mücadele ettiği sanat ve toplum ayrımını var saymış oluyordu (Shiner, 238). Bunun en net örneklerinden biri olarak kurumsal olarak doğan ulusal müze fikri hedeflendiği gibi “ulusun hizmetindeki sanat düşüncesini değil de sanat için sanat düşüncesini yücelten bir kurum” haline gelmişti (Shiner, 244). Devrim sonrasında kraliyetin sanat eserlerinin muhafazası ve imhası yönünde karşıt görüşlerin hararetli tartışmaları, meclisin Pierre Cambon’un kraliyete ait anıtlar ile bir müze oluşturulması önerisini kabul etmesiyle sonuçlanmıştı. Çünkü Cambon bu müzeyle “hem kraliyet düşüncesini ortadan kaldıracaklarını hem de aynı zamanda başyapıtları muhafaza etmiş” olacaklarını ileri sürmüştü. Bu beyanatla ortaya çıkan çarpıcı sonucu Shiner açıklar:

> Meclis, kuşkuyla bakılan eserleri bir müzeye yerleştirirken, müzenin bunların sakıncalarını etkisizleştireceğini teslim ediyordu. Kraliyete ait anıtlar müzeye kondukları andan itibaren eski kutsal güçlerini yitireceklerdi. Bu eserler kendilerinden öte anlamlar ifade eden simgeler olmaktan çıkarak sade birer sanat eseri haline geleceklerdi. Devrim’in cadı kazanından, sanat ‘üreten’ bir kurum, yani, belirli bir yer ve amaca adanmış sanat eserlerini alarak bunları esasen yeri ve amacı olmayan Sanat eserlerine dönüştüren bir kurum doğmuştu. […] –Sanat olma dışında- tikel hiçbir amaca hizmet etmeyen eserlere dönüştüren bir kurum (Shiner, 246).

Shiner’ın da ifade ettiği gibi “imha söyleminin neredeyse hemen ardından bununla aynı derecede tutkulu bir muhafaza söylemi ortaya çıkıyor ve sanat müzesi düşüncesi bu karşıtlığın çözülmesinde anahtar konuma geliyordu” (Shiner, 245).

3.3. KURULMUŞ 'SANAT'IN İLK ATIFLARI

On dokuzuncu yüzyılın başlarında, güzel sanatları bağımsız bir alan olarak işaret etmek için büyük harfle 'Sanat' kelimesi kullanılmaya başlanmasıyla metafiziksel ve dinsel bir anlama büründürülür. Artık 'Sanat' insanî bir üretim ve performansı ifade eden bir cins isim ya da kısaltma değil, "bağımsız bir alanın ve aşkın bir gücün özel adı" haline getirilir (Shiner, 263). Bu dönem içinde örneğin F.W.J. Schelling için sanat, "bir eylem olarak mutlakın kendini dışsallaştırması (1800)" ve Hegel için din ve felsefenin yanında 'mutlak tin'in üç biçiminden biridir (1823-29) (Shiner, 264). Bu dönemde artık sanat özerk bir alandır ve tinsel bir güç olduğuna inanılır (Shiner ,265).

Artık yaratıcı hayal gücüyle özdeşleştirilip deha ile ilişkilendirilen bir *Sanat* kanaati oluşur. Bununla birlikte sanat piyasasının ve sanat kamuoyunun etkisi ve rolü daha da artar. Kâğıt ve matbaa teknolojisinin gelişmesiyle kitap fiyatlarının düşüp okuyucu kitlesinin artması, taş baskının icadıyla ucuz röprodüksiyonlar ve kopya heykel ve resimlerin piyasaya sürülmesiyle alıcıların artması gibi faktörler belki de Shiner'ın deyimiyle bir 'arz fazlası' doğurduğundan, sanatçılar, istedikleri ilgi ve desteği göremediklerini ileri sürerler (Shiner, 272). Marx'ın işaret ettiği kapitalist sistemde, artık bir yandan "sırf faydaya indirgenen bir kullanım değeri, diğer yandan insan ürünü her şeyi meta haline getiren bir değişim değeri"nin söz konusu olduğu bir kutupsallık ortaya çıkmıştır (Shiner, 317). Bu ortam içinde gelişen tanınmış ve satış yapan sanatçılar ile 'başaramayan'lar ayrımı, bugüne kadar gelen piyasaya yapılan sanat ile 'bağımsız sanat' ayrımının temeli olarak görülebilir. Fakat piyasaya dâhil olmayan bir sanattan bahsedilip bahsedilmeyeceği şüphelidir.

Bağımsız sanat ya da sanatın bağımsız olduğu görüşünün ve sanatın tinselliğinin iyice benimsendiği on dokuzuncu yüzyıl sonuna gelindiğinde, Shiner'a göre, artık "maddiyatçı burjuvazinin bağımsızlığı, kültürsüz yığınlar karşısındaki üstünlüğün cisimleşmiş haliydi." Bu durumu ironik şekilde mümkün kılan ise; büyüyen ve çeşitlenen piyasada "bu küçük aşırı incelmiş yüksek sanat dünyasını destekleyecek bir yayıncılar, prodüktörler, sanat eseri tüccarları, eleştirmenler ve uzmanlar ağının ortaya çıkması" idi. Fakat asıl çarpıcı olan, eğitimsiz orta ve alt sınıfların oluşturduğu yığınlara yönelik bir 'meydan okuma' ile gün geçtikçe "anlaşılmaz olmasa bile kasten zorlaştırılan" eserlerin üretilmesidir. Buna bağlı olarak da daha önceleri Mikhail Bakunin gibi anarşistlerin kullandığı 'öncü güç' anlamına gelen *avangard* terimi, bu dönemde,

sanatta en gelişmiş sanatın karşılığı olarak "orta sınıf teamüllerine ve bu sınıfın yerleşik sanat üslup ve kurumlarına meydan okuma" anlamını içererek kullanılır[51] (Shiner, 277).

Eğitimsizlere ya da 'düşük' sınıflara *karşı* 'yükseltilen' sanatın anlaşılmasının özellikle zorlaştırılması, daha sanat kurumu 'özerk' bir alan olarak yerini sağlamlaştırmaya çalışırken yapısal imkânsızlığını hiyerarşi –iktidar ilişkisi- ile maskelemeye çalıştığını ele verir. Diğer kurumlar gibi sanat da aslında gerçekliğin kurgusallığının üstünü anlamın yakalanmasının zorlaştırılmasıyla örtmeye çalışır. Bu elbette bir anlamda kendi imkânsızlığının üstünü örtme girişimidir. Nasıl ki 'Yahudi figürü' gibi bir öteki fantazisi öznenin kimliğindeki boşluğu kapatma girişimi için kuruluyorsa burada da sanat kendi özerk yapısı olarak kimliğinin imkânsızlığının üstünü örtmek, boşluğu kapatmak için 'aşağı' olan bir fantazi daha kurar. Buna da kitlelerle arasına mesafe koyarak kurduğu iktidar ilişkisi üzerinden meşruiyet kazandırır. Bu iktidar ilişkisi aslında hem kendini var etme uğraşı hem de imkânsızlık çığlığıdır. Sanatın bugüne kadar gelen 'anlamsızlık', 'hükümsüzlük' misyonları aslında sınıfsal bir hiyerarşi atfının dışavurumu olarak kurulmuş olup 'anlamayan' üzerinde iktidar kurmasına hizmet eder. Julian Stallabrass'ın (1960 -) ileride değineceğim 'anlamsızlığı' 'erdeme' dönüştüren güncel sanat anlayışının da ilk işaretlerinin böylece verildiği söylenebilir. Bununla birlikte kamusal müzelerin yöneticilerinin gelen izleyicilerin davranışlarını terbiye etme yönündeki çabalarını inceleyen Shiner, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında artık müzelerin "sadece bir orta sınıf terbiyesi değil, aynı zamanda 'sanatın mabedi'ndeki doğru estetik tutum meselesi haline" geldiğini ifade eder (Shiner, 287). Bu tavır, aynı kimlikteki gibi, sanatın da sanat kimliğini –kurumunu- kurarken can evindeki imkânsızlığı, boşluğu 'özerk' alanının kurallarıyla doldurma çabasına işaret eder.

Shiner, Platon'dan Schiller'e gelinceye dek hiç kimsenin sanat ve toplum ilişkisini kavramsallaştırmamasının nedeninin daha önce sanatın kurallı bağımsız bir alan olarak inşa edilmemiş olmasıyla açıklar (Shiner, 297). Fakat bu özerkleşmenin, sanatın, toplumsal ve siyasal içeriğini etkisizleştirecek şekilde sanat eserlerini tamamen 'sanat' dünyasına hapsetme eğilimi sorunsaldır (Shiner, 298). Sanat ve toplum ilişkisi bağlamında iki ana akım olarak 'sanat için sanat' ve 'toplum için sanat'ı ele alan Shiner, aslında bunların birbirlerinin tersyüz olmuş halleri olduğunu söyler. 'Sanat için sanat'; tüm 'dünyevi' hayatı bırakıp sanatın sadece sanat için varolduğunu iddia ederken

[51] Yirminci yüzyılın başlarına gelindiğinde artık modernizmle avangard sanat anlayışı "sanat, müzik ve şiirin her şeyiyle yepyeni olması gerektiği inancıyla iyice bütünleşir" (Shiner, 277).

“aşağılık ve maddiyatçı bir toplumdan kaçarak sığınabilecekleri apayrı bir tinsel dünya” kurmayı amaçlar. Buna karşın ‘toplum için sanat’; sanatın “her şeyden önce insanlığa, ahlaka ya da devrime hizmet için varolduğunu” iddia ederken sanatı “bu toplumu değiştirmekte kullanılacak güçlü bir iletişim aracı olarak” koyar. Böylece anlaşılır ki her ikisi de aynı dışsal alanı varsayar. Yani her ikisinde de sanat “toplumun öteki alanlarıyla dışsal bir ilişkiye giren bağımsız bir alandır” (Shiner, 299-300). Diğer bir deyişle her ikisi de kendisinin ‘dışındaki’ bir toplumsal alanı muhatap alır ya da varsayar ve konumunu buna bağlı olarak alır. Dolayısıyla dışsal değil, aslında kendi atıf dünyasını kurarkenki yapısına içkin bir dışarısı, toplum, ‘gerçeklik’ vardır. Belki de bundan dolayı Schiller 1803 yılında sanatın “kendisini gerçek dünyadan tamamen ayırması” gerektiğini ifade etmiştir (Berghahn 1988, 96) (Shiner, 298).

Shiner, 1800-1830 yılları arasında, yeni güzel sanatlar sisteminin sağlamlaşma ve yükselme döneminde olup yüzyılın ortalarında artık bu kategorinin resim, şiir, müzik gibi belli alanları “tanımlar hale gelmekle kalmayıp aynı zamanda da bağımsız bir eserler ve icralar, değerler ve kurumlar alanı” haline geldiğini ifade eder. Bu süreçte güzel sanatlar kamuoyu ile popüler sanat kamuoyu iyice birbirinden ayrılır (Shiner, 304).

On dokuzuncu yüzyılın sonunda biçimsel bir yaklaşım gelişir ve buna bağlı olarak resimde temsilî içerik ve güzellik yerine çizgi, renk, kompozisyon; şiir ve edebiyatta örgü, imge, kinaye ve ritim gibi unsurlar ön plana çıkarılır. Shiner, modernist bir çeşitlik olmasına rağmen hepsinin ortak paydasının ‘saflık’ olduğunu söyler. Yani resmin, edebiyatın, müziğin “kendi özlerine yabancı her şeyden arındırılması” arayışı vardır. Bu anlayış ile bilimin ve söylemsel düşüncenin erişemediği derin hakikatleri sanatın açığa çıkardığı yerleşik kanaat harmanlanır. Örneğin, Arnold Schoenberg “dışsal referansı olmayan saf müziklerin ‘insanlığın mükemmel haline işaret eden yüksek bir hayat tarzı’nı açığa çıkardığı” görüşünde olmuştur (Shiner, 332).

3.4. MODERN’İN KURULUŞU

Yirminci yüzyılın en önemli belirleyicileri arasında, teknolojik değişim ve bununla gelen metaların kitlesel üretimi yer alır. Bu değişim, toplumsal kurumların tüm alanlarının işleyişini değiştirdiği gibi sanatın yapısını, algılanış biçimini ve üretim biçimini de değiştirir. Walter Benjamin’in, “mekanik olarak yeniden-üretim çağı” olarak tanımladığı bu çağda –her ne kadar kopyalama yeni bir şey olmasa da teknik ya da mekanik olarak

sanatın kopyalanması ya da çoğaltılmasıyla-, Benjamin, gelenekten kopan sanatın *aura*sının kaybolduğunu ve bu yenilenmenin sanatın ilerici potansiyelini ortaya çıkardığını ileri sürer. Çünkü mekanik –teknik- olarak çoğaltılabilirlik, geleneğin ya da yüksek kültürün ürünü olan 'orijinal' kavramını ve yapıtın *aura*sını, yani büyülü ve kutsal halesini ortadan kaldırır (Benjamin, *The Work of Art*, 387-388). Buna göre, Benjamin, miadını doldurmuş yaratıcılık ve deha, sonsuzluk değeri ve gizem gibi kavramların kontrol edilemeyen uygulamasının faşist anlamda verilerin işlenmesine yol açtığını işaret eder (Benjamin, *The Work of Art*, 385). Faşizmin kitlelere kendilerini ifade etme hakkı verirken mülkiyeti koruması, siyasi hayata estetiği sokuşudur. İnsanın kendi yok edilişinin tecrübesinden estetik bir haz alma düzeyine gelişi 'sanat için sanat' (*l'art pour l'art*)'ın tamamlanışıdır (Benjamin, *The Work of Art*, 407-408). Bununla birlikte, sanatın özerkliği savı ve 'sanat için sanat' anlayışı zaten kendi içinde kapalılığı, katılığı taşır ve bu katılık, kuralcılık, doğruculuk başka olanakları dışlamakla kalmaz kendi hegemonyasını da yürürlüğe koyar. Diğer yandan, amacı kendisi olan sanat anlayışı, istenilen ideolojik alana yönlendirilebilir.

Fotoğrafçılık, sinema, ses kaydı gibi yirminci yüzyılın yeni araçları ile gelen mekanik olarak çoğaltılabilirlik çağında, Benjamin'in sanat eserinin 'özgünlük' halesinin ortadan kalktığı iddiasına karşın Shiner, asıl belki de bizatihi 'sanat idealinin' halesinin –yerinde dursa da- bulanıklaştığını tartışır (Shiner, 382). Yirminci yüzyılda artık sanatın her alanı kendi alanındaki kabullere yönelik karşıt tavırları ortaya koyar: Schoenberg müzikte atonaliteyi, Dada anlamsız hecelerden meydana gelen şiirleri, gürültü şeklinde müzikleri ve Duchamp, sanat eserinin kutsallığını parodileştiren hazır-nesneleri, Sürrealizm bir toplumsal olumsuzlama aracı olarak rüya ve bilinçdışını, Rus Konstrüktivistler tamamen sanatın yerine bir inşa anlayışını, Bauhaus –karşıt bir hareket olmasa da yerleşik kabule ters olarak- mimarlıkta sanatla zanaatı yeniden birleştirmeyi sunarlar (Shiner, 338-343). Üstelik yerleşik sisteme eleştiri getiren, müzelere saldıran, güzel sanatlar sisteminin kendisine dahi karşı olan tüm bu tavırları Modern Sanat Müzesi hem asimile etmeye çalışır hem de kendi bünyesine dâhil eder (Shiner, 338). Bu durum başlı başına iktidar ilişkilerinin direnişle birlikte işlerliğinin iyi bir örneğidir. Dahası zaten sistem içi oluşlarını gösterir.

Benjamin'e göre, bu teknolojik araçlar "sanatı estetik tecritten kurtararak sanatın gündelik hayatta siyasal ve iletişimsel bir işlev icra etmesini mümkün kılıyorlardı." Buna karşın Adorno'ya göre ise, tam da bu kitle iletişim araçları insanları edilgen tüketiciler

haline sokan kapitalist 'kültür endüstrisi' ürünleriydi (Shiner, 353). Buradan da anlaşılır ki modern dönemin belirleyici işlemi, kitleleri hedef alıp onları yönetmektir ki Adorno buna 'kültür endüstrisi' der. Kültürel alanın kitlesel boyutta yönetilmesi bu endüstriyi ortaya çıkarmıştır. Kültür endüstrisinin temeli kitle kültürüne dayanır ve sanat eserleri de bu kitle kültürünün ihtiyaçlarına uydurulur. Adorno'nun Max Horkheimer ile birlikte *Aydınlanmanın Diyalektiği* kitabının "Kültür Endüstrisi" bölümünde detaylı şekilde inceledikleri Kapitalist modernitenin bu endüstrisi, kitleleri kültür aracılığı ile yönetim altına alma esasına dayanır. Buna göre, Kant, sanatı, amacı olmayan amaçlılık olarak tanımlamışken, kültür endüstrisi, pazarın amaçları adına amaçsızlık biçiminde tanımlanabilir (Adorno, *Aydınlanma*, 162-222).

Dahası, endüstrinin bu yeni araçları 'yüksek-sanat' eserlerinin erişilebilir versiyonlarının kitlesel olarak dağıtılabilmesini sağlayarak (Shiner, 379) bunları da endüstrinin parçası haline getirir. Elbette burada tartışılması gereken erişilebilir olmaları değil, bu çalışmaların da tüketilebilir nesneler haline getirilmesi meselesidir. Buradan da şu sonuca varılabilir: Anlaşılması zor olan çalışmalar kitlesel pazara aslında sokulabilirlerdir, çünkü eserin muğlâklığı ve sessizliği hem herkesin anlamak istediğini yamayacağı bir boşluktur hem de değiş-tokuş edilebilir ve türetilebilirdir. Buna boşlukların mübadelesi denebilir.

Marksist meta fetişizmi teorisi üzerinden değerlendirirsek, kullanım değeri yerini mübadele (değiş-tokuş) değerine bıraktığından sanat ya da yüksek değer atfedilen üretimlerin değeri de fetişistik bir değere dönüşür. Sanat yapıtları da bu üzerinde 'uzlaşılmış' olan kültür endüstrisinin fetişistik mübadele sistemi içine ya adapte edilirler ya da marjinalleştirilirler. Fakat görülür ki yirminci yüzyıldan itibaren aslında marjinalleştirilen kişi ya da ürünler de sistemin parçası haline getirilir. Tepkisel ya da düzenin akışını duraksatacak ürün ya da eylemler sistemin kurumlarının bünyesine alınarak denetim altına sokulurlar. Yani modernizmin kültür endüstrisi, uzlaşmazları da bir ürün olarak pazarlama adaptasyonuna geçer. Ki aslında zaten Foucault'nun gösterdiği gibi iktidar ağı direnişle yürütülür. Otoriter yönetimler susturma ya da tehdit yolunu seçerken, açık yönetimler, yani üstü örtük otoriter yönetimler bu girişimleri de birer ürün haline dönüştürerek bünyenin içine alırlar. Daha önce görüldüğü üzere zaten denetleme, sahip olma arzusu ile kendi imkânsızlığını maskeleme girişimi olduğundan bu yayılmacı, her yere nüfuz edici eğilim dozları farklı olsa da her yönetim için geçerlidir. Kapitalizmin temelini oluşturan her şeyin ürünleştirilmesi esası, 'marjinal'

tanımına sokulanlar için de yürürlüğe geçirilerek tüketilebilir meta haline getirilir. Yine bir bağlantı kurarsak, iktidarın evli olanlar gibi sevgilileri de yasal güvenceye alma girişiminde olduğu gibi marjinal görülen sanat ve sanatçılar da sistem kaçağı, yani denetim kaçağı olarak görüldüklerinden ister totaliter ister otoriter isterse de hegemonik olarak zaten sistem içine alınmaya çalışılırlar. Zaten Gramsci'nin kavramlaştırdığı kültür hegemonyası üzerinden el alırsak artık sanat bu endüstrinin kural, koşul ve kanunlarına gönüllü olarak eşlik eden bir işlem yapmaktadır. Yani bu denetlemeyle dâhil olma ya da kendiliğinden içselleştirme bugün genişlemiş gözükse de aslında kitlesel bir kültürel alandan bahsedildiğinde zaten bu işlem başından beri yürürlükte olmalıdır.

> Eğlence geç kapitalizm koşullarında çalışmanın uzatılmasıdır. Mekanikleştirilmiş emek süreciyle yeniden baş edebilmek için ondan kaçmak isteyen kimselerin aradığı bir şeydir. Ama aynı zamanda mekanikleştirme, boş zamanı olan kimseler ve onların mutluluğu üzerinde öyle bir erke sahiptir ki, eğlence metalarının imal edilmesini temelden belirleyerek bu kimselere boş zamanlarında işlerinin seyrinin kopyasından başka bir şey yaşatmaz.[…] Eğlence sonunda can sıkıntısına dönüşüp donuklaşır, çünkü eğlence eğlence olarak kalacaksa hiç çaba harcanmamalıdır. […] İzleyici kendisine ait herhangi bir düşünceye gerek duymamalıdır: ürün her tepkiyi önceden belirler […] (Adorno, *Aydınlanma*, 183).

Adorno ve Horkheimer'in de ifade ettiği gibi bireylerin tepkisel enerjilerinin sömürülmesine aracılık eden 'eğlence' her ne kadar insanlığın bir arada yaşamaya başladığından beri mevcut olsa da, kültür endüstrisi çağında başat bir rol kazanmış olması, sorumluluğun transfer edildiği kurumların yanına bir de sağaltım yapacağı, bilinç halinden olabildiğince uzaklaşabileceği –ya da en azından bunu bahane edebileceği- bir işlev yerine getirir. Kişiler bu alanı, bu anlamda etkin bir şekilde kullanmayı seçerler. Bir yanılsamayı takip ettiklerini düşünmekten kaçabilecekleri yığınla seçeneğin ve kendi imkânsız kimliklerindeki boşluğu doldurabileceklerini sandıkları yığınla ürünün bulunduğu kültür endüstrisinin bu çalışma için tespit edilmesi gereken önemi de böylece ortaya çıkmış olur.

Adorno ve Horkheimer kültür endüstrisinin varlığını devam ettirmesi ve etkisini arttırmasında eğlencenin dışında reklamın da önemine dikkat çekerler. Hem ürünlerin ilüzyonik etkisi hem de fiilen endüstrinin varlığı reklam ile garantilenir. Egemenlik ya da iktidar ilişkileri içinde yürüyen bu yapı içinde reklamın göz kamaştırıcılığı, kültür endüstrisinin ürünlerinin cazibesi, arzunun bunlara yönelmesine aracılık etse de direnç

mekanizmasının tamamen ortadan kalkması için yeterli gözükmemektedir. Çünkü zaten daha önce de belirtildiği gibi iktidar-direnç ya da iktidar-özgürlük ikiliği ancak birlikte yürüyebilir. Ayrıca, zaten bu çağa özgü olmayan insanın sahiplenme arzusu Sartre'ın da ifade ettiği gibi bir varolma arzusudur, kendinde-varlık olma arzusudur: "bir nesnede kendimize mal etmek istediğimiz şey, esas itibariyle onun varlığıdır ve dünyadır. […] sahiplenmek, tikel bir nesne üzerinden dünyayı sahiplenmek istemektir" (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 738). Kendi varlığımın imkânsızlığı, kimliğimdeki boşluk doldurulmak istediğinden Sartre'ın dediği gibi sahip olduğum nesneler *benim*dir; ben *sahip olduklarım*ımdır (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 731). Bu da dünyayı kendine mal ederek *olmak* arzusu, yani varlık arzusudur. Dolayısıyla ne kadar çok şeye sahip olursam o kadar var-olabileceğimi sanırım, çünkü sahip olduğum şeyin, kişinin *kendinde*'liğine, varlığına sahip olmak isterim. Yani adeta bir nesnenin ya da başka bir kişinin bedenine hayalet gibi sızarak ona sahip olup var olmaktır. Fakat elbette, yirminci yüzyıldan beri ve özellikle günümüzde ürünleri sahiplenme arzusu hiç olmadığı kadar kaşınmakta, pompalanmakta ve rağbet görmektedir. Bu da belki de varoluşumuzu anlamaktan uzaklaşmak ve özgürlüğümüzden kaçmak için daha da 'başarılı' yollar bulduğumuz anlamına geliyordur. Ne kadar çok şeye sahip olursam kendimi düşünmekten, *özgür* olduğumu keşfetmekten o kadar uzaklaşabilirmişim gibi. Diğer bir açıdan da belki de her zamankinden daha çok şeye sahip olmamız kendi imkânsızlığımızı daha da görünür hale getirmektedir. Yani hem nesneler hem de konumlarda sürekli bir daha fazlası, daha iyisi, daha yükseği, daha prestijlisi arayışında olmamamızın nedeni elde ettiklerimizin kendi imkânsızlığımızı daha da yüzümüze vurmasından geliyordur; ne kadar çok sahip olursam aslında o kadar hiçliğimi fark ediyor, ama bir o kadar daha şiddetle kaçmak için sahiplenme yarışında kalmam gerekiyordur. Bu da nihayetinde insanın dünyaya getirdiği ve insanın özgürlüğü anlamına gelen olumsuzlamadan –hiçlemeden- bizi uzaklaştırmanın bir yoludur. Ama Sartre bunun sonlanabilir olmadığını söyleyecektir.

Birinci Dünya Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı gibi örneklerde de görüldüğü gibi, Donald Kuspit'in (1935-) ifadesiyle, "gerçeklik, herhangi bir sanatsal kurgudan daha da akıldışı olabilir" (Kuspit, 150). Fakat gerçeklik olarak tanımladığımız yapı, insanın anlamlandırma işlemi sonucu kurulduğundan, bu anlamlandırma yapısal olarak zaten akıldışıdır. Sartre'ın söylediği gibi, insan "genel olarak, bir dünyayı 'var' kılan varlık" olduğundan, dünyadaki eyleme sebeplerinin belirmesini sağlayan içsel yapısı zaten 'irrasyonel'dir (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 567-568). Dolayısıyla ister küçük ölçekli olsun,

günlük sıradan olaylar olsun, ister savaşlar gibi kitlesel olsun, toplumsal hareketler zaten bir var kılma irrasyonelliğinin üzerine kurulurlar. Fakat her durumda bunlara bir akılsallık yamanarak gerçeklik algısı teminat altına alınır. Savaşlara, toplumsal kurumların işlevine ve günlük hayata yamanan 'akılsallık' 'gerçeklik' atfının temelindeki tutarsızlığı örtbas etmeye yarar.

Sanat, akılsallıktan geri çekilmeden onu eleştiren bir akılsallıktır Adorno'ya göre. Sanat, sosyal bütünlük içinde, her türlü insan aktivitesinin karşılıklığı karşısında akılsallığı buyurucu biçimde asılsız olarak mahkûm edecek olan akıl öncesi ya da akıldışı bir şey değildir. Bu nedenle akılsal ve akıldışı sanat teorileri Adorno'ya göre eşit ölçüde hatalıdır (Adorno, *Aesthetic*, 71). O halde, araçsal aklın[52] ötesine sanatın gücüyle geçilebileceğini, statükonun (mevcut durumun) akıldışı ve saçmalığını sanatın ifşa ederek bir özgürleşim imkânı sunacağını iddia etmek mümkün gözükmemektedir. Sanatın böyle bir potansiyeli olmakla birlikte bu ortaya koyduğu şeyin hakikat olduğu oldukça tartışmalıdır, çünkü kendini aldatmadığının kararını verecek olan yine böylesi irrasyonellik içindeki öznedir. O halde öncelikle bu statükonun akıldışılığının ve saçmalığının ne olduğunun ortaya konması gerekir. Buna göre de, 'araçsal-olmayan akıl' olarak bir rasyonalite türü olma iddiasındaki sanatın, toplumsal gerçekliğin bütünsel kurgusallığının akıldışı ve saçmalığını hesaba katması gerekir.

Çağlarının da bu koşullarıyla ilişkili olarak, dönemin önde gelen düşünce biçimlerinin ortaya çıktığı Frankfurt Okulu düşünürleri, insanın bastırılmış güçlerinin ya da potansiyellerinin sanat aracılığı ile yürürlüğe sokulabileceği üzerinde dururlar. İşte tam da bu tespit hem sanata havale edilen sorumluluğu hem de bastırıldığı düşünülen bir güç olduğunu gösterir. Hâlbuki bastırılmış değil, vazgeçilmiş bir güç olduğundan bahsetmek gerekir. Dahası gücünden vazgeçen kişi zaten bir fantazi kurgusunu yürürlükte tutmaktadır. Bu nedenle sanat –ajansal sanat-, sürekli geleceğe havale edilen, *hep gelmekte olan* ve hiç gelmeyen bir ütopyaya değil; sürekli *şimdi ve burada* olan hiçliğin özgürlüğünün gücünü seçmeye davet edebilir.

Bunun yanında eleştirel teori; bilginin kaçınılmaz olarak araçsallıkla sonuçlanacağından hareketle, özgürleşmenin bilgi ile değil, estetik, yani sanat yoluyla olacağı savı üzerinde

[52] *Aydınlanmanın Diyalektiği* kitabında Adorno ve Horkeimer Aydınlanmanın 'aklı' nasıl mit haline getirip araçsallaştığını; üretim sürecini ya da kapitalist sistemi ve toplumu rasyonalize ettiğini ve faşizme zemin hazırladığını açıklarlar. Bu nedenle araçsal akıl İktidar ilişkilerine hizmet eden akıl olarak tanımlanabilir.

durur. Böylece araçsal aklın veya bilginin neden olduğu ikilemi, sanatın, 'temsil edilemeyeni temsil etme' gücüyle çözmeye çalışır.

Bu kültür endüstrisi içinde, sanat, reel bir varoluş alanı olmayıp salt bir görünüş olarak, ait olduğu toplumsal bütünden beslenen ama bu yanlış bütünün içinde, her şeye rağmen ona eleştirel bakabilme potansiyeline sahip bir alandır. Adorno, *Estetik Teori* kitabında ifade ettiği üzere sanat eseri; bir 'an'dır ki bu sürecin durdurulması, anlık bir duraksamadır (Adorno, *Aesthetic*, 111). Yani, hayatın akışına kendini bırakmışken böylesi bir yapıtla karşılaşan izleyici, bir an bu akışı duraksatabilir, hakikati bir anlık sekteye uğratabilir. Adorno'nun 'gerçekliği' duraksatan *an*'ı yaratan sanat kavramsallaştırması gerçekten sanatın –ajansal sanatın- hedeflerindendir. Bununla birlikte nasıl bilgi araçsallıkla sonuçlanma riski taşıyorsa hakikat atfının da aynı araçsallığa, yani gerçekliği yeniden üreten ya da sürdüren işleme hizmet ettiğini unutmamak gerekir. Bununla birlikte hakikat Lacan'ın dediği gibi bulunmuş bir şey olsaydı aramaya devam edilmezdi ki tam da bu arama edimi zaten sorunlu olan şeydir. Aynı ütopyada olduğu gibi hakikat de geleceğe, hiç gelmeyecek olan yere gönderilir, hâlbuki hiçlik –özgürlük- *şimdi ve burada*dır.

3.5. MODERN'İN POST'U

Modernizm'in felsefedeki temelleri Batı'da Rönesans ile atılır, ama on yedinci yüzyılda beyanatlar ortaya çıkmaya başlar. On sekizinci yüzyılda, Aydınlanma felsefesiyle teolojiden kurtulunup özne merkez alınır, akıl ön plana çıkarılır, bilimsel gelişmelerin de etkisiyle bilgi başat rol oynamaya başlar. Sanatta da bir yandan akılcı ideallerle Neo-Klasik, diğer yandan da abartılı, gösterişli, dekoratif Rokoko yürürlüktedir. On sekizinci yüzyılın sonları ve on dokuzuncu yüzyıl sürecinde her ikisi de terk edilip belirsizlik, şüphe ve psikolojik gözlemle; duygular ve içgüdüler ön plana çıkarılır. Bu değişim Kant'ın amaçsızlık ve Estetik; Hegel'in Tin ve İdea kavramlarında da gözlenebilir. Akabinde Realizm'in bir yandan sosyalist idealleri, diğer yandan günlük yaşamın yansıtılması görülür ki yüzyılın sonlarında atık Empresyonizmle hem doğa hem de günlük yaşam sanatçının üzerindeki izlenimlerini 'gerçekçi' şekilde yansıttığı bir dönem olarak kabul edilir. On dokuzuncu yüzyılla başlayıp yirminci yüzyıla kadarki süreçte, modernizm, felsefede artık ilkelerini netleştirir: Kıta Felsefesinin; özne ve aklın saflığı ve evrenselliği, pozitivist bilgi ve hakikat anlayışı, diyalektik ikilikler, hümanizm, aydınlanma, ilerlemeci tarih anlayışı gibi önceki dönemlerin tüm bütünsel programlarını ve dayanaklarını eleştirip reddetmeleriyle başka bir cehreye bürünür ki yirminci yüzyılın

son çeyreğinde öne çıkan ‘postmodernizm’ olarak adlandırılan dönem de bu reddetme işlemini daha da ileri götürerek bu süreci tamamlar. Aynı şekilde sanat da önceki biçim ve idealleri gerisinde bırakma hedefiyle, dahası tam da bunları reddetme hedefiyle soyutlamadan Dada’ya kadar çok farklı biçimlere bürünerek çeşitli manifestolarla yeni ideallerini ortaya koyar. Bu süreçteki farklı biçimsel ve kavramsal amaçları kapsayan karşı hareketlerin başlattığı yıkım süreci, daha doğrusu yıkım idealinden açılan boşluk ‘postmodern’ evrede tamamlanır.

İşte sanatın modernizmle başlayıp ‘postmodernizm’ ile tamamlanan bu süreci; sanatın sanatlığını ilan edişine yıkımının içkin olduğunu anlamak ve modernle başlayan sürecin zamansal bir ilerleyişten ziyade modernin başlattığı sürecin, daha doğrusu açtığı boşluğun post’u ile tamamlanmasının ya da doldurulmasının yürürlükte olduğunu tespitlemek için değerlendirilecektir. Buna bağlı olarak da sanatın tarihsel akışında ‘ilerleme’ olarak görülen değişimlerin aslında toplumsal tarihi devam ettirdiği, yani sanat kurumunun toplumsal gerçekliği farklı biçimlerde yansıtmaya devam ettiği anlaşılır. Daha net söylemek gerekirse, sanatın toplumsal gerçekliğin kurgusallığı ile hesaplaşırken bile bu gerçekliği sürdürdüğü, kurumsal yapısından kurtulamadığı görülür. Kendini modernle yıkma girişiminin, Camus’nün deyimiyle, ‘ilkesiz hiçlik’ ile ‘biçimsel ilkelerin hiçliği’ arasına sıkışmasıyla sonuçlanması; güncele gelindiğinde *hiç*liği göz ardı eden bir hiçleşmeyle kendini zaten hükümsüzken hükümsüz kılmasına varmıştır.

Bu sürecin altyapısına bakmak, bugünün sanatının nasıl bir zemine oturduğunu, “sanatın sonu”ndan kastedileni ve sanatın hükümsüzlüğünü anlayabilmek adına faydalı olacaktır. Yoksa Kıta felsefesi ve sanatı bağlamında bakıldığında modern ve postu aslında bir bütün içindedir. Biri diğerinin devamı veya sonu niteliğinden çok en fazla tamamlanması olarak görülebilir: Cümlenin yüklemi gibi. Bununla birlikte post evre de öncekiler gibi bir önceki dönemin ilkelerini reddederek kendini kurar, hedeflerini moderni reddetme üzerine dayandırır ama aşağıda incelendiğinde görülecektir ki aslında modernin açtığı boşluğu post evre siniklik ile tamamlar.

Postmodernizm ister bir evre ister bir durum olarak değerlendirilsin, temelinde modernin akla, akılcılığa atfettiği büyük değeri sorunsallaştırır. Bununla ilişkili olarak yürürlüğe sokulan bireyci etik anlayışına, bütünsel ve küresel görüşlere ve büyük ideolojilere de karşı çıkar. Böylesi büyük anlatılara, düşünce kategorilerine, bunları

meşrulaştıran söylemlere, yani inşa edilmiş her türlü öncüle karşı çıkan negatif bir felsefedir.

Aynı şekilde sanatta da daha önceki tüm bütünsel programları reddeden; ilkeleri, normları, kuralları yıkarak kendini var etmeye çalışan, hatta kendini de hayatın içine yedirerek ortadan kaldırma niyetiyle girişimlerde bulunan bir karşı çıkış görülür. Yüzyılın başında Birinci Dünya Savaşı 'gerçekliği' sorguya açan bir travma olarak örneğin Dada'yı getirirken, İkinci Dünya Savaşı tüm bütünselleştirici büyük anlatıların, ideolojilerin, akıl, ahlak gibi dayanak olabilecek otoritelerin hayal kırıklığının travması olarak örneğin Pop-Art'ı getirir. Dolayısıyla Birinci Dünya Savaşı'yla gerçekliğin saçmalığının yürürlüğe girmesiyle açılan boşluk İkinci Dünya Savaşı'yla *histerik*[53] *hiçlikle* doldurulur. Yani yanılsamalığını, irrasyonelliğini kendi kendine ele veren bir histeridir[54]. Tam da bu nedenle 'her şey mübah' eğiliminin çıkması anlamlıdır. Tüm bütünsel programların tamamen reddedildiği ama aynı zamanda 'simülasyona' teslim olunduğu üçüncü evre olarak postmodernizmde histeri *sinik*[55] bir tepki ile tamamlanır. *Histerik hiçlik, sinik* bir tepki ile rasyonalize edilir. Yani, özgürlüğünü *–hiçliğini-* keşfederek değil, bir hiç olarak hiçbir şey yapamaması ve olduğu şey ile mücadelesinin histerisine getirdiği sinik bir rasyonalizasyon tepkisidir. O halde *histerik hiçliğe verilen sinik tepki*: Olduğu şeyi reddetmeye, hiçleştirmeye çalışırken özgürlüğünü keşfetmeyi atlayıp, hâlâ 'oldurulmuş' gerçeklikle süren histerik mücadelesine sinik bir rasyonalizasyonla cevap vermesidir.

Güncel sanata geldiğimizde bu sinikliğin iki çehrede yürüdüğünü görürüz. İlki kendini hükümsüzken hükümsüz ilan ederek 'olduğu' şeyi ve 'gerçekliği' reddettiğini sanan bir sinik tepki ve ikincisi ise 'gerçekliği' eleştirir görünümü altında onu basitçe yeniden üreten hatta bu şekilde ona estetik olarak da meşruluk kazandıran bir siniklik. Bunlar sonraki başlıklarda detaylandırılacaktır.

---

[53] Histeri'nin genel anlamı; kişinin genellikle geçmişindeki olaylara bağlı korkuları nedeniyle denetimsiz şekilde ortaya çıkan ani ve aşırı duygusal ve motor tepkiler verdiği nevrotik bir hastalıktır ve bu kişiler bu bozukluklarından habersizdirler. Lacan, "Ben niye senin olduğumu söylediğin şeyim?" histerik sorusunun Öteki'nin onu o şekilde çağırmasına neden olan o *artı-nesne*'nin boşluğunu açtığını açıklar (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 130).

[54] Lacan 1968 öğrenci başkaldırısına yönelik olarak "yeni bir Efendi isteyen histerik bir ayaklanmaydı" der (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 128-129)

[55] Sinizm, "ideolojik maske ile gerçeklik arasındaki mesafeyi tanır, hesaba katar, ama yine de maskeyi korumak için nedenler bulur. […] Sinizm, resmî ideolojinin "olumsuzlanmasını olumsuzlamanın" sapkın bir türüdür" (Žižek, İdeolojinin Yüce Nesnesi, 45). Bir fantazi olarak ideolojinin *olumsuzlanması* demek onu hiçlemek ve böylece de onu ortadan kaldırmak demektir. İşte sinik olan, bu olumsuzlamayı olumsuzlayarak gerçekliği muhafaza etmekle kalmaz onun olumsuzlanmasını daha da zorlaştıracak olan bir rasyonalizasyon kurar.

Böylece modernizmden keskin biçimde bir kopuşmuş gibi değerlendirilse de aslında modernizmin ektiği tohumların postmodernizmde toplandığını ileri sürmek daha yerinde olacaktır. Bu, ilerlemeci bir tarihin yürürlükte olduğu anlamına gelmez: daha ziyade modern ile sorguya açılan gerçekliğin kabuk gibi, ölü derinin soyulması gibi, postunu bırakırken çözülüşünün keskinleştiği anlamına gelir. Fakat paradoksal olarak bu kabuk –post- kendi kurgusallığını deşifre ederken hemen başka bir sağlamlaştırmayı, katılığı, rasyonalizasyonu beraberinde getirir. Bu da *sinik histeri* halidir. Başka bir açıdan söylersek de şizofrenidir[56]. Çünkü modern öncesinde, toplumsal kurumlar ve gerçeklikleri, sorguya nadiren maruz kalarak kabullenilirlerken, modern ile başlayan sorgulama sonrası evrede tüm sağlam dayanaklar bertaraf edildiği halde, toplumsal yapı daha da şiddetli biçimde kontrolü eline alır. İşte bu çelişki, zaten kurgusallığı meşru kabul eden şizofreninin, kurgu dağılmasına rağmen onu sinik olarak ikinci bir gerçeklik gibi yürürlükte tutmasıyla ortaya çıkar. Bu da öznenin gerçeklik kurgusuna ne kadar sinsi, manipülatif bir işlem yaptırdığını gösterir.

Baudrillard, içinde yaşadığımız çağda, reklamların ya da siyasetçilerin kendi çıkarlarını açıkça ifade edişlerini 'açık sır' ('*open secret*') şeklinde açıklayarak hakikatin açıkça ifade edilmesiyle kalan tek gücümüz olan ihbarın da elimizden alındığını söyler (Baudrillard, *The Agony of Power*, 37-39). Bu güç, sinik aklın bertaraf ettiği bir güçtür ki zaten bu ihbar ancak meselenin bir ayağı olabilir, çünkü asıl güç bunda değil, gerçeklik yanılsamasının takip edilmeye devam edildiğinin ihbarındadır. Sorumluluğun oradan buraya taşınmış olması yeni bir durum olarak görülemez, ancak tüm bu taşıma işleminin deşifrasyonu, yani hâlâ gerçekliğe 'gerçeklik' atfediliyor olmasının ihbarı gereklidir. Fakat bu da tek başına yeterli değildir çünkü bu boşluk yine doldurulmak istenecektir. Bu nedenle bu süreci özgürlüğün idraki ile geçirmek gerekir.

3.6. SANATIN BİTMEYEN SONU

Rancière, "1880-1920 arasında, yani sembolizm ile konstrüktivizm zamanları arasında" modernleşen sanatın; "kendini ortadan kaldırarak kendini gerçekleştiren, kendi usullerini bütün olarak eylem halinde olan ve sanatı emekten ya da siyasetten ayırmayan bir yaşamın formlarıyla özdeşleştirmek için görüntü/imgenin sapmasını ortadan kaldıran" bir proje olduğunu söyler (Rancière, *Görüntülerin Yazgısı*, 22).

[56] Şizofreni, Yunanca 'ayrık' veya 'bölünmüş' anlamına gelen "*şizo*" ve 'akıl' anlamına gelen "*frenos*" sözcüklerinin birleşmesiyle kişinin aynı anda iki farklı gerçekliğe inandığı hastalığın adıdır. "*İkinci gerçeklik*" çoğu kez belli bir sisteme dayalı bir gerçekliktir.

Rancière, “görüntü/imge”nin sapmasını, “iktidarların programlarını ve sloganlarını ete kemiğe büründüren ilüstrasyonlar” anlamında kullanır (Rancière, *Görüntülerin Yazgısı*, 24).

Dadanın *karşı sanat* kanadının önde gelen temsilcilerinden Tristan Tzara, insanların atfetmekten hoşlandığı gibi sanatın kutsal ve evrensel bir değere sahip olmadığını, Dada’nın sanatı günlük hayatın, günlük hayatı da sanatın içine soktuğunu beyan eder (Shiner,340). 1970’lerden bugüne kadar devam eden sanatı hayatla bütünleştirme çabaları “en mahrem kişisel alanlardan tutun da en genel siyasal alana kadar” yayılır (Shiner,358).

> On dokuzuncu yüzyılın sonlarında fotoğrafçılık, yirminci yüzyılın başlarında sinema, caz ve ‘ilkel sanat’, 1950’lerden itibaren ‘zanaat’ biçimli sanatlar, 1960’lardan itibaren elektronik müzik ve yeni gazeteciliği, 1970’lerden itibaren ise neredeyse her şeyi içine almıştır güzel sanat alanı (Shiner,304-305).

Sanatla hayatı yeniden bir araya getirme hedefi, sanatın bir zamanlar hayatla bir arada olduğu varsayımına dayanır. Bu bir aradalık belki ancak ilkel topluluklarda ve göçebe hayatlarda görülebilir ki o topluluklarda yapılanların da bu sefer sanat olup olmadığı tartışmalıdır. Daha doğrusu, sanatın icadından bugüne kadar gelen anladığımız anlamda norm koyucu ya da meşru bulucu kurumsallaşmış bir sanatın ürünleri değildirler. Sanat daha kuruluşunda zaten hayatla ayrımı üzerinden inşa edildiğinden sanatla hayatı bir araya getirmek bir çelişki ortaya çıkarmaktadır. Nesnesinin dışsallığı; örneğin manzara resminde Empresyonistlerin (İzlenimcilik), bizzat resmedilecek nesnenin –manzaranın- bulunduğu dışarıya çıkarak yapmasında bile kendini ele verir. Bir yandan hem nesnesinin dışında oluşu hem de –manzaranın bizzat gözlemlenerek- orada bulunarak yapılması, zaten bu ayrımı ortadan kaldırma girişiminin tam da bu ayrılığı ele vererek olabileceğinin göstergesidir. Yapısal olarak hayatın içinde değildir, dışsal bir bakış içerir. Bu mutlaka olumsuz bir anlam içerdiği anlamına gelmez, çünkü gerçekliğe zaten ancak dışarıdan bakıldığında değiştirilebilirliği gözlenir, ama yapısal bir dışsallık değil, bu yapısal dışsallığın bilincinde olunan bir dışsallık olmalıdır. Bununla birlikte bu bilinç fiili olarak eyler, yapar ki değiştirsin. O halde, sanat kurumunun sadece tanımını değil; yapısını, işleyişini, iletişim kurma biçimini, bakışını da ya bu işlemden çıkarmak ya da yeniden tanımlamak gerekir. Sanat kendi ontolojik varlığını ortadan kaldırdığında ancak hayatla bir araya gelebilir gibi gözükmektedir ki bu da ayrı bir çelişki çıkarır, çünkü o zaman ortada bahsedilecek bir sanat zaten olmayacaktır. Tüm

bu ele alışların ötesinde belki asıl sorulması gereken hayatın ne olduğudur? Zaten mutlak bir dışsallık olarak yürüyen ama bir yandan da kendi imkânsızlığımızdan kaçış ya da eksikliğimizi gidermek için varettiğimiz ve yürürlükte tuttuğumuz bir mutlak Öteki değil midir?

> […] sanatla hayatı yeniden bir araya getirme yolunda verilen çabalar, 1920'li yılların Paris'indeki "Sürrealist Araştırma Bürosu"ndan 1930'ların sosyalist gerçekçi film, roman ve resimlerine, 1950'li yıllardaki New York 'happening'lerine, 1960'lı yıllardaki Sitüasyonist Enternasyonal'in siyasal tavırları ve Fluxus hareketinin sanatsal muzipliklerine kadar çok geniş bir yelpazede ortaya çıkıyordu (Shiner,383-384).

O halde sanatı hayatla bir araya getirme çabasını, sanatın aslında hâlâ kendini sanat olarak varetme girişiminin bir uzantısı olarak görmek mümkün. Bunun en belirgin örneklerinden biri belki de Marcel Duchamp'ın *Şelale*'sidir.[57] Shiner, *Şelale*'nin, estetik bir hedefi olmasa da bir sanat olma iddiası taşıdığını, diğer yandan kurallara meydan okuduğundan karşı sanat olsa da "sistemi alaşağı etmekten ziyade sistemin sınırlarını genişletmeyi amaçladığından" yine sanat olarak görüleceğini ifade eder. *Şelale* örneğinin dışında, Duchamp'ın 1913'te günlüğüne yazdığı "sanat eseri olmayan bir eser yapılabilir mi?" sorusu (Shiner,384-385) başlı başına aslında belki de bilinçsizce bu sanat alanını genişletmeye hizmet eder ki zaten bir şeyi sanat eseri kılan, o şeyin kendi değil, sistemin içinden yapılan atıflardır –tabii ki kurumsal meşruiyetleri ölçüsünde-.

[57] *Fontaine* (fr.) *Fountain* (in.) *Şelale* (tr.) - 1917 yılında Duchamp'ın da dâhil olduğu Bağımsız Sanatçılar Birliği her sanatçının katılabileceği, jürisiz ve ödülsüz bir sergi düzenler. Bu karara uyulup uyulmayacağını görmek için Duchamp "R. Mutt" olarak imzaladığı hazır bir pisuarı sergi için sunar, fakat yönetim bunun sanat olmadığına kanaat getirip reddeder. Duchamp bunun üzerine kuruldan istifa eder (Shiner,384).

Resim 6 – Marcel Duchamp, *Fontaine* (*Şelale),* 1917

Duchamp'ın belki de müzikteki daha ileri bir muadili olan John Cage, 1952 yılında, *4' 33''* isimli müzikal eserinde, bir orkestra yerleştirir, fakat hiçbir enstrüman çalınmaz. Sadece izleyicilerin, ortamın kontrol edilmeyen sesleri kendiliğinden ses meydana getirir. Böylece Cage, kurallı şekilde çalan enstrümanlar kadar sıradan seslerin de müziğin parçası olduğunu gösterir. Shiner'a göre, Cage, beceriler üzerinden değil, entelektüelite üzerinden bir düşünür olarak besteci fikri geliştirir. "Kendisinden önceki Duchamp ve kendisinden sonraki kavramsalcılar gibi onun için de sanatla hayatı birleştirmek, […] zihnimizi sanata ve dünyaya yeni bir açıdan bakmaya kışkırtmayı ifade eder" (Shiner,386-387).

Resim 7 – John Cage, *4' 33''*, 1952

Sanatın kendini hayatla birleştirme arzusunu, şimdi, başka ve daha temel bir noktadan ele alarak toparlamak gerekir. Hayat olarak mutlak Öteki ile bütünleşmeye çalışmak aynı öznenin kendi eksikliğini gidermesi için onu tamamlayacak şeyi Öteki'de –onda da eksik olduğu halde- aramasına benzer. Yani, sanat hayatla birleşmeye çalışırken aslında hayatın ondaki eksiği kapatmasını bekler. Tam da bu imkânsız *arayışı* sayesinde *jouissance* sürdürülür: yokluğu giderme arzusunun fantezilerinin ürettiği travmatik etkiler olarak *jouissance* sürdürülür. Yani beklediği ve elde ettiği şey arasındaki boşluk her seferinde "bu o değil" dedirtir ki bu onun sürekli tekrar edilmesinin koşuludur (Johnston). Bu da tam olarak *jouissance* yani tam da araması sayesinde süren imkânsız hazdır. O halde sanat hep hayatla birleşmeye çalışacak ve hep de bu birleşme arayışı sayesinde imkânsız bir hazzı takip ediyor olacaktır.

Fredric Jameson (1934-), Hegel'in 'sanatın sonu' ve Fukuyama'nın 'tarihin sonu' tezlerinin ilişkisini kurar. Fukuyama'nın 'tarihin sonu' açıklamasını, 1989'da, "Soğuk Savaş kapitalizminin sonuyla birlikte, piyasanın insanın kendi tarihinin nihai biçimi olarak ilan edildiği" (Jameson, *Kültürel Dönemeç*, 96) bir zamanda yapması, küresel siyasi kutupluluğun bittiği görüşünden kaynaklanır: Diyalektik bir tarih anlayışı üzerinden bakarak ilan edilebilecek bir sondur bu. Fakat Jameson'a göre, bu zamansal görünen tez aslında uzama ilişkindir; çünkü 'tarihin sonu', Soğuk Savaş'ın bitmesinden veya sosyalizmin başarısızlığından değil, aksine kapitalizmin yeni bir üçüncü evresi

olarak “dünyanın henüz metalaştırılmamış kısımlarına nüfuz etmesi olarak yeni ve daha temel uzamsal sınırların sonucudur.” Bugün de gözlemlediğimiz emperyalist yayılma bunu apaçık gösterir. Zaten Marx da “dünya pazarının sınırlarına ulaşıncaya ve nesneler ve emek gücünün evrensel ölçüde metalaştırılmasına değin, sosyalizmin gündeme gelemeyeceği üzerinde hep ısrarla durmuştur” (Jameson, *Kültürel Dönemeç*, 98-99). Kapitalizmin sınırının sermayenin sınırı olduğunun söylenmesinden kastedilen de budur. Benzer şekilde ‘sanatın sonu’ tezinde; Jameson’a göre, sanatın Mutlak’a ya da Yüce’ye ulaşma, yani sanatın ötesinde bir şeye ulaşma amacı kaldırıldığında sanat sonunu ilan etmiştir (Jameson, *Kültürel Dönemeç*, 92-93). Bu da ancak sanatı, Yüce ya da Mutlak ile ilişkilendiren bir bakıştan hareketle ilan edilebilinecek bir sondur. Kapitalizmin uzamsal yayılımında olduğu gibi sanat da “toplumsal yaşamın tüm alanlarına öyle bir şekilde nüfuz eder ve yayılır ki […] her şey haline gelerek son bulur” (Jameson, *Kültürel Dönemeç*, 90)

O halde sanatı hayatla birleştirme hedefi ironik bir biçimde başarılmıştır. Fakat bu her şeyin her şey haline gelmesi, ‘simülasyon çağında’ –daha sonra detaylandıracağım-, ‘gerçekten’ değil, simülatif şekilde olmuştur. Her şey cinsel, her şey politik, her şey estetiktir bu çağda ve tam da bu yüzden her biri aslında hiçbir şey değildir. Baudrillard’ın deyimiyle her şey her şey haline gelir ve hiçbir şey hiçbir şeydir. Dolayısıyla bu her şey haline gelerek, hayatla birleşerek –ama simülatif bir hayatla birleşerek- sanat aslında kendi sonunu arzu eder görünümdedir. Adeta öznenin ilk narsistik bildirimine onun yıkımının içkin olması gibi. Nasıl ki özne kendi yansımasının cazibesine sonunda kendini feda edecek kadar kaptırıyorsa ve bu da aslında kendi görüntüsünün yansımasına yabancılaşarak kendini inşa ettiği anlamına geliyorsa; sanat da kendi ‘özerk’ konumunu kurup sanatlığını ilan ederken işte böylesi bir narsisistik bildirimle kendini kurar. Sanatın narsisizmi; hiyerarşik olarak yüksek noktada hakikati, yüceyi gösterdiği kendi imgesine hayranlıktır. Ama tam bu kendi yansıması üzerinden kendini kurmasıyla kendine yabancılaşması onun yıkımının kurulumuna içkin olduğunu gösterir. Bununla birlikte bu intiharı, sonu, yıkımı bir türlü gerçekleştiremez, çünkü kendi imkânsızlığının izlerini silmek ya da kimliğindeki boşluğu doldurmak üzere sürekli kendine yeni nesneler icat eden; öyle ki kendini sanal bir nesne olarak simülasyon noktasına bile getiren bir işlem içindedir.

O halde görülür ki, Dada’nın başlattığı karşı hareket gibi tüm yüzyıl boyunca adeta sanat kendini sürekli bir iptal etme arzusundadır. Ama bu girişimler paradoksal olarak

aslında kendini var etme uğraşıdır ve dahası 'gerçekliği' de yıkma girişimleri onun daha manipülatif şekilde çalışmasına aracılık eder. Bu durum güncel sanatın iki ana tavrında görülebilir. Bir yandan gerçekliğin deşifrasyonu adına tam da kendini doğrudan toplumsal gerçekliğin bir yeniden üreticisi olarak koyar. Diğer yandan 'anlaşılmazlık' 'erdemi' içinde hiçbir şey zaten söylemezken hiçbir şey söylemediğini iddia ederek yapar. Yani kendini varetme girişimlerinin her ikisi de aslında hiçbir şeyi reddedemiyordur. Bu nedenle sanat, Baudrillard'a göre, bugün, kendisini gıyaben[58] (*default*) reddediyordur, üstelik daha kötüsü kendi ölümünü reddediyordur. Sanat, gerçekliğe, sembolik olarak suikast düzenleyen ajan haline geleceğine, kendi kayboluşunun sihirli ajanı olacağına, gerçekliğin içine gömüyor kendini (Baudrillard, *Conspiracy of Art*, 96). İşte bu gerçekliğe gömülmenin nasıl iki dönemde de aslında yürütüldüğünü *Öteki* ile ilişkisi incelenerek görülebilir.

3.7. AYNI GERÇEKLİĞİN İKİ SİYASETİ

Sanat, her zaman yönetilen bir görsel kültürün parçasıdır. Bu yönetiliş, kendisinin de bir metaya ya da gösteriye dönüşmesi ya da dönüştürülmesinden çok daha kapsamlı bir yönetiliştir. Öyle ki ister özerkliğini kurmada ister bunu yıkma girişiminde olsun her zaman içinde olduğu bir dışarıyla ilişkisine bağlı oluşuyla yönetilmesidir. Rancière, "estetik sanat rejimi" şeklinde açıkladığı sanatın işleme mantığının –'siyaset'inin ya da 'metapolitika'sının-, sanatın sanat-olmayana bağlı olarak tanımlanan paradoksal bir kurucu mantık olduğunu ifade eder. Bu kökenden gelen çelişki, sanatın aslında aynı zamanda sanat-olmayan da olduğu anlamına gelir. Buna bağlı olarak da Rancière'e göre, sanatın tarihsel çizgisinde 'zamansal bir ardışıklık' gibi görülen modernizmden postmodernizme geçiş bir kopuş olarak görülemez. Ortaya çıkan, daha ziyade iki ayrı çehre olup estetik sanat rejiminde iki siyaset figürüdür: "Bir yandan, sanatın sanat olarak farklılığının ortadan kalktığı, bir yaşam biçimine dönüştüğü bir estetik devrim projesi var. Diğer yandaysa, siyasal vaadin olumsuz biçimiyle korunduğu, yani sanatsal form ile yaşamın diğer formlarının birbirinden ayrılması ve aynı zamanda bu forma içsel olan çelişkinin korunması yoluyla korunduğu, direngen eser figürü var" (Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, 40). O halde, postmodern diye tanımlanan durum Rancière'e göre "apolitik biçimde politik eserin diyalektiği" (Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, 45) olup, 'sanat ve sanat-olmayan' ayrımında ve 'dış dünya' ile –olumlayarak ya da dışlayarak- ilişkisinde yürüttüğü diyalektik bağımlılığını tanımlayan iç çelişkisini sürdürmesi nedeniyle bir kopuş olarak değerlendirilemez. "Kendi sanat olmaklığını

[58] Yani namevcut olarak.

ortadan kaldırarak siyaset yapan sanatın karşısında, hiçbir siyasal müdahaleye bulaşmamakla siyasal olan bir sanat vardır" (Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, 44).

Bir yanda her şeyi sanat kılma vaadi, diğer yanda sanatı hayata dönüştürme vaadi olarak her iki eğilim arasındaki düğümü Rancière "sanatı tanımlamaya yönelik özgül bir rejimin adı" olarak 'estetik' kelimesinin ifade ettiğini söyler; –bir disiplinin adı olarak değil- (Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, 13-14). Çünkü 'estetik'; sıradan hayatın imgelerini 'her şey mübah' yaklaşımıyla buyur eden bir sanat ile yeni bir hayatı sanatın formları ile oluşturmayı vaat eden sanat arasındaki düğümü kurar (Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, 19).

Rancière'in "estetik devrim" ve "direngen form siyaseti" olarak tanımladığı bu her iki eğilimde de görülür ki sanatın sanat-olmayan ya da yaşamın diğer formlarına bağlı olarak bir tanımı ya da eğilimi söz konusudur. İlkinde duyumsamada gerçekleşen bir eşitlik, ikincisinde de sıradan dünyanın işleyişinden ayrılışla gelen bir eşitlik vaadi olduğundan her ikisinde de bir eşitliğe ulaşma vaadi söz konusudur.

> Estetik devrim senaryosu, tahakküm ilişkilerinin estetik olarak askıya alınmasını tahakkümsüz bir dünyanın ana ilkesine dönüştürmeyi önerir. Bu öneri bir devrimin karşısına bir başka devrim koyar: Aslında insanlığın ikiye ayrılmasını geri getiren, devlet düzeyinde devrim olarak kavranan siyasal devrimin karşısına, bir duyumsama cemaatinin oluşturulması anlamında devrimi çıkarır. […] herkesin birbiriyle mutabık olduğu değil, duyumsamanın ortaklığı temelinde gerçekleşmiş bir cemaat önerir. Ama bunun için, […] estetik görünümün özerkliğini ortadan kaldıran fetihçi bir zihnin etkinliğine dönüşmesi gerekir. […] insanın şimdiye kadar yalnızca görünümüne sahip olduğu şeyin kendisine sahip olmasını sağlayacak olan şu devrim (Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, 40-41).

> Direngen form siyaseti, formun edimde ortadan kaldırılmasını reddeder. Burada form, siyasallığını, kendini sıradan dünyada hayata geçirilen ya da bu dünyaya yönelik olan her türlü müdahale biçiminden ayırarak ortaya koyar. Sanat bir yaşam biçimine dönüşmemelidir. Tersine, hayat sanatta biçim bulur. Shiller'in tanrıçası, aylak olduğu için vaat taşır. Adorno, "sanatın toplumsal işlevi, toplumsal işlevi olmamasıdır" diyecektir, onu yankılarcasına. Eşitlik vaadi, eserin kendine-yeter oluşunda, her türlü tikel projeye kayıtsız oluşunda ve sıradan dünyanın dekoruna katılmayı reddedişinde saklıdır. […] Hiçbir şey istemeyen eser, bakış açısız eser, hiçbir mesaj vermeyen, demokrasiyle de anti-demokrasiyle de ilgili kaygısı olmayan eser, tam da her türlü tercihi, her türlü hiyerarşiyi askıya alan kayıtsızlığıyla 'eşitlikçi'dir (Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, 43).

Rancière'in analizinde netleşen, ister olumlayarak ister dışlayarak, sanat hep bir dışarıya gönderme yaparak hem kendini hem de dışarıyı varsayar. Öznenin kendini kuruşunda, kendini gözlemlediği yerle özdeşleşmesinde de gördüğümüz gibi hep bir dışarısı –*Öteki*- imlenir. Böylece yapıyı reddeden görünüm, reddeder göründüğü yapının tam da merkezinde bulur kendini: "Öteki'ye iflah olmazcasına bağımlı oluşuna tanıklık ederek, bu türden her vaadi [özgürleşme vaadi] boşa çıkarır. Öteki'nin gücüne saf tanıklık, dünyanın çelişkisini kayda geçiren eserin çelişkisinin yerini almıştır" (Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, 46). Dolayısıyla, daha önce toplumsal yapının çelişkisini kayda geçirmeye çalışan sanatın dışarıyı vareden çelişkisinin yerini, kayıtsızlığı ve reddiyle Öteki'nin gücüne saf bir tanıklık alır.

Rancière, bu iki estetik siyaseti arasındaki gerilimin, düzçizgisel bir senaryo altında ilerleyen modernite ve post-modernite biçiminde de bulunduğunu ileri sürer: "Birincisi, estetik deneyimin formlarını başka bir hayatın formlarıyla özdeşleştirir. Yeni ortak yaşam formlarının inşasını ve dolayısıyla ayrı bir gerçeklik olarak sanatın kendi kendini ortadan kaldırmasını sanatın amacı olarak tayin eder. Diğeriyse, estetik deneyimin siyasal vaadini, bizzat sanatın ayrılığı içinde, sanatın formunun yaşam biçimine dönüşmeye direnci içinde muhafaza eder." Dünyanın mevcut hali ile olanaklı halini kıyaslamaya çalışan bir proje olan 'eleştirel sanat' projesinin paradoksu incelendiğinde Rancière'e göre bu iki siyaset arasındaki karşıt mantık ve ikisinin de ortadan kalktığı uç nokta açığa çıkar (Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, 47-48). Çünkü eleştirel sanat, en genel tanımıyla "tahakküm mekanizmalarına dair bilinç vererek izleyiciyi dünyanın dönüşümünün bilincinde olan eyleyiciye dönüştürmeyi amaçlar." Fakat tek başına bilinç ya da kavrayış durumu dönüştürmeye yetmez, çünkü zaten sömürülenlerin ya da tahakküm edilenlerin sorunu, anlamamak değildir; "birilerinin kendilerine sömürü yasalarını açıklamasına ihtiyaçları pek yoktur." Asıl mesele durumu değiştirme gücünü kendilerinde görmemeleridir. Rancière zaten böyle bir güce ancak verilerin konfigürasyonunu değiştiren ve dünyayı dönüştüren bir siyasal süreçte yer almaları halinde ulaşabileceklerini söyler. Bununla birlikte 'kavramayı sağlayan' ve görünümleri çözündüren eserin de zaten tam da bununla şeylerin işaretlere dönüştüğü bir dünyanın daimiliğine onay verme tehlikesine düştüğünü belirtir (Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, 48). Bu onaylamayı güncel sanatın nasıl yaptığını artık detaylandırabiliriz.

3.8. ÇOKKÜLTÜRLÜLÜK KÜLTÜRÜ

Egemen ya da piyasa ile işbirliği olan sanata karşı gelişen aktivist ya da politik sanat ABD'de 1980'lerden sonra öne çıkar. Politik sanat evrenselliği yürürlükten kaldırıp yerine çeşitliliği, farklılığı ve melezliği getirmeyi amaçlamıştır ve Julian Stallabrass'a göre bunu başarmıştır (Stallabrass, 27). Elbette bu amacın sanatın kendi 'özerk' bakışından değil, toplumsal işleyişte 'çokkültürlülük' propagandasının yürürlükte olmasının etkisiyle hedeflendiği söylenebilir. Örgütlenen küresel kural koyucu sermaye, 1989 sonrası soğuk savaşın bitmesiyle neoliberal politikasıyla "zengin ülkelerdeki sanayileri ve tarımı korurken, kırılgan ekonomileri kuralsız ticarete, özelleştirmeye ve sosyal devletin tasfiyesine" zorlar; yani sermayeye, doğrudan ülkelere müdahil olma ehliyeti verilir ve bunun yanında yine 1989 sonrası çokkültürlü sergi olgusu yükselir (Stallabrass, 20-21). Ekonomik ve sınıfsal kimlik ayrımlarına kültürel farkları da dâhil eden bir 'çokkültürlülük' kültürüdür artık yürürlükteki. Örneğin, kabile sanatının öne çıkarılması, kolonyal sürecin bir uzantısı ya da sonucu gibi durmakla birlikte, modern dönemde başlayan kolonyala eleştiri görünümü ile 'öteki'nin öne çıkarılması, günümüzde çokkültürlülük propagandasının ilk adımları olarak görülebilir. Hakların kazanılması-alınması mücadelelerinde de ezilenin öne çıkarılması aynı işlemi sınıfların propagandasına çevirir ve sınıf ayrımını yeniden üretir.

Devletin, bireyselleştirme işlemiyle farklılığa dayanan bir kimlik inşası yürütmesinde olduğu gibi, 'çokkültürlülük' propagandası da farklılıklar üzerinden bireyin kendi kimliği üstüne kapanmasıyla sonuçlanır. Kaldırılmaya çalışılan ya da yıkılmaya çalışılan modern özneden açılan boşluk; etnisite, cinsiyet, hayat tarzı, siyasi tarzlar, kültürel tanımlar gibi sınıflandırmaların detaylandırılmış alt başlıklarıyla kurulan özne ile doldurulur.

Bu sürece hem sanatçı kimlikleri hem de sanatçıların işaret ettiği kimlikler de eşlik eder. Stallabrass, "sanatçı kimliklerine ve bu kimliklerin uzlaşımsal simgelerin birleştirilmesi yoluyla inşasına odaklanmış bir sanat"ın ortaya çıktığını söyler (Stallabrass, 27). Kapitalizme adeta *know-how* sunan Andy Warhol ve şu sözleri buna örnek verilebilir: "Son zamanlarda bazı şirketler 'auramı' satın almakla ilgileniyor. Benim ürettiklerimi istemiyorlar. Sürekli 'senin auranı istiyoruz' diyorlar" (Foster, *Gerçeğin Geri Dönüşü*, 146)- (Warhol, The Philosophy of Andy Warhol, 77). Bu da bize sanatçıların da kendi kimlikleri üzerine kapandıkları bir gerçeklik yanılsaması içinde olduklarını gösterir.

3.9. 'DEĞER'İN 'YÜCE' VE DEĞİŞ-TOKUŞLU *YERİ*

Gündelik nesnelerin kullanımını bir 'pazarlama estetiği' olarak nitelendiren Kuspit, bu pazarlamada gündelik nesneleri estetik nesneler olarak göstermenin onların sıradanlığını göz ardı etmemizi sağladığını ve bu sırada da estetiğin sıradanlaştığını söyler (Kuspit, 95). Buradan yola çıkarsak fark edeceğimiz; gündeliği sıradan, yanılsamalı 'değilmiş gibi' sunarak estetize edilen bir toplumsal gerçeklik ve bir değer olarak konumlanan, araçsal olmayıp hakikati verdiği düşünülen estetiğin konumunun tam da bu konumu muhafaza etmekle birlikte içeriğinin yine yanılsamayı onaylayan bir sıradanlık adına kurnazca işletilmesidir. Estetik 'yüce'yi yıkmaya çalışırken kullanılan sıradan nesne ya da gündelik nesne, yücenin ya da estetiğin atfedildiği 'değer' konumunda bulur kendini. Yani burada mesele nesnelerin ne olduğu değil, hangi nesne kullanılırsa kullanılsın sanat eserine atfedilen 'yüce' yerin konumuna yerleşmesidir. Yani sanat eserinin konumlandırıldığı, hakikati gösterdiği düşünülen o değerli *yer*, konumsal hiyerarşiyi yürürlükte tutarken artık meşru biçimde içini yanılsamanın ürünleriyle doldurur.

"Statükonun provokatif ve ironik bir meydan okumayla kendine karşı kullanıldığı iddia edilse de, postsanatçı[59], statükonun güvenilirliğini sarsmaya ve onu yıkmaya ne denli uğraşırsa uğraşsın, farkında olmaksızın statükoyu onaylamaktadır. Gerçekten de topluma yerleşmiş olan tutumları ve düşünceleri […] kasıtlı olmaksızın güçlendirir" (Kuspit, 107). Kuspit, buna Barbara Kruger ve Jenny Holzer'in işlerini örnek verir. Kruger'in "Varım çünkü alışveriş yapıyorum" (*I Shop Therefore I Am*, 1987) ifadesinin; "ironik bir ifade olarak değil, gerçek bir ifade olarak anlaşılmış, hatta alışveriş poşetlerinin üzerine yazılmış" olmasının "araç olarak kullandığı şeye benzemekten" kurtulamayışına ve reklam panolarını kullanmalarıyla da aslında onları onaylamış olmalarına karşılık geldiğini ifade eder (Kuspit, 109-110). Gerçekten de günlük hayatın çarpıklığını görünür kılma girişimleri bu anlamda bu çarpıklıkları yeniden üretmeye ya da basitçe bunlara ayna olmaya mahkûm gözükmektedir. Kuspit'in de söylediği gibi böylesi çalışmalar gerçekliği içeriden aydınlatmaz, gerçekliğin sıradanlığına kuramsal bir zemin sağlarlar (Kuspit, 111). Diğer bir deyişle, özellikle Kruger'in çalışması hem

[59] Donald Kuspit, *Sanatın Sonu* kitabında, "sanatın sonu" olarak gördüğü postmodern sanat için Alan Kaprow'un "postsanat" ifadesini ve bunu yapan sanatçı için de "postsanatçı" ifadelerini kullanır. Sanatın sonundan sonraki bir evreyi işaret etmek için kullandığı "postsanat" ifadesi bu çalışmanın bakış açısından bir işlerliğe sahip değildir, çünkü sanatın sonu ya da yıkımı yapısal olarak zaten sanatın kurulumuna içkin ve zamansal olarak da postmodern olarak görülen evre daha çok modernin keskinleştirilmesi anlamında tamamlayıcı bir evre olarak görülmektedir. Bu nedenle sadece faydalanılan bu kaynak açısından kavram muhafaza edilecektir.

günlük hayatın nesneler üzerinden işlerliğini hem de aslında sahip olmak ile varolmak arasındaki ilişkiyi gösterse de hayatta bir değişiklik yaratmaz.

Resim 8 – Barbara Kruger, *I Shop Therefore I Am*, (*Varım çünkü alışveriş yapıyorum*), 1987.

'Pazarlama estetiği'nin elbette en temel boyutu ekonomik değişim değeridir. Fakat günümüz kapitalist yırtıcılığı –ideolojinin genel işleyişi- 'gerçeklik' rüyasının sürmesine katkı vermekle kalmaz, bu yırtıcılığın hızı ile de durup ne yapıldığının üzerine düşünülmesine engel olmaya çalışarak idrakin sürekli ertelenmesine de hizmet eder ya da zaten bunu amaçlar. Çünkü bu hızla, değerin *hemen* piyasa karşılığının alınmasını hedefler. Dolayısıyla hız, bugün, gerçeklik yanılsamasının sürmesinde merkezi bir role sahiptir.

> Değerinin belirlenmesi için gelecek nesillerin yargısını beklemek zorunda olan bir sanat eserinin hiçbir değeri yoktur. Hızlı bir devinim içinde olan günümüzde gelecek nesillerin yargısı çok yavaş kalmıştır, bu yüzden piyasanın yargısı ön plana geçmiştir. Postsanat dünyasında her gün

> piyasaya aittir. Önemli olan devridaimin hızlı yapılmasıdır. Pazarlanan bir eser ya çabucak ekonomik değer kazanır ya da tüm sanatsal, varoluşsal, eleştirel değerini kaybeder. Zaten sanatsal, varoluşsal, eleştirel gibi sözcükler postsanat dünyasında eski moda sözcükler olarak görülür. Eserin piyasada kazanması iyi bir ürün olduğu anlamına gelmez, iyi iş yaptığı anlamına gelir. Ticari saygınlık ile eleştirel saygınlık sözcükleri günümüzde birbirinin yerine kullanılır (Kuspit, 102).

Resim 9 – Kiki Smith, *Tale* (*Masal*), 1992.

Chasseguet-Smirgel'in de ifade ettiği gibi dışkının "hem erkeklere hem de kadınlara, hem çocuklara hem de yetişkinlere ait" olması, ikili farklılıkları ve tüm farklılıkları, diğer bir deyişle hiyerarşiyi ortadan kaldıran bir yapısına işaret eder (Kuspit, 133). "Dışkı aslında yaşamın entropik[60] mamulüdür –yaşamın tüketilmiş, boş, değerini yitirmiş halidir ve bu nedenle ilke olarak ölüdür (dışkı cansızdır)- ve bu sıfatla gerçekliğin yapı-söküme uğramış nihai maddesidir" der Kuspit (Kuspit, 133). Kiki Smith'in *Tale* (1992) çalışmasında dışkı görünümündeki uzun kuyruğu ile emekleyen kadın heykeli bu bakımdan katmanlı anlamlar taşır. 'Tale' masal demek olsa da heykelde 'tail' yani kuyruk görüyor olmamızı, toplumsal gerçeklik masalının kuyruk gibi arkamıza takılan bir asalak olduğunu ya da aslında öğütülüp dışkı olarak çıkarmış olsak da peşimizi

[60] Entropik; bilgi yitimi, düzensizlik.

bırakmayan bir artığın lanetiyle emekleyip duruyor olduğumuz şeklinde yorumlayabiliriz. Dolayısıyla, aslında öğütülüp bir artık –dışkı- haline getirilmiş olan toplumsal gerçeklik masalının aslında insanı hâlâ emekleyen bir ilkellik içinde sürükleten kurgunun kendisi olduğunu, buna bağlı olarak da insanın kendi kurduğu toplumsal masalın yine kendi peşini bırakmayan ölü bir dışkıdan ibaret olduğunu söyleyebiliriz.

İçeriğine bakılmaksızın, yani bir anlam ilişkisi, bir sarsılma ilişkisi kurulup kurulmadığına bakılmaksızın sanat eserlerinin satılmaları, ürün olarak, meta olarak aslında satın alınılanın sanatçının 'değeri' olduğunu gösterir. Dolayısıyla zaten bu ilişki bir borsa ilişkisidir; sanal para yerine sanal atıflar yüklenen bir öznenin üzerinden yürütülen bir borsadır söz konusu olan ve Kuspit'in deyimiyle "popülerliklerinden de anlaşılacağı üzere, deyim yerindeyse önceden tüketilmişlerdir" (Kuspit, 164). Bununla birlikte Warhol'un dediği gibi onun aurası, sanatçının o bütün aurası ile birlikte bir nesneye sahip olmak da söz konusudur. Bu da aslında kendini sahip olduklarıyla var etme çabası içinde olan insanın sanatçının varoluşuna sahip olma arzusu olarak görülebilir. O halde günümüzün bu borsa oyunu, sadece nesnenin değil sanatçının varoluşuna da sahip olunabileceği pazarlaması üzerinden aslında bir varoluş vaadi sunmaktadır. Bu da onun daha kurnaz ve genişlemiş bir pazarlama ağı yürüttüğünü gösterir. Elbette, satın aldıklarıyla varolma yanılsaması içinde olan özne de artık kaçış araçlarını çeşitleme imkânı bulur, üstelik artık sadece nesnelerin değil başka insanların varoluşlarına süzülebildiği sanrısı da eklenmiştir. Bu durum tabii giderek şiddetlenmeye mahkûm gözükmektedir, çünkü daha önce de belirttiğim gibi daha çok, daha yüksek gibi sahiplenmeler kendi varoluş imkânsızlığını daha da şiddetli yüzüne çarpar ve tam da bundan daha şiddetli kaçmak için daha da fazlası gerekir.

Ekonomik 'değer' dışında bir de sanat eserine atfedilen 'sanat değeri' hâlâ söz konusudur. Eski yüce, hakiki, saf vs. atıfları azalsa da en azından bir şeyi gösterme, düşündürme, hissettirme vs. gibi bir takım 'değerler' yürürlüktedir. Bu iki 'değer' biçimini birbirinden ayırma eğilimi vardır. Üstelik maddi olan yerine diğer değerleri kıymetli hale getirmek, maddi olanı yeniden üretmekle birlikte aslında diğer yüklenen değerlerin de bir yanılsamaya dayandığının üstünü örtme girişimleridir. Daha açık söylersek, aslında 'sanat eseri'ne bahşedilen değerin varsayımsal olduğu itiraf edilemediği için maddi değer küçümsenir. Böylece aslında iki fantazi kurgusundaki gibi (kendi kimlik fantezimin imkânsızlığını örtmek için düşman Yahudi figürü fantazisi kurmam gibi);

manevi, tinsel, hakiki vs. atıflarıyla kurgulanan sanat fantazisinin imkânsızlığını maskelemek için ikinci bir fantazi olarak 'aşağı', 'piyasa' gibi bir sanat türünün fantazisine ihtiyaç duyarım.

Ekonomik değerine bağlı olarak atfedilen 'sanat değeri' yanılsaması içinde sanatçının da kendisini buna göre başarılı ve başarısız olarak konumlandırdığı bir yanılsama; buna bağlı geliştirdiği bir *istenç* yanılsaması söz konusudur. Sartre, hem büyük olmak isteyen hem de aşağı sıralarda yer almayı seçen sanatçının, çalışmaları sırasında durmadan *istenç* düzleminde kaldığından umutsuz bir enerji sergilediğini söyler. Çünkü *kendini aldatmaya dayalı* olan istenci, bilinç tarafından seçilen gerçek amaçları kabullenmekten kaçarak "birtakım sahte psişik nesneleri âmiller olarak (zafer aşkı, güzel aşkı vb.) oluşturur ki bunlar üzerinde düşünülebilsin, bunlardan hareketle karar verebilsin." Bu Sartre'a göre olumsuz değildir, çünkü kendini aldatma içinde oluşturduğu bu sahte psişik nesneleri oluştururken bunlar yine de kendini aldatma bilincidir ve insanın temel projesinin bilincidir(Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 596).

> Alt sıralarda bir sanatçı olmayı seçmek, zorunlulukla büyük bir sanatçı olmayı *istemeyi* içermektir: aksi takdirde alt sıralarda olmak ne maruz kalınan ne de kabullenilen bir durum olur: nitekim, sıradan bir sanatçı olmayı seçmek, hiçbir biçimde aşağılık duygusunu içermez, sonluluğu seçmenin sıradan bir örneğidir (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 596).

Bununla birlikte, yapılan birçok çalışma, sanat ile piyasa arasında ya da kapitalist sistem arasında birinin öbürünün tamamlayıcısı niteliğinde çalışan bir işleyiş olduğunu göstermiştir. Bu çalışmalardan biri olan *Sanat A.Ş.*'de Stallabrass, "serbest ticareti ve özgür –serbest- sanatı, birbirlerine karşıt değil de, ilkini bir hâkim sistem, diğerini ise onun yaralarını saran, bütünleyici bir parçası olarak görmek mümkündür" der. Ve "aslî olmayan bir arızî unsur gibi" görünse de, aslında Derrida'nın analizindeki gibi, "bir kitabın sonsözü ya da makalenin dipnotları gibi, sistemin tamamlanmasında rol oynar ve onun temel karakterini paylaşır. Bu şemaya göre, özgür sanat ile serbest ticaret arasında kabullenilmeyen bir akrabalık ilişkisi vardır; küçük, bütünleyici pratiğin etkinliği, büyük pratiğin işlemesi açısından elzemdir" (Stallabrass, 16). Dolayısıyla, sistemi yeniden üreten ve sistemin işlemesi için parça görevi gören sanat ile sistem arasında bir ayrım koymaya çalışmak ve piyasa değerinden kurtuluşu aşkın değerlerde aramak nafile çabalardır. Bu, güzel sanatların kitle kültürünün dışında kalan, kendine özgü bir ekonomisi olmadığı anlamına gelmez. Stallabrass'ın söylediği gibi "güzel sanatların bir kitlesel piyasası yoktur" (Stallabrass,13-14) ama yukarıda belirttiğim

üzere toplumsal yapının ekonomi ayağından bağımsız olduğu, sistemi tamamlayan bir işlevi olmadığı anlamına da gelmez.

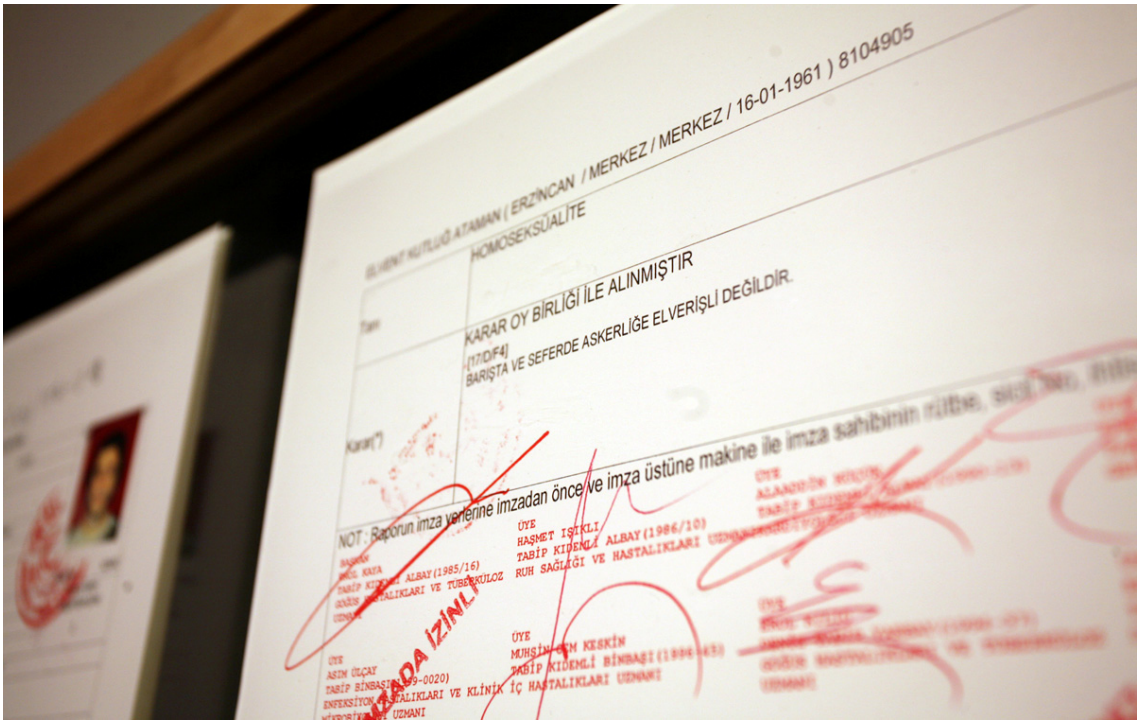
Stallabrass, sanatın araçsallığı –şirketlerin sponsorluğu ve koleksiyonları ile kâr elde etmesinde ve devletlerin suç oranını düşürme, eğitim ve kentsel yapılanma gibi toplumsal programlarındaki katkısı- ifşa edildiğinde, sanatın kendi amacının kaybolacağını iddia eder. Çünkü sanat hem kendi amacını ancak bu bağlantılardan farklılığı sayesinde gerçekleştirir hem de bu farklılığı sayesinde şirketler ve devletler araçsal taleplerini sanattan karşılayabilirler (Stallabrass,124-125). Sanatın bu araçsallığı, ancak onun ayrı bir alanda tutulması –ki zaten varlığını mümkün kılan bu yeridir- sayesinde gerçekleşir. Diğer yandan denetimsiz, kontrolsüz görünümü bu araçsallığa hizmet eder.

3.10. GÜNCEL SANATIN *YAPTIĞI*

Yanılsamanın bilmede değil yapmada olduğu teşhisinden yola çıkarak günümüzde *yapılanın* ne olduğuna, 'gerçekliği' nasıl koyutladığına bakmak gerekir. Bu dönemde yapılan çalışmaları üç tavır altında ele almak mümkün. Birincisi, Kuspit'in de üstünde durduğu günlük yaşam olgusunu sanatın merkezine yerleştiren ve günlük yaşamın işleyişi ve nesnelerini yineleyerek yeniden üreten, yani günlüğün içinde kendisini de günlükleştirerek toplumsal gerçekliği basitçe onaylamaktan öteye geçemeyen bir kol –*gündelikçi*-. "Postsanat[61], […] gündelik gerçekliği çözümlermiş gibi yaparak aslında onu allayıp pullayan sanattır. Postsanat, gündelik gerçekliğe eleştirel yaklaştığını iddia eder, ama aslında farkında olmadan onunla uyum içinde kalır. […] toplumsal hammaddenin mekanik bir röprodüksiyonunun yapılmasıdır" (Kuspit, 105). İkincisi, toplumsal gerçekliği ve kurumlarını eleştirir görünüm altında yine bu gerçekliği yeniden üreten, olanı deşifre ediyor görünümü altında aslında yeni bir şey söylemeyip olanı basitçe yeniden koyan, bir nevi mastürbasyon yapan bir kol –*envanterci* ya da *etnograf*-. "[…] bize zaten bildiğimiz şeyler üzerine –dünyanın çirkinliği ve adaletsizliği üzerine- vaaz verir ama buna ilişkin hiçbir estetik, düşünsel alternatif sunmaz" (Kuspit, 52). Buna Kutluğ Ataman'ın 12. İstanbul Bienali'nde (2011) sergilediği askerlik yapmaktan eşcinsel olması nedeniyle muaf olduğunu gösteren raporu sergilediği çalışması örnek verilebilir. Böylesi çalışmalar, "toplumsal bilginin sanat olarak pazarlanmasından başka bir şey değildir" (Kuspit, 97). Üçüncüsü ise, –belki moderni bir boyutuyla tekrar ederek

[61] Dipnot 59'da belirtildiği gibi "postsanat" ve "postsanatçı" ifadeleri bu çalışma açısından bir işlerliğe sahip olmayıp, bu kavramlar sadece alıntılarda muhafaza edilmektedir.

ama modernin kırmaya çalıştığı ya da deşifre etmeye çalıştığı şeyleri de hesaba katıp katmadığının tartışmalı olduğu ya da en azından modernin gerçekliği kırma çabasını ileriye taşıyamayarak bir anlamda da kötü bir tekrar olarak kalan- çalışmanın kendisinin fazla konuşmadığı, yani anlaşılmamakla özerk bir alan yarattığı yanılsaması içinde yeni bir aşkın konum, ya da hiyerarşi ile izleyiciyi dışarıda bırakan ve onun üzerinde iktidar kuran bir kol –*anlaşılmazcı*-. Bu tarzda, anlaşılamazlık başat bir rol oynar. Stallabrass'a göre, "anlaşılmazlığı, hatta düpedüz sıkıcılığı erdeme dönüştürür, öyle ki bunlar başlı başına birer kural haline gelir." "[…] ürettiklerini, kitlesel üretim ve beğeninin bayağılaştırdığı ürünlerden kesin çizgilerle ayırmalı, sınırlarını kesin olarak belirlemelidir" (Stallabrass, 15). Bu durum, özerkliğin yıkım amacı bir kenara, tam tersine yeni kuralların kurumsallaşması anlamına gelir ve iktidar ilişkilerini tekrar eder.



Resim 10 – Kutluğ Ataman, 2011

Rancière, "Dadaizmden başlayarak 1960'lı yılların muhalif sanatının çeşitli biçimlerine kadar" sanat ile sanat-olmayan arasındaki alışverişte, yani, "heterojen unsurların bir araya getirilişinde" bugünkü sergilerde dört büyük figürün öne çıktığını söyler: oyun, envanter, karşılaşma, gizem (Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, 54-56).

Oyun'u kolaj üzerinden ele alan Rancière, burada "tahakküm ilişkilerinin askıya alınmasından ziyade, sunulan kolajların anlamının askıya alınmasının" gösterildiğini ve

buradan ortaya çıkan polemiksel karara-bağlanamazlığın işlerde ve sergilerde merkezi rol oynadığını ifade eder. Bu karara-bağlanamazlıkla, "sıradan hayata ait manzaraların, aksesuarların ya da ikonların hafifçe oynanmış kopyaları, bizi nesnelerin üzerindeki işaretleri okuyarak dünyamızın düzeneklerini anlamaya" davet etmez. "Eleştirel çerçeveden çıkıp oyun çerçevesinde girdiklerinde, bu meşruiyetsizleştirme prosedürleri son kertede iktidarın ve medyanın ya da metaya özgü sunum biçimlerinin ürettiği prosedürlerden ayırt edilemez hale gelir. Mizahın kendisi metanın yeni başat sunum biçimine dönüşür" (Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, 56-57). Envanter, "tarihsel iz envanteri" anlamında, eleştirel sanatın manipüle edilebilir göstergelere dönüştürerek erittiği daha önce kuşkuyla yaklaşılan malzemelerden oluşan ortak tarih potansiyelinin, şimdi, tersine; şeyler dünyasını yeniden doldurmak için yeniden değerlendirilmesidir. "Ortak bir tarihe ya da dünyaya tanıklık eden nesneler, fotoğraflar, ya da basitçe isim listeleri" gibi heterojen malzemeler bir araya getirilir. "Böyle bir mantıkta, sanatçı hem kolektif hayatın arşivcisi hem de ortak bir yetinin tanığı ve koleksiyoncusudur" (Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, 57-58). Karşılaşma ya da davette; ilişkisel sanat, "izleyiciyi öngörülmemiş bir ilişkiye girmeye çağıran bir alımlama mekânı tesis ederek", nesneler değil, durumlar ve karşılaşmalar yaratmayı amaçlar. Bununla, daha önce "metaya konan mesafe, bugün varlıklar arasında yeni bir yakınlık önerisi olarak, yeni toplumsal ilişki biçimleri olarak tersine" döndürülerek, metaya ya da göstergelere değil, 'ilişki eksikliğine' yanıt verilmek istenir (Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, 59). Gizem ise, kurulan benzerlikler oyununda; heterojen unsurların ve birbirine en uzak gerçekliklerin, kışkırtıcı uzlaşmazlık [*dissensus*] mantığından uzaklaşıp ortak bir dünyada birlikte-mevcudiyete tanıklık ettikleri bir akrabalığın gizemidir (Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, 60-61).

Rancière güncel sanatı, heterojen unsurların bir araya getirilme biçimleri bağlamında oyun, envanter, karşılaşma, gizem olarak ortaya koyar. Kolajların *oyun*larıyla anlamın askıya alınıp herhangi bir şey anlamamıza davet etmeyen düzenekleri iktidar, medya ve metanın sunumlarını yeniden üretirler. Tarihsel bir iz *envanter*cisi olarak sanatçı, ortak bir tarih 'gerçekliğinin' yanılsaması içinde nafile bir boşlukları doldurma çabasına düşer. Karşılaşmalar yaratarak bir ilişki içine girmeye çalışan sanatçı eksikliği ilişki kurarak giderme yanılgısı içine girer. Ortak bir dünyanın *gizem*inin en uzlaşmaz, uzak şeylerin bir araya getirilmesinde yattığı sanrısıyla 'gerçekliğin' gerçek-dışılığını gizemle gizlemeye çalışır. Böylece her bir tavır meşruiyetini zaten kendi imkânsızlığını maskelemek için semptomatik olarak kurduğu dünyaya bağlar.

Bu dönem çalışmaların neredeyse tamamında bir metnin eşliği dikkat çeker. Metin ile, Kuspit'in de ifade ettiği gibi, "çağrışımın incelikleri, açık göstergelere dönüşerek kaybolur; böylece konu yaşamdan daha geniş ve hemen anlaşılabilir bir şey gibi görünür." Dolayısıyla da metinle gelen apaçıklık paradoksal olarak "izleyicinin eserle olan ilişkisini yoğunlaştırmaz, tersine eseri kanıksayarak daha az tepki vermesine yol açar" (Kuspit, 105) ya da açabilir. Bu da yine, gerçeklik yanılsamasının ya da gerçeklik fantezisinin kanıksanmasında ya da sürdürülmesinde sanatın bilinçli ya da bilinçsiz suç ortaklığını gösterir.

Elbette, benim 'gerçeklik' ile ilişkili olarak *gündelikçi*, *envanterci*/*etnograf* ve *anlaşılmazcı* olarak koyduğum üç ana tavır ve Rancière'in heterojen unsurların bir araya getirilmesi üzerinden açıkladığı *oyun*, *envanter*, *karşılaşma* ve *gizem* olarak getirdiği dört tavır dışında, 'gerçekliğin' gerçek dışılığına direnişi deşifre etme girişiminde bulunan çalışmalar olmadığı söylenemez ki bu çalışmalara; Sarah Small'un *Tableau Vivant* (*Canlı Tablo*) performansı ve Meredith Danluck'un *Cinema Series - Fight Scene* (*Sinema Serisi - Kavga Sahnesi*) video çalışması örnek verilebilir.

Resim 11 – Sarah Small, *Tableau Vivant* (*Canlı Tablo*), performans, 2011

Resim 12 – Sarah Small, *Tableau Vivant* (*Canlı Tablo*), performans, 2011 - Detay[62]

[62] Yapımının iki yıl sürdüğü, Sarah Small'un, çıplak ve çeşitli kıyafetler içinde farklı beden biçimlerinde 120 katılımcıyla, 2011 yılında, New York'ta Skylight One Hanson'da gerçekleştirdiği *Canlı Tablo* adlı bu performansı insanların 'gerçeklik' ile temel sıkıntısını görünürleştirir. Small'un internet sayfasında, bu çalışması; insanın kendi içinde ve başkalarıyla bir bağlantı bulma -hiç bitmeyen-arzusu hakkındaki ham ve dokunaklı hakikatleri düşünmesini açığa çıkarmak olarak açıklanır (http://sarahsmall.com/tableau-vivant).
Bu performans bir uyanışla başlar, herkesin içdaralması, üzüntü içinde inlemeli ama gittikçe yükselen bir coşku hüznü içinde bir uyanmaya dönüşür, çığlıklar yükselir ve ayağa kalkan tüm katılımcılar bir yandan bir keşif içinde ama diğer yandan da adeta oyunbaz bir şeytan çıkarma sürecinden sonra birbirlerine dokundukları bir pozda kalırlar. Farklı çiftlerin evlenmeleriyle temsil edilen birleşme sonrası hepsi sessizlik içinde derin nefes almaya başlarlar ve toplu bir rahatlama sesinden sonra hepsi sahneden inip izleyicilerin arasından geçerek sahneyi karşıdan görecekleri balkona geçerler. Bu sırada sahnede sadece çıplak bir kadın arya söyleyerek kalır ve performans sonlanır.

Resim 13 – Meredith Danluck'un *Cinema Series - Fight Scene* (*Sinema Serisi - Kavga Sahnesi*), 2012

Resim 14 – Meredith Danluck'un *Cinema Series - Fight Scene* (*Sinema Serisi - Kavga Sahnesi*), 2012 - Detay[63]

[63] Meredith Danluck'un bu videosunda, otoparkta kavga eden iki kişinin kavga etme sahnelerini izleriz. Bir süre sonra, her biri sanki diğeri kameranın konumundaymış gibi kameraya karşı yumruklarını atmaya başlar ve bir sonraki sahnede karşı taraf da sanki havadan gelen bir yumruğu karşılar. Yani aslında karşısındaki kişinin kurgusallığı ya da hayaletliği söz konusudur. Daha sonra ikisi yine birlikte fakat yine yavaş çekim içinde sanki karşılarındaki bir hayaletmiş gibi, yumrukları, tekmeleri birbirlerine değmiyor olmasına rağmen sanki değiyormuş gibi kavgaya devam ederler. Bu durum, insanların 'gerçekliği' aslında nasıl kendi varsayımsal kurguları, hikayeleri ile 'gerçek' kabul edip bu hayaletle mücadele ettiğini gösterir.

Donald Kuspit de güncel sanatın yönelimlerini, “postsanat” olarak nitelendirdiği “sanat sonrası” yapılan çalışmalar şeklinde genel bir eğilim olarak ele alır:

> Postmodern medya sanatçısı modern sanatın simyasal deneylerini klişeleşmiş, sığ bir biçimde yineler; modern sanatı gündelik göstererek kendi kendisinin karikatürüne çevirir. Böylece yaptığı eserler, varoluşa ve gerçekliğe yeni bir bakış açısı sunmamasına rağmen –modern sanatın en iyi örnekleri başarmıştır böyle bir bakış açısı sunmayı- kitleleri kendine hayran bırakacak sihirli dokunuşu elde etmiş olur; bu sayede, kitlelerin kendilerini rahatsız hissetmelerine ve kendilerine olan güvenlerini yitirmelerine neden olmaz. Gerçekten de içsel ve dışsal gerçeklik algısı modern sanat tarafından bir kez sarsılan izleyici bir daha kendini rahat hissedemez. Ne var ki postmodern sanatçı, izleyiciyi rahatsız etmek istemez; bunun yerine ona ayna tutarak onu onaylamak ister; böylece sanki olası tek bakış açısı buymuş gibi söz konusu izleyicinin kendine olan inancını, gerçekliğe ve yaşama olan bakış açısını doğrulamış olur. Postmodern sanatçıya göre sanatsal deprem diye bir şey yoktur. Modern sanatın açtığı derin boşlukları doldurur; modern dünyada sanki başka sorun kalmamış gibi çevre düzenlemesiyle uğraşır (Kuspit, 72).

Kuspit’in çok net şekilde açıkladığı güncel sanat, gerçekliğin sarsılmasını değil, bu gerçekliğin kendi aracılığıyla yansıtılmasını arzu eden bir sanat türünü yürütmektedir: Yanılsamaya doğrudan, ama hem estetize ederek hem de deşifre ettiğini iddia ederek aracılık eden bir sanat.

3.11. YANILSAMANIN İKİZİ

Kuspit’in çerçevesini koyduğu bu medya sanatının veya güncel sanatın temelinde yatan Baudrillard’a göre gerçekliğin ikizinin yaratılmasıdır. Sanatın ve sanal imgenin bu çağda nasıl bu işlem yaptığını anlamak için önce Baudrillard’ın “simülasyon çağı”ndan ne kastettiğini detaylandırmakta fayda var.

Baudrillard, içinde yaşadığımız postmodern dünyanın, gerçeğin ikizinin yaratıldığı sanal bir gerçeklik olduğunu ve burada artık gerçek ihtiyaçlardan ziyade sembollerin, yani imgelerin, imajların değiş-tokuşunun söz konusu olduğunu iddia eder (Baudrillard, *Symbolic Exchange*, 16). Baudrillard, her şeyin her şey olabildiği bu çağda, anlamlandırma sisteminin ortadan kaktığını, bunun da doğrudan bilginin, meydanın eriyen ve caydıran faaliyetiyle ilişkili olduğunu söyler (Baudrillard, *Simulacra*, 79). Simülasyonun derinliklerinde, görülür ki, gösterge ne nesneyle ne de anlamla bağlantılıdır, ama göstergenin gösterge olarak terfisiyle bağlantılıdır. Aynı şekilde, bilgi de ne olgu ne de bulgularla ilişkilidir, ama bilginin kendisini olgu olarak terfi ettirmekle

ilişkilidir (Baudrillard, *Screened Out*, 188). Baudrillard simülasyon çağında her şeyin cinsel, her şeyin politik, her şeyin estetik olduğunu ifade eder. Özellikle 1968'den sonra her şey politik bir anlam kazanmıştır. Aynı şekilde her şey cinsel hale gelmiştir, öyle ki güç, bilgi vs. her şey bir arzu nesnesi olabilir. Ve her şey estetiktir artık, siyaset, reklam vs. estetik hale gelmiştir. Dolayısıyla her kategori artık kendi özgüllüğünü yitirmiştir. Eğer her şey politik ise artık hiçbir şey politik değildir, siyaset kelimesinin kendisi anlamsızlaşır. Her şey cinsel ise, hiçbir şey cinsel değildir artık, cinsellik belirleyicilerini kaybeder. Her şey estetik olduğunda da hiçbir şey artık güzel ya da çirkin değildir ve sanatın kendisi kaybolur (Baudrillard, *Transparency*, 9).

Simülasyon çağında, Baudrillard, artık işlemsel bir gerçeğin yürürlükte olduğunu ve bu gerçekliğin bundan böyle rasyonel olmaya ihtiyacı olmadığını çünkü kendisini ne bir ideal ne de negatif bir örnekle kıyasladığını açıklar. Bu, işlemsel olmanın ötesinde bir şey değildir. Hatta artık gerçekten gerçek değildir çünkü onu örten düşsellik yoktur. Atmosfersiz bir hiper-uzamda birleştirilmiş modellerin sentezinin yayılımından üretilen bir hiper-gerçektir (Baudrillard, *Simulacra,* 2). Bu hiper-gerçeklik, gerçeğin göstergelerine sahip olup gerçeğin yerine işlemsel ikizini ikame ederek gerçeğe kısa devre yaptırır. Örneğin, Disneyland'in düşselliği ne hakikidir ne de sahte; gerçeğin kurmacalığını yenilemek için kurulmuş bir caydırma makinesidir. (Baudrillard, *Simulacra,* 12-13). Bu da gerçeğe ulaşıp kavranmasını imkânsızlaştırmaktadır. Eğer gerçekliği kavramak mümkün olmaz ise, onu değiştirmek ve anlamsız ve gerçekdışı olanı ayırmak da mümkün olamayacak demektir. Yani hiper-gerçeklik düzeyinde, gerçekten daha gerçek olan bu aşırılıkta, insanlar gerçekliğin gerçekdışı olduğunu fark edecekleri ölçütleri kaybederler. Derrida'ya göre "bu an, dilin herkesi ilgilendiren sorunları istila ettiği, merkez veya başlangıç olmaması yüzünden her şeyin söyleme dönüştüğü andır. Diğer bir deyişle kendi içinde merkez, başlangıç veya aşkın gösterilenin bir farklılıklar sistemi dışında asla tam olarak mevcut olmadığı bir sistem… Aşkın gösterilenin yokluğu, anlamlandırma alanını ve oyununu sonsuza genişletir" (Foster, *Gerçeğin Geri Dönüşü*, 108)- (Derrida, *Writing and Difference*, 280). Jameson bu oyunun, "artık, göstergeler diyarına değil; […] kendi önceki anlamlarından kurtulmuş yalnızca gösterenlerin diyarına ait bir oyun" olduğunu ifade eder (Foster, *Gerçeğin Geri Dönüşü*, 110) – (Jameson, "Periodizing the 60s" *The 60s Without Apology*, 200). O halde artık, aşırı bir gerçeklik olarak hiper-gerçeklik içinde; her şeyin söyleme dönüşmesiyle gerçekliğin gerçek-dışılığını göreceğimiz bir aşkın gösterilenin yokluğu içinde sadece gösterenler hüküm sürmektedir.

Baudrillard'ın bu tanımlama biçimi, teorik olarak insanın anlamlandırma, atfetme yapısının çözülmesini işaret eder ve zaten kurgulanmış bir anlam yüklemesinin dağılması olumlu olmalıdır. Aslında simülasyon çağı bir anlamda 'toplumsal gerçeklik' diye adlandırdığımız yapıyı kendiliğinden yapı-bozuma[64] uğratır. Sistem içine girip gerçekliğin karşıt ikiliği olarak sanalı bulup onu yani ikincil gelen kavramı ön plana taşıyıp burada ikame ettirir. Fakat sorun, sanalın gerçekliğin karşıtı olarak ama gerçekliğin bir ikizi olarak inşa edilmesidir. Üstelik hem 'gerçekten' daha denetimsiz bir yapıya sahip olduğundan şiddeti de serseri mayın gibi dağınıktır hem de 'gerçeğin' gerçek-dışılığının kavranmasına engel olan bir işlem içinde kendini kurar. Bu durum fiiliyatta insanın elinden alınan anlam ve değerlerin daha da şiddetli biçimde yayılıp her şeye her şeyi atfetme biçimine bürünür. Ki bu radikal bir şizofreni hali olarak tanımlanabilir. Tek bir tanrıdan birçok tanrı üretme, bir gerçekten binlerce gerçek üretme hali, tanrıyı, devleti, gerçeği, yani erki ortadan kaldırması bir yana, aksine amip[65] gibi üremeleriyle hiçliğin daha da şiddetle uzaklaştırılmasıdır ki bu öznenin kendi sorumluluğundan ve özgürlüğünden daha da şiddetle kaçışına işaret eder. Çünkü amip gibi çoğalan, mütemadiyen üreyen yeni sorumluluk transferi ve sağaltım alanları yaratılmış olur.

O halde egemenliğin özneden çıkarılıp nesneye –gösterene- ve simülasyona devredilmesi söz konusudur. Bu çalışmada yapılan analizlerde, suçu veya sorumluluğu kurumlara ve sisteme havale etme oyununa düşmemek adına söylenmeli ki bu dönüşümü mümkün kılan yine insan olmak durumundadır. Yani burada söz konusu olan, insanın özgürlüğünden kaçış projesi kapsamında yürürlüğe soktuğu daha sinsi çalışan bir mekanizmadır. Sorumluluğu özneden çıkarıp nesnenin ya da simülasyonun kendine hükmetmesine –daha doğrusu hükmediyormuş gibi bir oyuna kendini sokmasına- izin veren insandır. Böylelikle sorumluluğu nesneye aktarır. Bu da kaçışın daha da radikalleştiğini gösterir. Yani kaçışın yeri yerinde durmakta, ama kaçış biçimi kendini artık daha kontrolsüz görünümlü simülasyonda ve nesnede bedenleştirmektedir.

---

[64] Yapı-bozum (*Deconstruction*) –bir sonraki bölümde detaylandırılacak olsa da şimdi özetle söylenebilecek olan- ikili karşıtlıkların daha aşağıda ya da ikincil görülen kavramını birincil görülen kavramla ters çevirip yerinden ederek bu ikiliklerin keyfiliğini ve değiştirilebilirliğini gösterir.

[65] Amip, tatlı su birikintilerinde, çamurlarda, denizlerde bağımsız veya insan ve hayvanlarda asalak olarak yaşayan tek hücreli hayvanlardır ve ortadan bölünerek ürerler.

Şimdi, sanal ile sanatın ilişkisine geçilebilir. Baudrillard sanatla yanılsamayı ilişkilendirir. Fakat kastettiği yanılsama sanatta olması gereken bir şeydir; sanatın gücüdür: "Bir imge, tamı tamına, dünyanın iki boyutta soyutlanmasıdır; gerçek dünyadaki boyutlardan birini saf dışı ederek yanılsamanın gücünün devreye sokulmasıdır." Baudrillard, boyutlardan birinin saf dışı edilmesinin, yani bu eksiltmenin, gücü getirdiğini ve bu gücün de yokluktan doğduğunu, fakat "yokluğa simgesel olarak hâkim olma ustalığıyla yüzleşmekten aciz olduğumuz için, bunun tersi olan yanılsamaya saplanıp kalmış" olduğumuzu söyler. Bu da "kusursuz yanılsama"dır ki o sanalın yarattığı yanılsamadır ve "imgenin (göstergenin, kavramın vs.) sahip olduğu yaratıcı yanılsama onda kesinlikle yoktur." Bu yokluğun ya da bir ayağı eskitilmiş imgenin neden yaratıcı olduğunu Sartre'ın imge tanımından çıkarmak mümkün: "İmge nesnesini *başka yerde* varolan ya da varol*mayan* gibi ortaya koymak suretiyle kendini imge olarak" kurduğundan "imge, bizatihi yapısı içinde hiçleyici bir tez içermek zorundadır" (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 77). Çünkü mevcut olan nesne ile imge olarak beliren nesnenin varlığı aynı değildir; algılanan nesne mevcut iken, imgede imlenen nesne namevcuttur, kendini mevcut olarak sunacağı bir dünya yoktur, ancak bu namevcudiyet ile, yani hiçleyerek belirir. O halde algı hayal gücünü, imgelemi kesin bir biçimde dışlarken, imgelem de algıyı kesin bir biçimde dışlar (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 741). Diğer bir deyişle, mevcut olan şey algılanırken, namevcudiyet imge olarak belirir ve burada söz konusu olan yanılsama hiçleyici bir yanılsama olduğundan olumludur ya da yaratıcıdır.

Bourriaud, varoluşsal alanların bağrında olduğunu söylediği imgenin, "algımızı önce yurtsuzlaştırıp ardından başka olasılıklar üzerine 'tekrar bağlayabilecek' bir 'shifter' rolünü" oynadığını ifade eder (Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, 159). O halde imge, mevcutlar üzerinden işlem yapan algımızın bağlantılarını koparmak ve başka olasılıkları görünür kılabilmek anlamında yaratıcı bir potansiyele sahiptir. Fakat sanal görüntü, "bizi imgenin içine sokarak, üç boyutlu gerçekçi bir imgeyi yeniden yaratarak […][66] bu yanılsamayı yok eder." Sanalın yanılsaması, gerçekliği ikizi aracılığı ile yok etmeyi amaçlar. Bu ikizin söylemi de "söyleyecek hiçbir şeyi olmayan bir söylem olabilir. Nesne olmayan bir nesnenin eşdeğeri" (Baudrillard, *Sanat Komplosu*, 30-32). Televizyon ile başlayan ve bilgisayar teknolojisiyle devam eden *simülasyon* ya da ekran çağında, ekrandan aktarılan sanal imgeler fiziki bir gerçekliğin çekimleri olsalar da, –yani mevcut bir şeyin çekimleri-, izleyenin o düzlemde değil de sanal bir düzlemden seyretmesi, izlenen şeyle arasına bir mesafe konmasına ve dahası bu

[66] "hatta gerçekliğe dördüncü bir boyut katmak suretiyle onu hipergerçek kılarak"

görüntünün manipüle edilmesine yol açar. İzlenen şey, gerçekten *meydana gelen* (*take-place*)[67] şeyin ikizi olarak nesnesiz ve söylemsiz kalır. Sanal imge, yarattığı gerçeklik ikizi ile varoluşsal eksiği tamamladığı yanılsaması yaratarak eksik atfını derinleştirerek muhafaza eder, yani *yanlış-tanımadan geçme*yi erteler, hatta yanlış-tanımayı ikinci kez ama daha mesafeli şekilde kurar ve böylece gerçeklik kurgusu daha derin bir yanılsamaya kilitlenir. Güncel sanatta sıklıkla gördüğümüz etnografik tür, yani belli bir kültür, bölge, kimlik ya da sınıftan kişilerin fotoğraf ve video çekimleriyle hayatlarının aktarımı, sanal imgeler olarak aynı şekilde gerçekliğin ikizinin yaratılmasıyla –kusursuz yanılsamayla- eksiği tamamlama yanılsamasının mastürbasyonunu yaparak hiçbir şey söylemezler. Baudrillard'ın deyimiyle "söyleyecek hiçbir şeyi olmayan bir söylem" olurlar.

> Formlar icat ederek gerçeklikten kopma, onun karşısına başka bir sahne çıkarma, aynanın arkasına geçme kabiliyetinden, başka bir oyun ve oyun içinde başka kurallar icat etme yetisinden doğan yanılsama artık imkânsızdır, çünkü imgeler şeylerin içine girmiştir. İmgeler artık gerçekliğin aynası değildir, gerçekliğin bağrını kuşatmış ve onu hiper-gerçekliğe dönüştürmüşlerdir (Baudrillard, *Sanat Komplosu*, 36-37).

Baudrillard'ın deyimiyle simülasyon çağında, toplumsal yapının kendini adadığı kayıtsızlığa sanat ancak kayıtsızlık ekler; "nesne olmayan nesnenin, imgenin boşluğu etrafında döner." Böylece, sanat "gerçeklikten daha güçlü bir yanılsama olarak kendine karşı tamamen kayıtsızlaşmıştır" (Baudrillard, *Sanat Komplosu*, 32-33). Baudrillard'ın kayıtsızlıktan kastını, 'gerçekliği' sorgulamama, onun akışına kendini bırakma olarak düşünmek gerekir: Ne kendisine bakılmasına yol açar, ne de izleyiciye bakar, dahası kendi kendisine de bakmaz artık. Buradan da anlaşılır ki sanat, kendi kendini iptal eder ve bu kurgulanmışlığını deşifre eden bir iptal değil, tam tersine kurgulanmışlığının sürdürülmesine karşı bir kayıtsızlık anlamında iptaldir. Baudrillard, buna, ikona tapanların, "imgeler yoluyla Tanrı'yı taklit ederek [*simuler*] onun varlığına ilişkin sorunun üzerini" örtmelerini, böylece onun varlığına ya da yokluğuna ilişkin sorunu simülasyon ile halletmelerini örnek verir (Baudrillard, *Sanat Komplosu*, 36). Zaten bir fantazi kurgusu olan 'gerçekliğin' bir de taklidi ile *gerçeklik sorusunun* üstünün örtülmesi

[67] Baudrillard, *The Gulf War Did Not Take Place* (Körfez Savaşı Gerçekleşmedi) kitabında Birinci Körfez Savaşı'nın nasıl ekranlar üzerinden, yani imge üzerinden yapıldığını ve bunun da aynı anda hem gerçek hem de simülakral olan yeni bir iktidar ve olay ortaya çıkardığını açıklar. Bu öyle bir savaştır ki insanların öldüğünün görülmediği, gerçek gibi gelmeyen bir savaş biçimidir artık. Burada da aynı şekilde Baudrillard sanatın gerçekliğin simülakral ikizini yaratışını açıklar.

sağlanır. Böylece simülasyon; *yanış-tanıma* sürecinden geçilerek keşfedilebilecek, idrak edilebilecek olan hiçliğin atlanmasına hizmet eder.

Paradoksal biçimde, simülasyona dönüşen özne bir anlamda *oldurulan* özneliğinin yerine başka bir 'hiç' özne koyar, ama *hiçliğe* ulaşamaz. Çünkü kurgusallığını, oldurulan özneliğini dağıtmadan, bir nevi es geçerek hiç olur, ironik bir hiçtir. Ya da Camus'nün deyimiyle 'ilkesiz hiç'tir. Bu da aşağıda detaylandıracağım Baudrillard'ın sanatın zaten hükümsüzken kendini hükümsüz ilan etmesine benzer.

Baudrillard, "her yeri saran pornografide arzu yanılsamasının kaybolması gibi, çağdaş sanatta da yanılsama arzusu kayboldu" der. Yani, nasıl ki pornoda arzuya yer kalmaz, "her şeyin estetik bayağılık mertebesine yükselmesiyle" de sanatın gerçekliği ayrıştırma arzusuna yer kalmaz. Kübizm, soyutlama, Ekspresyonizmdeki sanatın gerçekliği ayrıştırma enerjisi, Baudrillard'a göre, "her şeyin insafsız şeffaflığı", "görünürlüğün müstehcenliği" lehine kaybolur (Baudrillard, *Sanat Komplosu*, 49-50). Burada öncelikle söylenmeli ki, modernin bu gerçekliği ayrıştırma girişimleri bir kapı aralığı yaratmış, fakat bu aralık, boşluk devam ettirilmeyip aksine doldurulmakla meşgul olunmuştur, çünkü boşluk doldurulmak ister; boşluğa devam etmek için özgürlük keşfedilmiş ve ona atlanmış olması gerekir. Dolayısıyla bu boşluk nihayetinde yeniden ama daha şiddetle –ikizini de yanında getirerek- toplumsal gerçeklik ile dolduruldu. "Görünürlüğün müstehcenlği"nden ya da "insafsız şeffaflık"tan anlaşılması gereken ise; her şeyin görünür bir ikizinin yaratılmasıyla apaçıkmış, şeffafmış gibi gösterilen bir müstehcenlik olmalıdır ki böylece sanki gerçeklik apaçık ortaya sunuluyordur. Hâlbuki yapılan; zaten yanlış-tanınan bir yanılsamalı gerçekliğin kopyasının üretimidir, yani müstehcenlik görünümü ardındaki üstü örtülü bir muhafazakârlıktır; 'gerçekliğin' üstünü örten bir muhafazakârlığın ulu ortalığı.

Baudrillard'a göre, bu kadar imgenin bombardımanı altında, "imge orjisinin ardında" gizlenen şey, kendini imgelerin bolluğu arkasına saklayan, dünyanın ironik bir formu, yanılsamanın başka bir formudur (Baudrillard, *Sanat Komplosu*, 36). Anlaşılır ki, simülasyon çağında, gerçekliğin kurgusallığını deşifre etmek ve kendi özgürlüğünü keşfetmek bir kenara, bu kurgusal gerçeklik katmerlenerek hipergerçekliğe ulaşır ve sanat da bu dönüşümde işbirliği yapanların başlarında gelir. Dahası, sanata gerçekliği ayrıştırma potansiyeli atfedildiğinden, bu dönüşümde onun işlemi daha riyakârdır. Kayıtlı görünen bir kayıtsızlık, yıkıcı görünümde meşruiyeti yapılandıran, deşifre eder

görünümde yeniden ve estetize edilmiş bir şiddette onaylayan bir işlem yapar. Tüm bunları da üstelik vurgusunu artırarak yapar. Siyaset gibi sanatın da cımbızladığı yıkımların, katliamların, dışlamaların vs. çokkültürlülük propagandasındaki işlevi dikkate alındığında, bu cımbızlama 'gerçekliği' bize katlayarak geri getirir. Zaten sanat, Baudrillard'a göre, dünyanın mekanik bir yansıtması değil, *hiperbolik*, yani abartılı bir aynasıdır (Baudrillard, *Sanat Komplosu*, 32). Ama burada Baudrillard öznenin değil "nesnenin ironik işlevi"nin işbaşında olduğunu söyler: "Şeyler, kendi üzerlerine ironik bir ışık tutma işini tek başlarına ele almışlardır, anlamlarını zahmetsizce, hileye ve anlamsızlığa dikkat çekmeye gerek kalmadan bertaraf etmektedirler. Bu bizzat kendi temsillerinin parçasıdır; kendiliğinden bir parodi etkisi yaratan, görünür, tamamen görünür bağlarının, gereksizliklerinin parçasıdır" (Baudrillard, *Sanat Komplosu*, 38-39). Öyle ki Baudrillard'a göre, "artık süreci başlatan özne değildir, o sadece dünyanın nesnel ironisinin aracısı veya işlemcisidir." Örneğin fotoğrafı çekilsin isteyen çeken kişi değil, o şeydir ve çeken sadece onun sahnelenmesindeki bir figürandır (Baudrillard, *Sanat Komplosu*, 39). O halde denebilir ki sanat, kendi sorumluluğunu bertaraf etmek için sanal imgenin, nesnenin, 'gerçekliğin' ikizinin hâkimiyeti ele geçirmesine çanak tutmuş ve böylece kendi denetiminde olmayan bir yapı görünümü inşa etmiştir. Elbette bu; kendi özgürlüğünden kaçma girişimi kapsamında kendi denetiminden çıkmış – çıkmış gibi yaptığı- bir sanal gerçekliği yürürlüğe sokması anlamına gelir. Çünkü semptomu olarak 'gerçeklikten' ve *hiperbolik* semptomu olarak hiper-gerçeklikten vazgeçerse –onları hiçlerse-, kendini yeni bir şeyi yaratmanın içdaralması, özgürlüğü içine fırlatmış olacaktır. O halde, sanatın, simülasyon evresinde kendini hükümsüz ilan ederek, toplumsal gerçekliği, sekteye uğratacağını zannederek 'gerçeklik' siyasetini onaylayan, yansıtan bir işlev edinmesi, kendi özgürlüğünden, hiçliğinden kaçış projesinin bir parçasıdır. Seçimini bundan yana kullanmıştır.

3.12. GÜNCEL SANATIN *HÜKÜMSÜZLÜĞÜ*

Hakikat arayışı ya da hakikati gösterme niyeti, sanatın çıkmazlarındandır. Toplumsal yapıya içkin olduğu, ortaya çıkarılması gerektiği düşünülen hakikat varsayımının nesnesi yüzyıllar içinde değişir, ama arayışın ya da gösterme girişiminin kendisi baki kalır. Çünkü sanata hep bir hakikati yansıtma görevi verilir. Özellikle soyutlamada bu hakikati ortaya çıkarma işi tüm amacı kaplar olmuştur. Baudrillard, soyutlamaya geçişi, sanatın sonu olarak değil, bir temsil sisteminin sonu olarak tanımlar ve bunu hem toptan bir yenilenme hem de sapma olarak görür. Soyutlamanın ve genel olarak modernitenin, "figürasyonun maskesini indirip, görünüşlerin arkasında nesne için ve

dünya için analitik bir hakikat bulma" amacı olduğundan, soyutlama, Baudrillard'a göre, sanat için tehlikelidir (Baudrillard, *Sanat Komplosu*, 86) çünkü Baudrillard sanatın hakikat meselesi değil, yanılsama meselesi olduğunu düşünür (Baudrillard, *Sanat Komplosu*, 70). Bu yanılsama, gerçekliğin bir ayağını eksilterek üretilen bir yanılsama olduğundan, sanatın yarattığı yanılsama toplumsal gerçeklik yanılsamasını sekteye uğratan türde bir yanılsama olma potansiyeli taşır.

> Başka kültürler, yapay bir denge kurarak, dünyanın bu kökensel yanılsamasının zalim apaçıklığını kabul etmiştir. Bizim modern kültürlerimiz dünyanın yanılsamasına değil gerçekliğine inanıyor (tabii bu da nihaî yanılsama); biz, estetik form diye bilinen bu terbiye edilmiş, uysal simülakr biçimiyle, yanılsamanın açtığı izleri yumuşatmaya karar vermişiz (Baudrillard, *Sanat Komplosu*, 47).

O halde estetik form bir tür tampon görevi görerek gerçeklik yanılsamasının yürürlükte tutulmasına hizmet edip, hiçliğin idrakine ulaşmayı sürekli erteleyen bir komplo içindedir. Bu komplonun başlangıcını sanat atfının ilk kurulumuna kadar götürmek mümkün ki bu Batının ürettiği bir kavramdır. Mağara resimlerinden, doğayı, evreni anlama ve anladığını yansıtma işlevi gören uygulamalara, ilkel toplulukların dinsel ritüellerinin parçaları olarak ürettikleri nesnelere ve süslemelere kadar geniş bir yelpazenin sanat amacı taşıdığı söylenemez. Ancak on sekizinci yüzyıla gelindiğinde, zanaat ve sanat arasında, beğeni ve estetik arasında Batının koymaya başladığı ayrımla sanatın kurumsal yapısı[68] kurulur ki bu yapıda mesele doğayı, evreni anlama ve buna bağlı ritüeller değil, mesele bunun yerine kurulmuş olan toplumsal yapıyı yanılsamanın içinden anlamlandırmadır.

Baudrillard, güncel sanatta, artık aşkın, ayrımlaşan, başka bir sahneden bir şey olmadığını, güncel dünya ile yansıtmalı bir oyun içinde olduğunu; güncel sanatın dünya ile toplamının sıfıra eşit olması nedeniyle, bayağı ve boş olduğunu ileri sürer. Yaratıcılar ve tüketicilerin paylaştığı utanç verici bir suç ortaklığı vardır. Ama asıl komplo, sanatın kendisiyle suç ortaklığındadır; gerçekle gizli anlaşması, bu Bütünleştirici (*Integral*) Gerçekliğin sadece geri-dönen-görüntüsü olarak suç ortaklığına düşmesindedir (Baudrillard, *Conspiracy of Art*, 89).

[68] Fransız Devrimi sonrası orta sınıfın, sarayların yüksek, gösterişli, abartılı uygulamaları yerine, kendini ifade eden bir sanat alanı kurma niyeti bu kurulumu tetikleyen faktörlerdendir (Hollingsworth, 393-399).

Baudrillard, sanatın demokratikleşme hareketinin paradoksal biçimde sanatı sadece bir fikir olmaktan ibaret hale getirip sanat fikrinin ayrıcalığını güçlendiren bir süreç olduğunu açıklar: Güncel sanatın devrimsel fikri; her nesnenin, her detayın daha önce sanat denen aristokratik formlar gibi aynı tuhaf çekimi yaratabileceği, aynı çözülmez soruları sorabileceğiydi. Herkesin estetik hazza erişmesine izin vermek değil ama dünyanın *trans-estetik* görünümünde ayırt etmeksizin her nesnenin on beş dakikalık şöhrete sahip olacağı hakiki demokrasisi idi. Fakat hazır-nesnelerle artık nesne orada değildir, gerçek nesne artık hiç yoktur, sadece *nesnenin fikri* vardır. Artık sanattan değil, sanat fikrinden haz alıyoruzdur. Bu da ideolojiye battığımız anlamına gelir (Baudrillard, *Conspiracy of Art*, 91-92). Bu, adeta *yapmayarak yapılan* bir yanılsama boyutudur; yaptığını hayal edip, kurgulayıp, sonuçlarını hayalî olarak hesaplayıp yapmaya geçmeden içine düşülen bir yanılsama; bir nevi sanal yapma, yapmadan-yapma; yapmasız-yapma. Bu durumda, *yanlış-tanıma* atlanarak katedilemeyeceğinden hiçliğin, dolayısıyla özgürlüğün keşfi de ertelenmiş olur. Bu nedenledir ki sadece sanat fikrinden haz alıyor olmak sürekli bir ertelenmişlik ilişkisidir: Özgürlüğün keşfinin ertelenmesi.

Baudrillard, güncel sanatta sayısız yerleştirme (*installation*) ve performansın "dünyanın mevcut durumuyla ve sanat tarihinin gelmiş geçmiş tüm formlarıyla uzlaşmaktan" ibaret olduğunu, "özgünlüğü, bayağılığı ve hükümsüzlüğü değer mertebesine, hatta sapkın estetik haz mertebesine" çıkardığını, hükümsüz olma iddiasında "Bir hükmüm yok! Bir hükmüm yok!" diye tepindiğini ama hakikaten hükümsüz olduğunu ifade eder (Baudrillard, *Sanat Komplosu*, 51). Güncel sanatın riyakârlığı da Baudrillard'a göre buradadır:

> Hükümsüzlüğe, anlamsızlığa, saçmalığa talip olmak, zaten hükümsüzken hükümsüz olmak için çırpınmaktır. Zaten anlamsızken saçma olmak için çırpınmak. Yüzeysel terimlerle yüzeysellik iddiasında olmak. Ama hükümsüzlük herkesin harcı olmayan esrarlı bir vasıftır. Anlamsızlık –hakiki anlamsızlık, anlamın karşısına muzafferce dikilen anlamsızlık, anlamın yokluğu, anlamı kaybetme sanatı-, buna ulaşmak için kılını bile kıpırdatmayan birkaç istisnaî esere nasip olan ender bir vasıftır. Hiçliğin veya Kötülüğün bir başlangıç formu vardır. Bir de içeriden bilgi sızdıran simsarlar vardır; hükümsüzlük kalpazanları, hükümsüzlük züppeleri, Hiçliği değere peşkeş çekenler, Kötü'yü yararlı amaçlara peşkeş çekenler vardır. […] Hiç'in göstergelerde yüzeye çıkması, gösterge sisteminin bağrında Hiçliğin belirmesi –temel sanat olayı budur. Esas şiirsel işlem, göstergelerin gücünden Hiç'i yükseltmektir; –ne bayağılık, ne de gerçeklik karşısında kayıtsızlık- radikal yanılsama (Baudrillard, *Sanat Komplosu*, 52).

İşte gerçekliği ayrıştıran, onun hiçlikten devşirilmesi nedeniyle bağrındaki Hiç'liği yüzeye çıkaran sanata karşın, zaten hükümsüz olan, anlamsız ve saçma olanın *Hiç* değil, bir hiç oluşunun pazarlanmasıdır söz konusu olan. Baudrillard bu "ticarî hükümsüzlük stratejisinin" hükümsüzlüğe pazarlanabilen bir form kazandırmak olduğuna dikkat çeker. Eleştirel yargıya yer olmayan ve bir değer olarak bu hükümsüzlüğü pazarlayan "sanat söyleminin metastazının" arkasına saklanan sanatçılar da "zoraki bir güler yüzlülükle" bu hükümsüzlüğü paylaşır. İşte, Baudrillard'a göre, "sanatın komplosu ve esas sahnesi" budur ve "bütün o açılışlar, sergi kurmalar, teşhirler, restorasyonlar, koleksiyonlar, bağışlar ve spekülasyonlar" bu komployu yayarlar (Baudrillard, *Sanat Komplosu*, 52-53). Dolayısıyla, tüm bu etkinlikler, sanatın hükümsüzlüğüne pazarlanabilir bir form verilişinin komplosunu yürütüp yayarken aslında bir yandan da hiçliklerinin, hükümsüzlüklerinin üstünü örtme çırpınışı içindedirler. Nasıl ki içinde bulunduğu çağ, daha çok sahip olunacak nesne bombardımanını *hiçliğinin* üstüne yığıp üstünü örterek kendini var etmeye çalışıyorsa, sanat da tüm bu etkinlik ve içindeki sanat eserleri bombardımanıyla paradoksal biçimde kendi hükümsüzlüğünü var etmeye çalışıyor. Fakat öyle ki bu hükümsüzlüğün arkasında sanki bir şey gösteriyor, bir şey söylüyor olduğu yanılgısıyla hem kendini kandırmayı hem de insanları kandırmayı başarıyor gözüküyor. Bu nedenledir ki, Stallabrass'ın da dediği gibi "çağdaş sanat dünyasının kendisi hakkındaki görüşü ile gerçekte yerine getirdiği işlev arasında büyük uyumsuzluk" vardır, ama tam da aynı nedenle bu kimseyi şaşırtmamalıdır (Stallabrass,165). Çünkü:

> Bu riyakârlığın öteki yüzü, hükümsüzlük blöfü yaparak, sanatın bu kadar hükümsüz olmasının mümkün olmadığı, muhakkak bir şeyler saklıyor olduğu mazeretiyle insanları ona bir nebze de olsa önem ve değer vermeye *a contrario* [tersinden] zorlamaktır. Çağdaş sanat bu belirsizlikten, estetik yargıları temellendirmenin imkânsızlığından yararlanır ve onu anlamayanların ya da ortada anlaşılacak bir şey olmadığını idrak edemeyenlerin suçluluk duyguları üzerinden spekülasyon yapar. […] Sonuçta, sanatın karşısında sus pus olan bu insanlar […] kötüye kullanılan bir gücün kurbanı olmuşlar, oyunun kurallarına vâkıf olmaları engellenmiş, arkalarından iş çevrilmiştir. Başka bir deyişle, sanat (yalnızca sanat piyasasının finansal bakış açısından değil, bizatihi estetik değerlerin idaresinde de), bu genel sürece, içeriden bilgi sızdıranların faaliyetlerine dâhil olmuştur. Sanat bu açıdan yalnız değildir: Siyaset, ekonomi, bilişim, hepsi aynı gizli işbirliğinden ve "tüketicileri"nin ironik tevekküllünden[69] faydalanır (Baudrillard, *Sanat Komplosu*, 53).

[69] Tevekkül: kaderine teslim olmak, Tanrı'dan bekleme.

Baudrillard, bu komplonun artık bir yaratıcısı olmadığını, aynı siyasette hepimizin mizansene hem kanıyor hem de suç ortağı oluyor olmamızdaki gibi, herkesin, sanatın bu komplosunun hem suç ortağı hem de kurbanı olduğunu söyler (Baudrillard, *Sanat Komplosu*, 74). Yine siyasette, siyasi zümreye ithamda bulunanlar ile o zümreyi takviye edenlerin aynı kişiler olmalarından da anlaşılır ki sistemi ifşa etmek için ona dâhil olmak, otomatik olarak onun parçası haline getirilmeye neden olur (Baudrillard, *Sanat Komplosu*, 75). Sanatta da sanat sisteminin içine onun bu durumunu ifşa etmek için ona dâhil olmak zorunlu olarak onun parçası haline getirir.

İnteraktif veya iletişimsel sanat da aslında sadece biçimsel bir iletişim ya da görsel bir iletişim ile yine aynı kopukluğu kendi eliyle anlamsızlığın, hükümsüzlüğün içine çeker. Bunun sanatın komplosunun parçası olduğu söylenebilir. Ayrıca bu senaryo hiç de eşitlikçi bir yapıya işaret etmez. Bu durum, iletişimin *gösterileşmesine* ve hiç de iletişmeyip aksine bu temasla ayrımın pekiştirilmesine hizmet eder. *İletişim gösterisi* iletişimi nesneleştirerek tam da iletişim ile mesafeyi görünür kılar. Bu da başlı başına eşitlikle ters düşer. İletişim gösterisi sanatın kurulumuna içkin olan hiyerarşik konumlanmasını sürdürmeye mahkûm görünmektedir. Çünkü amaç iletişim ise bu yapısal bir imkânsızlık üzerine kurulduğu anlamına gelir. Söylenen her zaman niyet edilenden başka bir şeydir ve karşı taraf da her zaman başka bir şey anlar.

O halde anlaşılır ki Birinci Dünya Savaşı'yla 'gerçekliğin' saçmalığının yürürlüğe girmesiyle açılan boşluğun İkinci Dünya Savaşı sonrasında bütünsel program ve ideolojilerin travmasıyla *histerik hiçlikle* doldurulması, simülasyon çağında, hem insanların hem de sanatın, özgürlükten daha şiddetli kaçış projeleri geliştirerek 'gerçeklik' ve 'oldurulan' kimlikleri ile mücadelelerinin histerisine sinik bir rasyonalizasyon cevabı olarak kendilerini kusursuz bir yanılsamanın içine sokarlar: *histerik hiçliğe verilen sinik tepki.* Bu tabloda daha öncekilerden tek fark kendini aldatmak için sadece daha zengin bir sofranın kurulmuş olmasıdır. Böylece kaçış için geliştirilen sinik rasyonalizasyon için daha kıvrak ürünler vardır. Yoksa özgürlükten kaçış temel projesi her daim sürmektedir. Aynı şekilde özgürlük de her zaman *şimdi ve burada*dır. Özgürlükten kaçılabilir, ama onu ne kadar başarılı atlattığımızı sanırsak aslında o kendini daha da şiddetle gösteriyordur. O halde artık, sürekli *şimdi ve burada* olan *hiçliğin özgürlüğü*nü keşfettirme ve buna direnci deşifre etme girişimi olarak *ajansal sanatın* kavramsallaştırılmasına geçilebilir.

4. BÖLÜM
AJANSAL SANAT: *HİÇLİĞİN* ÖZGÜRLÜĞÜ

Modernle başlayan sürecin büyük anlatılardan kendini kurtarma amacı başarıya ulaşır, ölçüt ve üslup ortadan kalkar ve bununla birlikte hem *histerik hiçliğe verilen sinik tepki* hem de hükmü olmayan bir sanat yapısı meşrulaşır. Öznel ve özgür gibi duran çalışmaların çeşitliliği tam da çağın 'kişiye özel' ('*custom made*') yanılsaması ile örtüşür. Herkesin kendini bulabileceğini ve ifade edebileceğini sandığı –böyle yaparak kendini varettiğini sandığı- eserlerin, ortamların ve araçların mevcut olduğu yanılsaması herkesin kendi şizofrenisi üstüne kapanmasına hizmet eder. Üstelik bu şizofrenik sanrılar, 'gerçekliğin' imkânsız girişimini alaşağı etmek bir kenara, sürekli kayıtsız kalındığı sanılan 'gerçekliği' onaylar. İşte aslında kayıtlı olan bu kayıtsızlığı bir hüküm olarak ilan eden güncel sanat, tam da bu şekilde Baudrillard'ın dediği gibi hükümsüzken hükümsüzlük ilanı olur. Bu hükümsüzlük; sembolik, atıfsal 'gerçekliğin' imkânsızlığını özgürlüğü keşfettirerek dönüştürmek bir yana, tam da 'gerçekliğin' hem suç ortağı hem de estetisyeni olarak yürürlükte tutulur. 'Her şey mübah' ('*anything goes*') hakikaten sanatı her şey haline getirerek sanatı iptal eder. Böylesi bir dağınıklık ve her şeylik, 'gerçeklik' siyasetini keskinleştirir. Yapay direniş mekanizmaları üreterek meşruiyetini pekiştiren 'gerçeklik siyasetinin' şiddeti, ikizi aracılığıyla şizofrenik bir 'gerçeklik' haline gelerek daha da çok yayılır. 'Gerçekliğin' işlemi böylesi bir dönüşüm geçirirken tarihin her döneminde, dönemlerden azade olarak *hiçlik* –özgürlük- her zaman olduğu gibi aslında yine devrededir. Tüm bunları mümkün kılan da zaten bu özgürlüğün mümkün kıldığı hiçlemedir. O halde anlamı bize kurduran ve sonra da değişikliğe uğratmamızı sağlayan hiçlik bugün de *şimdi ve burada*dır. Mesele, hiçliğimizi kabullenmeye ve özgürlüğümüzle içdaralmasına atılıp anlam kurma yapımızın bir fantazi kurgusu olduğunu keşfetmeye ne kadar istekli olup olmadığımızdır. Bu da; 'gerçeklik' fantazimizle birlikte özneliğimizi de hiçleyip –'oldurulan' 'gerçeklik' ve 'oldurulan' özneliğimiz ile hesaplaşıp -, hem kendi geçmişimizden hem de sanatın geçmişinden kopabilme imkânının, yani *boş sayfa* olma içdaralmasının, aslında özgürlüğümüz olduğunu keşfetmeye ne kadar istekli olup olmadığımızla ve dolayısıyla kaçış noktalarımızı reddetmekle ilgilidir. Her zaman olduğu gibi bugün de bunu seçmek bize bağlıdır.

Mekânı ya da yeri, konumu insan-gerçekliği var edip kendini konumlandırdığına göre ve nasıl ki daha önce Sartre'ın açıkladığı gibi özgürlük, kendi kendisinin kısıtlaması

olarak özgürlük olabildiğine göre, Ankara'da yaşıyor olmamdan dolayı New York'a gitmekte *özgür olmadığımı* söylemek ne kadar saçma ise sanatın da mevcut 'gerçeklik' yanılsaması nedeniyle bu *semptomu* dönüştürmekte *özgür olmadığını* söylemesi o kadar saçma olmalıdır. Tam da bu semptomu dönüştürme projesine nispetle *ajansal sanat* kendini bu yanılsamanın içinde *konumlandırır*. Böylece anlaşılır ki aslında katlandığımız engelleri yaratan özgürlük; bu konumu projelerimize ya da amacımıza karşı üstesinden gelinemeyen ya da üstesinden zor gelinen direniş olarak gösterendir. Eğer sanat 'gerçeklik' yanılsaması içinde kalıyorsa bu ya kendisini semptomdan hoşnut olmayan olarak seçme tarzıdır ve üstesinden gelinemeyen bir engel olarak yerini kavradığı anlamına gelir ya da engeller varolmayıp, 'gerçeklik' yanılsaması onu *dönüştürmek* için bir bağlantı noktası değil, sadece hareket noktası olabilir. Bu da demektir ki her ne kadar sanat daha kurulumda *yer alıyor* olsa da aldığı yerden sorumludur. Kendine biçtiği konumdan sorumludur.[70] İşte buradan hareketle ajansal sanat 'gerçeklik' yanılsamasını kendine sadece bir hareket noktası olarak alıp, kendine biçtiği özgürlüğü keşfettirme ve buna direnci deşifre etme *yer*inden sorumludur. Bunun tersine kendini 'gerçeklik' yanılsamasından 'hoşnut olmayan' olarak seçerek engelleri üstesinden gelinemeyen olarak görme mazeretini kendine tanımaz.

4.1. ANLAMIN KURULUMU: *HİÇLEME* VE DİYALEKTİK SALINIM SİYASETİ

Dünyaya özgürlüğümün verdiği anlamı sanki dünyadan geliyormuş ve mecburiyetlerimi ve varlığımı o kuruyormuş gibi bir anlam yüklemek anlam kurulumunun ilk adımı olarak görülebilir. 'Gerçeklik' atfımızı da buna bağlı olarak inşa ederiz. Sartre, varlık hakkındaki sorularımızı koşullandıranın, "varlık-olmayanın bizim dışımızdaki ve içimizdeki sürekli olabilirliği" olduğunu ifade eder: "Varlık, ne *olacaksa*, bu, zorunlu olarak *olmadığı* şeyin fonu üzerinden elde edilecektir."[71] Bunun formülü de; "varlık *bu*'dur ve bunun dışında *hiçbir şey değildir*" (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 52). Bu olumsuzlamayı koşullandıran; varlık-olmayan, yani hiçliktir. Dünya üzerindeki anlamı kuran ise bu hiçleyici dildir ve dilin diyalektik yapısıdır: Hem bir şeyin olmadığı şeye bağlı olarak kurulumu –elmayı elma olarak kurmayı mümkün kılan domates, köpek, vs. olmamasıdır; *değil*-, hem de ikili karşıtlıklara bağlı olarak–beyazı beyaz yapan siyah ve siyahı siyah yapan beyaz- kurulumudur. Her insanın dünyası, dilin sınırlayıcı yapısıyla

[70] Burada Sartre'ın *konumlandırma* açıklaması ajansal sanata uyarlanarak yeniden yazılmıştır (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 621-622).

[71] İnsan-varlığı ile kendinde-varlık, varlık ile varlık-olmayan, insanın varlık-olmayan oluşu ile aşkın varlık-olmayan arasındaki münasebetler, *olacak* olanın *olmadığı* şey üzerinden elde edilmesine örneklerdir.

ilişkilenir ve dilinin sınırları onun dünyasının sınırlarını belirler olur. İşte dilin bu işlemi bizim dünyada bir anlam yaratmamızı ve kendimizi de bu anlamın içinde varetmemizi sağlar. Fakat bu atıfsal olduğu için irrasyonel bir yapıya sahiptir, keyfîdir. Tam da bu nedenle bu keyfîliğinin ve irrasyonelliğinin gösterilebilmesini kendi kendine mümkün kılar. Ve belki de bu atıfları kurarken bir terimin öbüründen daha güçlü olarak kurulumuyla ve bir sabitleme arzusuyla ona böylesi bir hegemonik işlem yaptırmak bunun üstünü örtme girişimidir.

İlk olarak; insanın atıflarla anlamı nasıl kurduğu Sartre'ın *tahribat* [*destruction*] örneği üzerinden açıklanabilir. Bir şeyin 'tahribat' olarak görülebilmesi için insandan varlığa giden bir münasebet olmalıdır ki bu münasebetin sınırları içinde insan, *bir varlığı tahrip-edilebilir olarak* kavrasın. Yoksa kasırga sonrasında, öncesine kıyasla *eksik* yoktur. Bu *eksiği* ya da 'başka şeyi' bir kıyaslama yaparak atfedecek tanık gerekir. İşte insan aracılığıyla varlığa gelen bu atıf "bireyleştirici sınırlama"dır [*limitation individualisante*] –hiçlemedir-. O halde kendi kurduğu kentleri veya doğayı –yani *bir* varlığı- 'tahrip' eden *insan*dır ve bunu hiçleyerek yapar. Önce koyar, sonra korur ve kasırga olduğunda tahrip eden *insan* olur. Bu koyup, koruma ile savaşın da hedefi konmuş olur. Böylece anlaşılır ki tahribat; hiçlik *karşısındaki* bir davranışı varsayar. Yani olumsuzlama, beklenen sonuç ile elde edilen sonuç arasında kurulmuş bir kıyaslamadan *değil*, varlık-olmayan tarafından koşullanır (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 55-56). Doğrudan söylersek, hiçlik –varlık-olmayan- olumsuzlamayı koşullandırır, insan da bu olumsuzlamayla, yani hiçlemeyle atıf zincirlerini kurar –atıfları varlığa getirir-. Sartre, burada aslında ikili bir hiçlemenin söz konusu olduğunu arkadaşını arayıp bulamama örneği üzerinden gösterir: Bir yandan, diğer kişiler aradığı kişi olmadığından bir fon haline gelerek hiçleşirler, diğer yandan aradığı kişinin de namevcudiyeti kendini hiçlik halinde verir. Bu ikili hiçleme varlık-olmayan –hiçlik- tarafından koşullanır (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 57-58). Burada dikkat edilmesi gereken iki nokta söz konusudur: Öncelikle, *Hiç*'in görüntüsü olamaz, o kişinin mevcut olmayışı bu hiçtir (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 56). Ayrıca, "*değil* demenin mümkün olması için zorunlu koşul, varlık-olmayanın, içimizde ve dışımızda sürekli bir mevcudiyeti olmasıdır, hiçliğin varlığa *musallat olmasıdır*" (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 59).

Özetlersek; olumsuzlamayı –değil'i- mümkün kılan hiçlik, içimizde ve dışımızda sürekli mevcut olup varlığa musallat olmasıyla bizim atıflar zinciriyle dünyayı kurmamızın koşuludur ve aslında dünya bu işlem olmadan namevcut olup tam da bu namevcudiyeti

hiçtir. Burada olumsuzlamanın kendi içinde bir yargı olmadığını; insanın hiçleme sonucunda kurduğu dünyaya bu yargısal atıfları getirdiğine dikkat edilmelidir –doğada eksik yoktur, eksiği doğaya getiren insanın atfıdır-.

Anlamın sürekli üretiminin koşulu; onun hep bir muğlâk, sabitlenemez, dolayısıyla da bir türlü bulunamayışıdır –bu nafile arayıştır- . Çünkü aranan; "anlamlandırıcı dokunun kendisi tarafından üretilmiş olan bir nesnedir. Hakkında yapılan bütün o tantana sayesinde varolmaya başlayan bir nesnedir. […] bir şeyi arar gibi yapar ve tam da arayışı sayesinde, sürekli başarısız oluşu sayesinde ("Bu o değil!"), aradığı şeyi üretir. Demek ki paradoks, arama sürecinin kendisinin, ona *neden olan* nesneyi *üretmesindedir*: Kendi nesnesini-nedenini üreten Lacancı arzuya tam tamına paralel bir durumdur buradaki" (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 175).

> Demek ki gerçek nesnenin kesin tanımı şudur: Kendi başına varolmayan, ancak bir dizi etkiyle, ama her zaman çarpıtılmış, yer değiştirmeye uğratılmış bir biçimde mevcut olan bir neden. Eğer Gerçek imkânsızsa, sonuçları yoluyla kavranması gereken şey tam da bu imkânsızlıktır (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 178).

Arayışın sürekli başarısızlığı sayesinde arayışa neden olan şeyin üretilmesi sanatta çok rahatlıkla görülür. Žižek bunu resim ve resmin adı arasındaki ilişkiyle açıklar: "Temsil [*Vorstellung]* alanı, pozitif olarak resmedilen şeylerin alanıdır, ama sorun her şeyin resmedilememesidir." Bir şey mutlaka düşer ve resmin adı da "bu boşluğun, bu kayıp, 'en başta bastırılmış' temsilin yerini alır." Dolayısıyla, resmin adı, resimlenen şeylerin bulunduğu alanda bulunmayan nesneyi adlandırır. Yani resmin adı, "bir temsilin temsilcisi, ikamesi; kayıp temsilin boş yerini dolduran anlamlandırıcı unsur işlevini" görür. Zaten resmedilen şeyin ortaya çıkmasının pozitif koşulu, bu şeyin dışlanmasıdır. Bu durumda gösteren, artık gösterilenin temsili değildir; yani zihinsel temsil olarak fikrin basit, maddi temsili değildir: Gösteren, "başlangıçtaki kayıp bir temsilin boşluğunu dolduran ikamedir: Akla herhangi bir temsili getirmez, onun *eksikliğini* temsil eder" (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 173-174). Dolayısıyla sürekli –"bu o değil"- arayışı, zaten başlangıçtaki kaybın, boşluğun dışlanmasıyla sürebilmiştir ve resmin adı da –bir fikrin temsili değil-, bu kayıp temsilin boşluğunu dolduran ikame olarak sadece bu temsilin eksikliğini temsil eder.

Anlamın sürekli bir arayış üzerine kurulumu, yani sürekli bir 'değil'lemeyle yürütülüşü dilin ikili karşıtlıklara dayalı yapısında da görülür. Bununla birlikte dil üzerinden bu

karşıtlıkların nasıl yargısal bir işlem yaptığını da *Yapı-bozum* (*Déconstruction*) açıklar. Jacques Derrida (1930-2008), Fransızca hem "sonraya bırakma, erteleme" hem de "aynı olmama, başka olma", "farklılık" anlamlarına gelen "différer" fiilinden türettiği *différance* terimini; anlamın farklılıklar, yani ikili karşıtlıklar (*binary oppositions*) üzerine kurulduğunu göstermek için kullanır. Bir kavramın öbürü üzerinden kendini kurması demek zaten öbürünün de yapının içinde olduğunu, yani her birinin karşıt kavramına bağlı olduğunu gösterir. Varlık-yokluk, gerçek-kurgu, özgür-köle, erkek-kadın, güçlü-zayıf vb. gibi karşıtlıkların ikinci teriminin daha önemsiz, daha aşağı konumlandırılması nedeniyle bu ikilikler hegemonik bir yapıya sahiptir: İlk terim diğerini aşağı çekerek hegemonisini kurar. Anlamı kuran da işte bu ilişkidir, aralarındaki farktır. İkili karşıtlıklar arasındaki ilişki bu nedenle stratejiktir. Yapı-bozum ikincil terimi *ters çevirip* sonra *yerinden-ederek* ikincil terime anlamını geri vermeyi amaçlar. Yani ikincil terimi göstererek hegemoniyi ortaya çıkarır. Fakat bu bir sabitleme değildir, aksine bu salınım sürekli bir karar-verilemezliği gösterir ve anlam sürekli geleceğe aktarılır. Farkların *efekt*lerini üretir. İkili karşıtlıklardan oluşan bir bütünün, bunlarla nasıl yapılandığını bulup anlamın karar-verilemezliğini gösterir. Böylece birinin öbürü üstünde hegemonya kurduğu ikili karşıtlıkların baskın kavramının nasıl 'doğru' kabul edilen bir anlam inşa ettiği anlaşılmış olur. Ters çevirip yerinden etme işlemiyle bu sağlam ve doğru kabul edilmiş anlam atıfları hem yerinden edilir hem de alaşağı edilir. Böylece anlam ve algı kayar ve muğlâk anlamın histerisi ortaya çıkar ki amaç da zaten aklın-söylemini yapı-bozuma uğratmaktır.

Yapıbozum her yerdedir: Derrida'nın da ifade ettiği gibi yapı-bozumun bir metot olmayışı, hâlihazırdaki kavram ve olgulara içkin oluşu bu çalışmada da kendini gösterir. Ajansal sanat kavramların ters çevrilip kendiliğinden yerinden edilişleri işlemini kapsar. Bu yerinden etme aslında kolaylıkla gerçekleşir çünkü zaten karşıtlıklar pozitif ve negatif olarak varsayımsal olarak yapılanmışlardır. Bu ön-varsayımlar kırıldığında kendiliğinden kavramların atıfları da kendini dağıtır. Ama ajansal sanat için bu işlem tek başına yeterli değildir çünkü bu karar-verilemezlik ve histeri içinde kalan kişi kendini tekinsiz bulacağından; kendini ya ilk terimin yerine geçen ikinci terimin hegemonisini kurarken bulur ya da yine üreteceği en katı kavramlara sığınırken hatta onları daha da şiddetli olarak kurarken bulur. Bu nedenle bu tüm atıf zincirinin kurgusallığının, keyfîliğinin, irrasyonelliğinin deşifre edilip dağıtılmalarıyla birlikte bunun aslında özgürlüğü ile mümkün olabildiğini ona keşfettirmek gerekir. Kişinin dayanacağı sağlam yer onun bu özgürlüğü olmalıdır. Buna bağlı olarak da seçimlerinin onun sorumluluğu

olmasını bir içdaralması olmaktan çıkarıp özgürlüğünün coşkusu olarak yeni bir anlamlandırma kurmasının sağlanması gerekir.

O halde ikili karşıtlıkları dağıtmak ya da yerinden etmek ajansal girişimin işlemleri arasındadır. Çünkü ikili karşıtlıkların hiyerarşik yapısı, anlamlandırma ağını meydana getirir ve dil ile kurulan bu ağ, toplumsal gerçekliğe 'gerçeklik' atfetmede iş görür. Bu nedenle ajansal girişimin amacı bu ikiliklerin her iki terimini birden yerinden ederek hiçliklerini ortaya çıkarmaktır. Amaç ikilikleri deşifre etmek değildir, çünkü tek başına eksik kalır ve bu nedenle hâlihazırdaki işleyişi ya tersinden yeniden üretir ya da daha şiddetli çağırır. Örneğin, modernizmden itibaren sanatta oldukça sık yer verilen siyasetin veya tüketimin 'altında yatanı' gösterme, bunu deşifre etme girişimleri – yani yapının gerisinde metayı, etiği, yüceyi, ideayı, aklı vs. gösterme girişimleri- bunların hiçliklerine karşı geliştirilen direncin araçları olarak onları yeniden üretir. Bu çalışmalarda kullanılan kodlar hâlâ diyalektik üzerine kurulu toplumsal gerçekliğin kurguladığı meta, zenginlik, fakirlik, siyaset, savaş, sınıf, yüce gibi kavramlar üzerinden konuşur ve tam da bunları gösterişi yeni bir ürüne, metaya, *gösteriye* dönüşür. Bu çalışmalardaki deşifrasyon işlemi sonunda, ya izleyicinin kendi dâhlinin suçunu üstlenmesi ya da eyleme geçmesi beklenir[72] ki aslında bu çalışmalar, aksine, izleyicinin güçsüzlüğünü yeniden onaylamaya hizmet eder. Yani ikincil terimin yerini meşrulaştırır. Yukarıda yer verdiğim Rancière'in sanatın siyasetini açıklamasında da görüldüğü gibi bu çalışmaların çıkmazı 'sömürülenlerin' zaten kendilerinde bu sistemi değiştirecek güçlerine güvenmiyor oluşlarıdır ve bu tarz çalışmalar hem bunu tasdikler hem de bu dünyanın daimiliğine onay verme tehlikesine düşer (Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, 48). Elbette 'sömürülenlerin' bu tasdiklenmede bir rahatlık buldukları da eklenmelidir. Çünkü konumlarının bu sabitliği onları içdaralmasından, atılımdan, yani özgürlükten ve seçimlerinin sorumluluğunu almaktan kurtarma girişimidir.

Burada görülmesi gereken noktalardan biri de 'yöneten-sömürülen' ya da 'yöneten-yönetilen' karşıtlığının da yeniden üretilmesidir. Diğer bir deyişle, 'güçlü' ve 'güçsüz' ayrımı bir kez daha varsayımsal toplumsal kodlar üzerinden yinelenir. Sanki yöneten güçlü, yönetilen güçsüzdür. Bu ayrım başlı başına zaten tahakkümün işe yaramasını sağlayan *kabul* olup değişiklik yapma imkânının olasılığının düşünülmesini baltalar. Zaten burada gerçekleşmesi beklenen eylem gerçekleşse de –ki protestolar, eleştirel

[72] Rancière, *Özgürleşen Seyirci* kitabındaki "Eleştirel Düşüncenin Talihsiz Maceraları" (27-47) makalesinde, birçok sanatsal çalışmada izleyiciden ne talep edildiğinin ve bu taleplerin çelişkilerinin okumasını yapar.

sanatsal performanslar vs. yapılır- bu karşıtlığı bir kez daha ürettiği için amacına ulaşması daha başından engellenmiş olur.

Resim 15 – Slyvie Blocher, *I&Us* (*Ben ve Biz*), Video, 2003 [73]

Asıl mesele toplumsal olan *koşullu* güç değil, gerçek gücün hep hazırda duran hiçlikten geldiğine direniliyor olmasıdır. Rancière'in de ifade ettiği gibi, "tahakküme maruz kalanlar için mesele hiçbir zaman tahakküm mekanizmalarının bilincine varmak olmamıştır; mesele tahakkümden başka bir şeye adanacak bir beden edinebilmektedir" (Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, 59). Bu da yapılmaz, çünkü Sartre'ın dediği gibi, bunun için mevcut durumun hiçlenmesi gerekir ama hiçlenmesi demek de yeni bir durumu oluşturma özgürlüğünün içdaralmasına düşmesi demektir. Rancière, bu başka beden arayışına, Slyvie Blocher'ın, Paris banliyölerinde, her birinin kendi seçtiği bir cümlenin ya da sloganının yazıldığı bir tişörtü giymiş şehir sakinlerinin görüntülerini içeren videosunda, başı örtülü bir kadının çarşafının üstünde "içini doldurabileceğim boş bir kelime istiyorum"[74] yazısını örnek verir (Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, 59-60). Fakat bu

[73] http://sylvieblocher.net/en/artwork/living-pictures/iandus/
[74] "Je veux un mot vide que je puisse rempiir – I want an empty word that I could fill"

örnek başlı başına tahakkümün tuzağına nasıl düşüldüğünü –ya da düşülmek istendiğini, bunun seçildiğini- gösterir. Bu, bir yandan daha önce belirttiğim çokkültürlülük propagandasının sonucunda kristalleşen detaylandırılmış kimliklerin içine kilitleyen bir tahakküm olarak kendini gösterir, diğer yandan, tahakkümden kurtulma girişimi, kendini içinde tanımlayabileceği başka bir kelime bulma arzusuyla yeni bir tahakküm arayışını gösterir. Bu boş bir beden değil, bu boş bir gösteren değil, bu boş bir kelime değil; bu, içini *doldurabileceği*, yani yeni bir tahakkümü içinde üreteceği boş bir kelimedir, bedendir. Üstelik bu boş bedeni, boş kelimeyi, vücudu sadece yüzü görünecek kadar kapalıyken arıyor oluşu da başlı başına başka bir çelişkidir. Kimlik, sınıf, kadın, din gibi çeşitli tanımlamalar içine kendini hapseden öznenin itirazı, kendini bunlardan salıverme arzusunda değil yeni bir 'yer' talebi arzusundadır. Foucault zaten direnişin yerinin iktidarın yeri olduğunu göstermişti. O halde bu boşluk arayışının yine iktidar ilişkilerinin işleyişi içinde vücut bulması yapısaldır. Böylece anlaşılır ki tahakkümden kurtulup başka bir beden bulamamasının nedeni özne'liğinden bir türlü vazgeçmemesidir. Özneliğini –mevcut durumunu- hiçlememesidir. Hiçliğin bedeni –bedensizliği- hazırda bekleyip, bu başka beden arayışlarında dil sürçmesi gibi sürekli kendini gösterse de, özne, kurulmuş, 'oldurulmuş' kimliğinden vazgeçmediği için özgürlüğünü keşfetmeye direnir ve bu kısırdöngünün içinde döner, çünkü zaten kendini böyle seçmiştir, aksini istemez. Yani, tahakküme maruz kalan öznenin, özne'liğinden vazgeçmemesi asıl direnişinin, direncinin yeridir. O halde ajansal sanat, kendisini bu konuma sokan öznenin direnişinin; siyasete, metaya, savaşa, iktidara vs. karşı bir direniş olduğunu değil, kendi kurgusallığından kurtulmaya karşı bir direniş olduğunu işler. Bu girişimde konumsal kodlar yine kullanılabilir, ama bu konumların toplumsal olarak *yer*lerine değil, tam da tüm kodlamaların aslında öznenin kendi hiçliğine-özgürlüğüne- karşı direnişinin *yer*i oluşlarına gönderme yapar.

Resim 16 – Charles Ray, *Revolution Counter Revolution* (*Devrimler Karşıdevrimler*) 1990

Rancière, “metanın iktidarını, gösterinin hükümranlığını veya iktidarın pornografisini bize keşfettirdiğini iddia eden bir retorikle desteklenen bütün bu düzeneklerin galerilerimizi ve müzelerimizi doldurmaya devam” ettiğini ve bu mekanizmanın “aslında kendi etrafında dönmekten ve kendi düzeneğinin karar verilemezliğini istismar etmekten başka bir şey” yapmadığını söyler. Bu karar verilemezliğe, Charles Ray’in *Devrimler Karşıdevrimler* (*Revolution Counter Revolution*) çalışmasını örnek verir: Atlıkarınca görünümünde ama dönme-dolap mekanizmasında kurulan çalışmada dönme-dolap döndükçe atların geriye doğru gidişini, Fransızcada *révolution* kelimesinin hem ‘devrim’ hem de ‘dönme’; *contre-révolution* kelimesinin de hem ‘karşıdevrim’ hem de ‘ters dönme’ anlamalarını taşımasıyla örtüştürür (Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, 65). Her ne kadar Rancière bu çalışmadaki ikiliğin bir karar verilemezliğe işaret ettiğini söylese de burada ajansal başka bir okuma da yapmak mümkün: Devrim ve karşı

devrimin aslında birbirlerini mümkün kıldığını, öyle de dönse böyle de dönse aynı daire içinde dönüyor oluşlarını ve aslında bu dairesel döngünün kendisinden başka bir şeye işaret etmiyor oluşlarını gösterir. Bir yandan da izleyicinin ve sanatçının bu mekanizmaya *başka* bakma imkânı içinde oldukları bir yer vardır. Bu yer, sistemin saçmalığının izlendiği yerdir ve bu yersiz yer, dönen dolaptan bir türlü tepetaklak düşülemeyişinin izlendiği ya da gösterildiği yerdir. Amfortas'ın kapanmayan yarası, bir türlü üstünden düşülemeyen dönen dolap olur.

Resim 17 – Yes Men, *Dow Chemical*, Performans, 2004

Yine Rancière'in örnek verdiği, Yes Men'lerin bir performansında; ekipten biri, Hindistan'daki Bhopal felaketini, sigorta şirketi Union Carbide'ı satın alan Dow Chemical yetkilisiymiş gibi televizyonun yoğun izlendiği bir saatte BBC'ye çıkıp üstlenir ve mağdurların zararını karşılayacaklarını beyan eder. Bunun üzerine, beklendiği gibi şirket, hissedarlarından başka kimseye karşı sorumlu olmadıklarını duyurur. Rancière, bu gibi örneklerde, sanatın kendi alanının dışına çıkmasıyla "sembolik bir gösteriye" dönüşmesini ilişkilendirir ve 'gerçek dünyaya' müdahale ederek sanatın kendi paradokslarını çözemeyeceğini açıklar, çünkü "sanatın dışında kalacak bir gerçek dünya yoktur" (Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, 69).

> Gerçek her zaman için bir kurmaca inşasıdır –yani görülür, söylenilir ve yapılır olanın birbirine bağlandığı bir mekânın inşası. Kurmaca karakterini inkâr edip bu gerçeğin alanıyla temsiller ve görünüşler, kanılar ve ütopyalar alanı arasına basit bir ayrım çizgisi çekerek kendini gerçekmiş gibi gösteren şey egemen, uzlaşımsal kurmacadır. Politik eylem olarak sanatsal kurmaca da bu gerçeği didikler, bu gerçeği polemik bir biçimde parçalayıp çoğaltır. Yeni özneler icat edip yeni nesnelerle gündelik verilere dair başka türlü bir algı ortaya çıkaran politikanın işleyişi de kurmacaya dayalı bir işleyiştir. Aynı biçimde sanatın politikayla ilişkisi de kurmacadan gerçeğe geçiş değil, kurmaca üretmenin iki farklı biçimi arasında kurulan bir ilişkidir (Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, 71).

O halde neden özneler bu kurmacayı, sanatçılar da başka bir kurmacayı daha üretme arzusundadırlar? Sartre'a göre insanın belirli bir siyasi ya da iktisadi düzenin bozukluklarını ve eksikliklerini kavrayamamasının nedeni "insanın bu düzene 'alışmış' olması değil, mevcut durumun varlığını doluluğu içinde kavraması ve başka türlü olabileceğini hayal bile edememesi"dir. "İşlerin herkes için daha iyiye doğru gideceği bir başka durumun düşünülmesine neden olan şey, bir durumun dayanılmazlığı ya da dayattığı ızdıraplar değildir; tersine, işlerin daha başka türlü de olabileceğini düşündüğümüz andan itibarendir ki acı ve ızdıraplarımızın üzerine yeni bir ışık düşer ve biz bunların dayanılmaz olduklarına *karar veririz*." Hâlbuki başka türlü olmasını hayal bile edememe durumunda, ızdıraplar dayanılmaz görülmez, kendimizi onlara uydururuz ki bu uyum Sartre'a göre "ızdırapların varolmayacağı bir toplumsal ortamı kavrayabilmesi için gerekli kültür ve düşünümden yoksun olduğu içindir. Bu yüzden *eylemez*" (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 553). İşte bu kendimi uydurma oyununda, siyaset ve sanat bizim üzerimizden sorumlulukları alarak bir işbirliği içindedirler. Baudrillard, siyasetçilerin bizi gücün sıkıcı sorumluluğundan kurtarması gibi, çağdaş sanatın da tutarsız yapıntısı (*artifice*) ile anlamsızın görünüşü aracılığıyla bizi anlamı yakalamaktan kurtardığını ifade eder (Baudrillard, *Conspiracy of Art*, 96). Bu durum bizim de işimize gelir.

> Mutsuzlukları onlara 'alışılmış' mutsuzluklar gibi değil de *doğal* görünür: bu mutsuzluklar *vardır*, hepsi bu kadardır, […] ızdırabını düşünmeksizin, bu ızdırabı değerlendirmeksizin ızdırap çeker: ızdırap çekmek ve *olmak* onun için bir ve aynı şeydir. […] ızdırabını değiştirmeye doğru bir atılımda bulunduğunda onu dayanılmaz bulacaktır. Bu demektir ki ızdırabı karşısında geriye çekilmek, ona dışarıdan bakmak zorunda kalacak ve ikili bir hiçleme gerçekleştirecektir: nitekim bir yandan *mevcut* salt hiçlik olarak ideal bir durumu ortaya koyması gerekecektir, öte yandan da hali hazırdaki durumu bu ideal hale göre hiçlik olarak ortaya koyması gerekecektir (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 553).

O halde ajansal sanatın izleyiciye geçirmesi gereken iki işlem söz konusudur: mevcut halini, 'oldurulan' kimliğini ve 'gerçek' kabul edilen yanılsamayı hiçlemesi ve bunun karşısına da ideal bir hali koyması. Eğer, mevcudu hiçledikten sonra özgürlüğü atlarsa o zaman içinde kalacağı boşluğu mevcutlarla doldurma eğilimine girebilir. Bu nedenle mevcudu hiçlemenin; özgürlük demek olduğunu –dahası özgür olduğu için zaten hiçleyebildiğini- ve bunun da *her şey* olabilmek demek olduğunu, yani istediği şekilde kendisini kurabilmesi demek olduğunu göstermektir.

4.2. UZLAŞ-*MA*: İKTİDAR ARZUSUNUN ASKIYA ALINIŞI

Uzlaşı, toplum içindeki herkesin, tüm nüfusun "genel cemaatin çıkarlarına ve partilerin çıkarlarına özdeş olan bir tek halka indirgenmesidir" (Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, 115). Pratikte gerçekten de böyle bir amaç olsa da uzlaşının yapısı daha karmaşık bir işlem yapar. Uzlaşma için önce farklılıkların ortaya konması, daha doğrusu farklılıkların yaratılması gerekir. Farklılıkların mesafeleri, irrasyonel sistem içinde inşa edildikten sonra, belli bir rasyonelleştirmeyle kapatılmaya çalışılır. Uzlaşı yanılsamasında aslında yapılan; kurulan çokkültürlülük, kimlik, sınıf, konum vb. gibi diyalektik veya hiyerarşik farklılıkların fark konumunda muhafaza edilmeleridir. Yani uzlaşı ile mesafelerin daraltılması yanılsaması, aslında konumların daha da kristalleşmesidir. Böylece *öteki* kendi yerinde, yani öteki konumunda tutulur ve uzlaşı ötekinin ötekiliğini meşrulaştırır. Diğer yandan, yukarıdaki bölümlerde sıkça tekrarladığım gibi, uzlaşmazlık halleri de zaten aynı direnç-iktidar diyalektik çarkının parçasıdır. Yani ister uzlaşı isterse uzlaşmazlık olsun, olan, iktidar ilişkilerinin sürdürülmesidir. Böylece iktidar ilişkileri çarkını döndüren işlemler içinde kalınır. Bu nedenle bu çalışmanın meselesi; birçok kavramın ele alınışında olduğu gibi, iktidarı yeniden üreten ya da toplumsal yapı içinde üretilen bir uzlaşmazlık olgusu değil, bizatihi 'toplumsal gerçeklik', Sembolik Düzen ya da semptom ile uzlaşmazlığın ajansallığıdır.

Gerçekliğin, "üçüncü bir kişiyle hakkında konuşabileceğim şey", yani "yalnızca bir anlaşmanın ürünü" olarak tanımlanabilir olduğunu ifade eden Bourriaud, bu durumu, omzunda turuncu bir tavşan gören kişiyle uzlaşma alanına kavuşabilmem için benim de omzumdaki o turuncu tavşanı görmüş gibi yapmam gerektiği örneğiyle açıklar. Buna karşın "sanat, algılanan üzerindeki bütün önsel uzlaşımları yıkmayı hedefler" (Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, 130-131); en azından ajansal sanat bunu hedefler.

Resim 18 – Yüksel Arslan, *Arture-181, Tekelci Devlet Kapitalizmi,* 1976 [75]

Rancière, Kant'ın 'güzel'inin; "ne duyumu anlama yetisinin yasasına tabi kılan bir bilgi nesnesi", "ne de aklı duyumların anarşisine tabi kılan bir arzu nesnesi" olmasından, –yani, iyi'den de hoş'tan da eşit ölçüde uzak olmasından- hareketle hem bilme hem de arzu bakımından yararlanılamazlığı (Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, 92) sayesinde sanatın "bir uzlaşmazlık pratiği" olduğunu ifade eder. Ne anlama yetisinin yasasına ne de duyumsama yasasına tabi olduğundan iki yasayı birden, yani "öznenin deneyimini yapılandıran iktidar ilişkilerini askıya alır." Bu iktidar ilişkilerinin askıya alınışıyla, "devlet biçimlerinin basit bir altüst oluşu yerine, duyulur varoluşun biçimlerinin devrimi; iktidarın yer değiştirmesi değil, iktidarların başka iktidarları devirmesi ve kendilerinin de

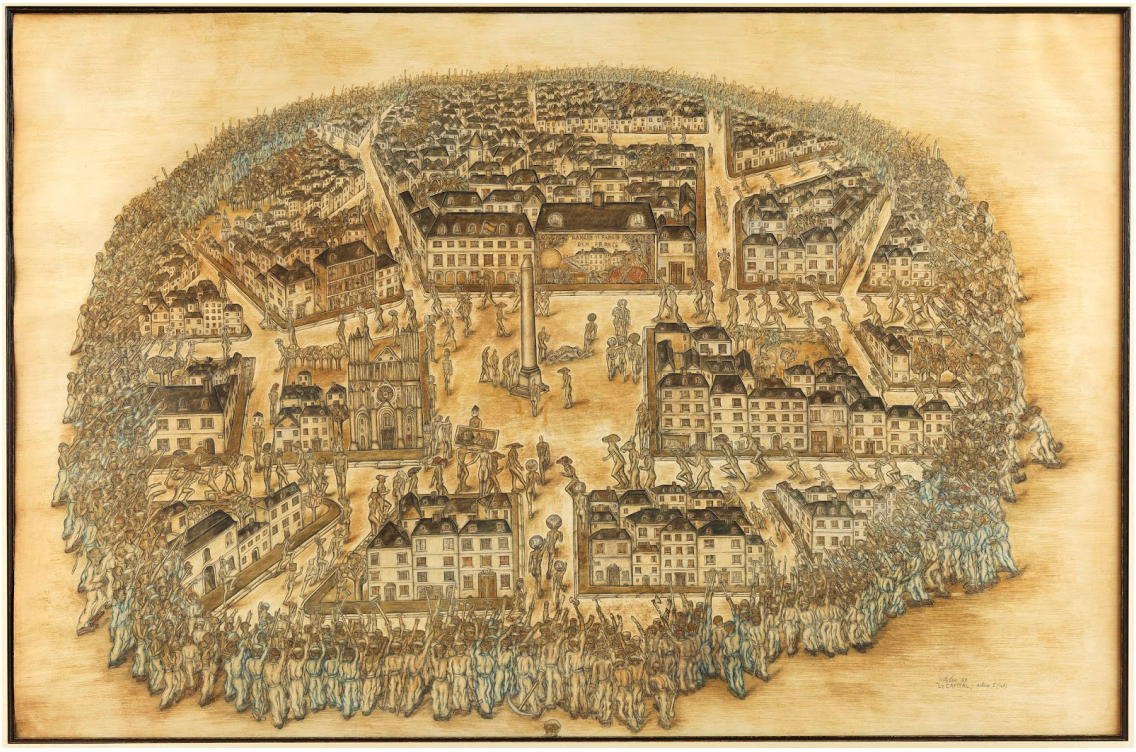
[75] Yüksel Arslan'ın bu resminde, her ne kadar insanların hakkında karar alan bir iktidar mekanizması –Tekelci Devlet Kapitalizmi- gözükse de insanların bakışlarından bu semptomatik gerçekliği gördükleri ve dolayısıyla seçtikleri anlaşılır. İnsanların bu yönetiliş biçimini –Yasa'yı-seçişlerinin yanında aynı zamanda bu semptomatik gerçekliğin bir uzlaşma alanı olduğu –yani hem masada oturanların hem de masanın altındakilerin omuzlarında turuncu bir tavşan görüyor oldukları konusunda uzlaştığı- görülür.

devrilmesi yoluyla, bizatihi iktidarın hayata geçme biçimlerini etkisizleştiren bir devrim" öne sürülür (Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, 96-99). Bu temel hedef ajansallığa uygun olsa da iktidarların devreye girmesiyle ya da kendileriyle birlikte birbirlerini de devirebilmeleri mümkün değildir. Çünkü zaten asıl mesele iktidarların devrilmesi değil, iktidar arzusunun devrilmesidir. Bunu da *yüzsüz* iktidarların kendi kendilerine yapmaları mümkün değildir. İktidarın askıya alınışı ya da iktidarın yerinin yıkılması, yerinden edilmesi ancak iktidara iktidar atfını kuran öznenin –öznelerin- bu fantazilerinin yerinin boş olduğunu idrak etmeleriyle etkisizleştirilebilir. Dahası asıl öznelerin kendilerini kuran fantazilerinin yerinin boş olduğunu ve tam da bu boşluğu doldurmak için bir iktidar arzusu içinde olduklarını idrak etmeleri iktidar arzusunun yerini yerinden eder. Ajansal girişim de tam olarak bunu göstermeye çalışır.

Schiller'in, çekim ve itimi aynı anda barındıran tanrıça heykeli açıklaması bu etkisizleşmeye yerinde bir örnektir; "tanrısallığın ve aynı zamanda tastamam insanlığın karakteri olan şu özelliği dışa vurur: Çalışmaz, oynar. Ne teslim olur, ne direnir. Buyurmanın bağlarından da, boyun eğmenin bağlarından da muaftır" (Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, 99). Bunun karşısında Sartre'ın 'dünyaya ait' dediği 'ciddi insan' "dünya-içindeki-varlığın yoğunluğunu, ataletini, opaklığını kendi kendisine verendir." Özgürlüğünün bilincini derinlere gizleyerek *kendini aldatmaktadır*. Dünyaya kendinden daha fazla gerçeklik atfederek, kendine de dünyaya ait olduğu ölçüde gerçeklik tanır. İşte bu ciddiyet ruhunun karşısında yer alan *oyun* "en az sahiplenici tavır gibi görünürken gerçeğin gerçekliğini de ortadan kaldırır" ve öznelliği azat eder. Sartre, "bir insan kendini özgür olarak kavradığı ve özgürlüğünü kullanmak istediği andan itibaren, esasen içi ne kadar daralmış olursa olsun, etkinliği oyun türündendir" der. Çünkü "oynayan insan, kendini bizatihi eyleminin içinde özgür olarak keşfetmeye koyulurken, bir dünya varlığını *sahiplenme* kaygısını hiçbir biçimde taşıyamaz. İşte bu oyun ediminin işlevi, "kişinin bizatihi varlığı olan mutlak özgürlüğü, *bizatihiliği içinde* göstermek ve şimdileştirmek, şimdi mevcut kılmaktır" (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 718-719).

Bu *oyun* siyasal ya da toplumsal *koşullu özgürlüğün* çatışkılarını aşabilecek asıl özgürlüğün aslında hep mevcut olduğunu gösterir. Žižek de, özgürlüğü, 'resmî' ('*formal*') ve 'asıl' ('*actual*') olarak ikiye ayırır ve 'resmî' olanı, mevcut iktidar ilişkilerinin koordinatları *içinden* bir seçme özgürlüğü olarak, 'asıl' özgürlüğü ise seçimlerimizin bizatihi koordinatlarını değiştirebildiğimizde büyüyen bir özgürlük olarak tanımlar

(Žižek, *Living in the End Times,* 358). Böylece, "estetik deneyimin karşılaştığı öteki, artık yalnızca kendinden ayrı bir kendi'dir. Bu deneyimin özerkliğinin temelindeki ötekilik ya da heterojenlik silinerek yerini yeni bir seçeneğe bırakmıştır. Uzlaşmaz ortak duygunun *ne…ne de*'si, bir *ya…ya da*'ya dönüşür: ya insan öznesinin ikiye ayrılmasının daimiliği, ya da bütünlüğünün yeniden tesisi; ya bu kayıp bütünlüğün cansız mermerdeki temsilini temaşa eden izleyicinin edilginliği, ya da somut hayat içinde bütünlüğün yeniden kazanılması, […] yeni bir yaşanmış dünyanın inşasına yönelik etkinlik" (Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, 101). Bu formülü bir kez daha düzenlemek mümkün; *ya* kendini aldatan, özgürlüğünden kaçan edilgin izleyici –ki bu edilginliği de kendi seçer- *ya da* özgürlüğünün içdaralması içinde yeni bir yaşamı, yeni bir bakış açısını kurmaktan korkmamayı seçip atılan, oynayan izleyici. *Ya koşullu* 'özgürlüğü' –ciddiyeti, dünyayı- seçer *ya da* özgürlüğü –oyunu, hiçliği- seçer. Ama her seçiminde özgürdür. Özgürlüğünden kurtulamaz.



Resim 19 – Yüksel Arslan, *Arture 149, Kapital 1*, 1969 [76]

Duyumsamadaki ortaklıkta ya da duyumsama devriminde ortak duyumsanacak şeyin ne olduğu sorusu önemlidir. Sınıfsız, ahlaksız, iktidarsız; her türlü hiyerarşiden azade

[76] Yüksel Arslan'ın bu resminde, üzerinde uzlaşılan semptomatik gerçekliğin fallik yapısı ve bu *koşullu özgürlük* alanı arzusu içindeki direnişin onu nasıl yeniden ürettiği görülebilir.

özgürlük ancak hiçlik noktası olabilir. Ortak duyumsamanın nihai noktası hiçlik olabilir. Diğer her koşulda, dışsallığa bağımlılığın sadece görünürlüğünü saklayan bir varoluş yapısı ortaya çıkar. Bu da hem sanatsal formda hem de yaşamın tümünde mevcut bulunan, daha doğrusu onları mümkün kılan hiçliğin yüzeye çıkmasını erteleyerek, kendi girişimini daha başından baltalar. Görünür olan heterojenliğin –öznenin kurulumundan toplumsal gerçekliğin tamamına nüfuz eden tekillik ideali ile birlikte yürüyen (diyalektik olarak yürütülmek zorunda görülen) bütünleşme ya da birlik ideali üzerine yürütülen programın- üstünü örttüğü yegâne gerçeklik hiçliğin homojenliğidir. Herkes bilir ama bilmiyormuş gibi *yapar*. Ajansal sanatın devreye girdiği yer tam da burasıdır: bu bilmiyormuş gibi yapılan *yanlış-tanıma* katedildiğinde keşfedilecek özgürlüğün ancak ve ancak ve zaten hiçlikte olduğunu göstermek ve bunun aslında varılacak, gelecek bir yer de olmadığını çünkü sürekli *şimdi ve burada* olduğunu işlemektir. Sanat ve sanat-olmayan ikiliğinden, biçimlerin kendi aralarındaki rekabetinden, başka bir 'gerçekliğin' idealini yine toplumsal gerçeklik üzerinden kurmaktan, yani sürekli bir diyalektik salınımın parçası olup bu yapının arzu diyalektiğini yeniden üretmekten ibaret olan *yanlış-tanıma*dan geçip; *semptom*dan vazgeçip, artık nihayet, kişinin kendisiyle birlikte her şeyi de dağıtarak özgürlüğünü keşfedip *hiçliğini* sahiplenme oyununa davet etmek.

4.3. BAKAN ÖZNEYE RANDEVU

Duchamp, "tabloları meydana getirenler, onlara bakanlardır" der (Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, 43). Diğer bir deyişle, yapıtın eş-yaratıcısıdırlar, "çünkü sanatçının gerçekleştirmeyi tasarladığı ile gerçekleştirdiği şey arasındaki fark demek olan 'sanat katsayısı' üzerinden yaratının gizine girer"ler (Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, 160). Diğer bir deyişle, aradaki fark boşluktur, izleyici aradığı şeyi bu boşluk sayesinde aramaya devam eder ve tam da aramaya devam ederek aradığı şeyi üretir. Bu ilişkide, bu boşluğu izleyicinin yeniden bir varsayımlar dünyası ile doldurma eğilimi, daha doğrusu bu boşluğu bir doluluk olarak kavramaya çalışma eğilimi, onun kaçış planının bir parçası olarak yürüttüğü *zahmetsiz* anlamlandırma işlemidir. Bu eğilim ajansal girişim tarafından hesaba katılır ve dolduramaması sağlanarak kalacağı tekinsizlik içinde içdaralmasını yaşaması amaçlanır.

Sanat, hep kitlesel olanla karşıtlık içinde ele alınır. Sanatın kitlesel bir piyasasının olmayışında, belli bir çevreyle sınırlanmasında da bu karşıtlık görülür. Clement Greenberg'ün 'kiç'(*kitsch*) ile 'öncü' (*avant-garde*) sanat ayrımını incelediği

çalışmasında; bayağı bir kültür olarak kiç'in, kentlere yerleşen köylülerin geleneksel kültürlerini terk etmeleri ve kentin yüksek beğeni gerektiren kültürüne de kendilerini dâhil edememeleri üzerine "gerçek, incelikli kültürel değerlere duyarsız, kayıtsız, ama yine de ancak bir tür kültürün sağlayabileceği bir dönüşümün açlığını çeken yığınlara dönük bir etkinlik" olarak tasarlandığını açıklar (Greenberg,251). Kiç, "izleyiciye hazır sindirilmiş sanat sunarak onu zahmetten kurtarmakla kalmaz, gerçek sanatta doğal olarak güç olanı baypas eden, sanat zevkine yönelik kestirme bir yol da sağlar" (Greenberg,257). Kiçin bazen aşırılığında bazen de basitliğinde bir netlik, doğrudanlık vardır. Kiç ile birlikte çabuk ve zahmetsiz tüketilebilen endüstriyel sanat anlamında popüler olan da aynı kategori içinde tutulmalıdır. Sadece bildik anlamda kültür endüstrisinin ürünleri değil popülerleştirilmiş, kolay tüketilebilen, müze ve galerilerle pazarlanan sanat da aynı kategoriye konabilir. Sanat ile kitlesele yönelik olan ayrımında Greenberg'ün kiç üzerinden yaptığı bu 'zahmetten kurtarma' ve 'güç olanı baypas etme' işlevinin etkin olarak yürütülüyor oluşu, ajansal sanatın da amacı olan özgürlük ve hiçliğin zahmetine, sıkıntısına sokmaya ne kadar direnç gösterildiğini işaret eder. Kitlesel olanın bu baypas ve zahmetten kurtarma işlevi, ajansal sanatın başlı başına hedefindedir, çünkü sorumluluktan kurtulma ve özgürlükten kaçış için bahane vermektedir. Ama tabii hedef bu ürünler değil, bu ürünlerle kaçışı seçen insanlardır. Diğer yandan, sanat eseri ile izleyici arasındaki mesafenin yarattığı 'sanatın özerkliği' yanılsaması da tam ters kutuptan ama aynı şeye hizmet eder. Bu sefer zahmetten kurtardığı doğrudan iletişimdir. Herkesin yapabileceği emeksizlikte görünen çalışmalarda izleyicinin hayal kırıklığı, sanatın kurduğu özerklik konumunun bir sonucudur. Bu aşkın, özerk konum, sanatın yüksek vaatleri olduğu yanılgısını ürettiğinden basit veya yalın görünümler izleyicide hayal kırıklığı yaratır. Bununla birlikte, bu tarz çalışmaların zaten tam da bu özerkliği hedef aldığı düşünüldüğünde bir anlamda amaca ulaşılmış ama izleyici hâlihazırdaki hayatının bizzat yansımasından ibaret olan etnografik/envanterci çalışmalarla baş başa kalmıştır. O halde ajansal sanat zahmet ister.

Hazır-nesneler, daha önce eleştirilen yönlerinin dışında izleyicinin bakışındaki etkisi nedeniyle, bir yere kadar ajansal bir yaklaşımda değerlendirilebilirler. Fakat günümüzde artık bu etkiye ulaşmak zor gözükmektedir. Şöyle ki hazır-nesne kullanımı ikili bir işlem yapar: Bir yandan ne olduğunun açıklığı sanki 'zahmetten kurtarma'ya hizmet ediyormuş gibi gözükse de aslında saçmalığı tekinsiz ve tanımsız bir durum doğurur. Kuspit'e göre, "aynı anda hem sanat olması hem de olmaması nedeniyle hazır-

nesnenin sabit bir kimliği yoktur", yani, yıkıcı ya da toplumsal değerden sıyrılabilen bir yönü söz konusudur (Kuspit, 39).

> Hazır-nesne daima izleyiciyi kandırır, izleyicinin getirdiği yoruma üstün gelir; bu özelliğiyle de hiçbir toplumsal değeri olmadığını gösterir. Gerçekten de toplumsallaşmaya direnir, anlaşılmazlığını korur. Absürd ve zevksizdir –iyi ve kötü zevkin ötesindedir, çünkü saçmadır, tuhaftır. Tıpkı sanatı estetikleştirme eğiliminde olan izleyicinin yaptığı gibi sanatı beğeni üzerinden algılamak onu yanlış anlamaktır. […] hazır-nesnenin var olmasının tek nedeni izleyicinin beklentisini kırmak gibi görünmektedir. Gelecek nesillerle, yani izleyicinin sanat eserine ilişkin eleştirel ve estetik yargısıyla dalga geçmek için vardır. Hazır-nesne, dış dünyayla bağlantı kurmasını sağlamaya yönelik her tür girişimin üstesinden gelir […] (Kuspit, 39).

Donald Kuspit, *estetik deneyimin* "hem toplumsal kimliğin yerleşmiş bir şey –yazgı- olmadığının, hem de varoluşun tek unsuru olmadığının fark edilmesine" yol açtığından bahseder (Kuspit, 29). Buradan hareketle, estetik deneyimin toplumsal gerçekliği sorguya açan bir işlem yaptığından bahsedilebilir ki bu ajansal girişimin ilk adımı olarak görülebilir. Ama bu açılan sorgunun nasıl doldurulacağına estetik deneyimin nasıl cevap vereceği asıl meseledir. Bu nedenle, ajansal sanatın estetik deneyimi, insana yazgılı gibi gelen hem kendi kimliğinin hem de dünya 'gerçekliğinin' zaten kurulmuş bir şey olması itibariyle değiştirilebilir olduğunu ve tüm varlığına başka bir açıdan, özgürlüğün bakışından bakabileceğini yaşatma deneyimi olmalıdır.

Nicholas Bourriaud, fizikî bir düzlemden yola çıkarak açıklayarak, sergi etkinliğinin, anında bir tartışma imkânı doğurması bakımından sinema ve tiyatronun sonradan yoruma açılan yapısı ile farklılığına değinerek, çağdaş sanat sergisinin "günlük hayatı düzenleyen ritme ters ritimleri olan zamanlar, özgür alanlar" yaratarak "bize dayatılan 'iletişim bölgeleri'ndekinden farklı bir ticaretin geliştirmesini kolaylaştırdığı"ndan bahseder (Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, 24-25). Sanatı "bir karşılaşma hali" olarak tanımlayan Bourriaud, sanat yapıtının, artık "evrensel bir kitleye açık, 'anıtsal' bir zamansallık çerçevesinde tüketilmeye elverişli" olmayıp, "sanatçı tarafından çağrılmış olan bir seyirci kitlesi için bir olay-zamanı içinde" olup bittiğini tespit eder. Yani, "yapıt kendi zamansallığını yöneterek karşılaşmalara zemin hazırlar, randevular verir" (Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, 47). Ajansal sanatın sunduğu olay-zaman randevusu o anda olup bitmesine engel olur, çünkü özgürlüğün bir zamansallığı yoktur; sürekli *şimdi ve buradadır*. İzleyici ajansal zaman*sız*lığa girdiğinde kendi ile yüzleşmek durumundadır. Bu demek değildir ki hemen direnci kırılır. Ama direncinin onun özgür

seçimi olduğu ile hesaplaşmak zorunda kalacaktır ki bu işlem bir süreklilik arz eder. Yani kendi özneliğinin ve 'gerçekliğin' bir fantazi kurgusu olduğunu bildiği halde öyle değilmiş gibi *yapıyor* olmasının onun özgür seçimi olduğu ile hesaplaşması demek her refleksinde bu yanılsamayı takip ettiğinin hesabını kendisine vermesi gerek demektir. Üstelik kendini sınırladığı, kendini dayandırdığı olgu, kavram, kurum çokluğu düşünüldüğünde adeta her nefes alışında bu *Gerçek* hayalet gibi onu takip edecektir – aslında zaten sürekli eder ama artık bunun bilincinde olacaktır-. Kendisine sunduğu sorumluluk transferlerinin kendi özgürlüğünden kaçışı olduğu ile hesaplaştığında hâlâ bu seçimi yapabilir, ama bunun bilincinde olarak *yapması* gerekecektir.

4.4. BAKIŞIN *HİÇLİK* İMKÂNI

İzleyici, ancak anladığı ve iletişim kurduğu bir sanat eseriyle meta-dışı bir sahiplenme ilişkisine girebilir. Anladığı, keşfettiği ya da hatırlatıldığı şey, direnç göstereceği bir şey olsa da direnmesi tersten bir sahiplenmeyi gösterir ve yine ona aittir. Yani ajansal sanatın sunduğu, zaten herkese ait olan, herkesin sahip olduğu ama kaçtığı özgürlüğüdür. Dolayısıyla ajansal sanat izleyicide olmayan bir şeyi sunmayı vaat etmez. Zaten ona ait olan özgürlüğünden kaçışının bir içdaralmasından kaçış olsa da aynı zamanda her şey olabilme özgürlüğünün coşkusundan da kaçış olduğunu gösterebilmektir.

Bakma eyleminin iki boyutu söz konusudur. Önce, aktaranın, yani sanatçının konumu, sonra, bakanın, yani seyircinin konumu, ama bu iki bakış sürekli birbirini varsayar. Her iki durumda da –aktarma ve alma ya da yorumlamada- sanatçı da izleyici de bir önbilgi, varsayım, atıf üzerinden işlem yapar. Sanatçı aktarmak istediği şeyin düşünsel bağlamını bu ön-varsayımlar, doğrular üzerinden kurar ve izleyici de kendi ön-varsayımları üzerinden baktığı şeyi yeniden işler. Fakat ajansal sanat her iki ön-kurulmuşluğu da hesaba katıp dağıtmayı amaçlar. Ajansal sanatçı, öncelikle kendi özne'liğinin kurgusallığını, onu kuran mekanizmayla hesaplaşıp kendi 'ontolojik tutarlılık' sanrısını dağıtmış olmalıdır. Buna bağlı olarak konan ajansal işe bakan öznenin de kendi kurgusallığının getirdiği bilgilerle bakıp ilişki kurma girişimi engelle karşılaşır; bulmak istediği referansları bulmakta zorlanır. Elbette ne kendi özne'liğini ne de izleyicininkini tamamen dağıtması mümkündür. Bunu da zaten istemez. Bu girişim, öznenin konumunu, direnişini deşifre etmeyi hedefler. Böylece kendini aldatmaya dayalı 'oldurulan' özneliğinden-geçmişinden koparak açacağı boş sayfada bilinçli seçimleriyle kendini kurabilme imkânının sürekli iş başında olduğunu gösterir. Ajansal

sanatçı da, hiçlikten devşirdiği kendi varoluşuyla barışıp özgürlüğünü sahiplenerek hayatının sorumluluğunu almasıyla; sülük gibi üstüne yapışmış 'oldurulan' kendi ile birlikte içinde kendini varetmeye çalıştığı dünyanın bakışını üstünden silkeleme girişimine izleyiciyi şahit ettirir ve onu da buna gösterdiği direnciyle yüzleştirir.

Sanat bir yandan diğer uzmanlıklardan farklı olarak bir bilgi gerektirmeden bakılabilir, izlenebilir bir davetkârlığa ya da eşitliğe sahipken, diğer yandan diğer uzmanlıklardaki gibi bazı göndermeleri, kodları amaçlayabilmek için temel bir bilgi, yani eğitim gerektirir. Bu ikili yapısı belki de sanatı diğerlerinden ayırır; çünkü o bilgi ya da eğitime sahip olmadan da izleyiciyi yakalayabilir, ama eksik kalan tamamlanmamış bir şeyler olduğunu da fark ettirir. Bu tamamlanmamışlık ya da tanımlanamazlık hali en bilgili, eğitimli kişiye de geçer. Ama sanatın genelinden farklı olarak, ajansal sanat, bu tamamlanmamışlığı, sabitlenemezliği herkesin farklı düzeylerde de olsa bildiği ama görmezden gelerek bilincine varmayı sürekli ertelediği hiçliğin kendini dil sürçmesi gibi, ajan gibi, hayalet gibi gösterişi olarak keşfedip bunu gösterme amacı taşır.

Bu girişim, sanat eseri ya da sanatçı ile izleyici arasında öğreten-öğrenen, gösteren-izleyen gibi hiyerarşik bir yapıyı yeniden olumlama niyeti taşımaz. Her türlü hiyerarşinin kurgusal atıflığını deşifre etme amacıyla örtüşerek tam da bu özerklik yapısını dağıtır. Bilgi, eşitliği yok sayarak kurduğu hiyerarşik yapı üzerinden yürür. Fakat ajansal yaklaşım bu yapıyı dağıtır. Hoca-öğrenci ilişkisini örnek veren Rancière, Jacotot'un 'aptallaştırma' olarak adlandırdığını söylediği pedagojik mantıkta öğrenci cahil olup "neyi bilmediğini ve nasıl bileceğini bilmeyendir. Hoca da sadece cahilin bilmediği bilgiyi elinde bulunduran kimse değildir; o bilgiyi nasıl, ne zaman ve hangi protokole göre bir bilgi nesnesi yapacağını da bilen kişidir." Buna bağlı olarak öğrenciye ilk olarak âciz olduğunu öğreten bu sistemde hoca "böylece öğretme etkinliği boyunca kendi önkabullünü, yani zekâlarının eşit olmadığını hiç durmaksızın teyit eder" (Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, 15-16). Dolayısıyla bilgi aslında 'bir konumdur' ki bu iktidar ilişkisini Foucault açıklamıştır. Rancière, Jacotot'nun 'aptallaştırma' olarak adlandırdığı bu teyit pratiğinin karşısına zekâların eşitliğinin teyit edilmesi pratiği olarak 'entelektüel özgürleşme'yi koyduğunu söyler (Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, 16). Elbette ajansal girişimin bize söylediği, zekâların eşitliğinin hiçliğin eşitliğini, özgürlüğün eşitliğini gösterdiğidir. Tersten söylersek, hiçliğin ve özgürlüğün eşitliğinden dolayı zaten zekâlar eşittir. Zekâların eşit olmadığı pratiği üzerinden kurulan iktidar ilişkileri toplumsal yapının yürütülmesinde rol oynayıp özgürlüğün eşitliğine direnme girişimleridir. Bununla

birlikte, zekâ zaten toplumsalın içindeki atıfların algılanabilir, idrak edilebilirliği üzerinden değerlendirildiğinden toplumsal hiyerarşik konumlardan biri olarak kurulmuştur. Hâlbuki hiçlik düzleminde bu konumlandırma zaten söz konusu olmadığından zekâların eşitliği bahis konusu dahi değildir.

Aynı şekilde sanatı yetenek düzleminde ele almak, sanatçı-izleyici ikiliğindeki hiyerarşinin inşasını destekler. İzleyicinin kendisini 'yeteneksiz' olma atfına sıkıştırması gibi, her ne kadar günümüzde yürürlüğünün azaldığı düşünülse de sanatın da 'yüce' ya da 'hakikati gösteren' gibi bir konuma sıkıştırılması bir dışsallaştırmayı işaret eder ve böylece sorumluluğu ya da görevi başka bir yere havale etmeye hizmet eder. Yani sanatçıya atfedilen yetenek izleyicinin ona verdiği, transfer ettiği bir sorumluluğu işaret eder. Eğer bu 'yeteneği', 'hakikati', 'yüceyi', 'gerçeği' onda bulamazsa hayal kırıklığına uğrar. Yani sanatçı yeteneğiyle sanki hâlâ ya ona bilmediği bir şeyi gösterebilmeli ya da zaten kendi aynasını görerek mastürbasyonuna hizmet etmelidir. Her iki durumda da sanatçıya aktarılan sorumluluk izleyicinin kendi sorumluluğundan kaçışına işaret eder. İstediği şeyi onda bulamazsa sanatçıya öfkesi kendisine öfkesinin bir mazeretine dönüşür. Sanat ile izleyici arasındaki mesafe algısını kuran bu konum yerleştirmeleri, başlı başına eşitsizlik kurgusuyla yürütülen güçsüzleştirme, sorumluluk transferi, ötekileştirme gibi işlemlere hizmet eder. Dolayısıyla, zekâda olduğu gibi yetenek de toplumsal atıfların hiyerarşik ürünleri olarak hiçlik düzleminde kendine yer bulamaz.

Eşitlik, gelecekte olacak olan bir şey değil, zaten mevcut olandır. Ama olgusal olanı kavramsallaştırıp geleceğe havale eden işlem eşitliği bir arzu nesnesine çevirir. Böylece hiç gelmeyecek olan bir şeye dönüşür –üstelik hep mevcut olmasına rağmen-. İster metanın alınıp satılması rejimi, ister siyasi seçim rejimi olsun, ya meta-kapital üzerinden ya da oy üzerinden pazarlanan bir eşitlik kavramı yürütür. Yani, belirsiz bir zamana ertelenen eşitliği ikame eden *koşullu* bir eşitliktir. Hep gelmekte olan ama hiç gelemeyen bir eşitliktir. Diğer bir deyişle aslında hep yürürlükte olan hiçliğin, özgürlüğün eşitliğine direnmenin sonucunda üretilen temsilî, toplumsal, kurgusal ve koşullu bir eşitliktir.

İşte izleyici ile kurulan alan-veren, öğreten-öğrenen, gösteren-izleyen, yapan-bakan ikiliklerini dağıtan mantık da budur. Bowie'nin de dediği gibi"'gösteren' yazarın alanıdır, ama aynı zamanda herkesin alanıdır da" (Bowie, 71). Eşitlik zaten iki tarafın da bildiği ama yapmadığı bir şeyi işaret eder. Bu durumda sanatçının etkin, izleyicinin etkin

olmadığı ya da edilgen olduğu ayrımı devreye girer. Ama Rancière bu etkin-edilgen ayrımını bize yaptıranın tam da "önceden kurulmuş radikal bir karşıtlık" olduğunu, yani bu karşıtlıkların, "duyumsanabilir olanın (*sensible*) paylaşımını, konumlar ile bu konumlara bağlı yeterlik ve yetersizliklerin *a priori* dağılımını" tanımladığını ve "eşitsizliğin vücuda gelmiş alegorileri" olduklarını söyler (Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, 18). Anlaşılır ki tüm bu karşıtlıklar, ön-varsayıma dayalı kabuller olup, asıl bu atıflarla yerine göre sanatçı yerine göre izleyici edilgen kılınırlar ve dolaysıyla özgürlüğün sürekli ertelenme aracıları olarak yeterlik-yetersizlik ikiliğine hizmet ederler. Bu pratiklerle 'güçsüzlüğünü' meşrulaştırılan özne, kendini sürekli bu karşıtlıkların bir tarafına koyar ve o tarafın tanımı içine hapseder. Ve tabii ki bu onun yine özgürlüğünden kaçış stratejilerinden biridir.

> Bakma ve yapma arasındaki ilişkileri kuran olguların tahakküm ve boyun eğdirme yapısına ait olduğunu anladığımız zaman başlar özgürleşme. Bakmanın da konumların dağılımını ya teyit eden ya da dönüştüren bir eylem olduğunu anladığımız zaman gerçekleşir. Seyirci de eylemde bulunur, tıpkı öğrenci veya bilgin gibi. Gözlemler, seçer, karşılaştırır, yorumlar. […] seyirci, icrayı kendi usulünce yeniden oluşturarak katılır icraya (Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, 18).

> Öğretmek veya oynamak, konuşmak, yazmak, sanat yapmak veya bakmak, seyretmek gibi icralarımızın teyit ettikleri şey, toplulukta vücut bulan bir iktidara dâhil oluşumuz değildir. Teyit edilen şey, adsız sansızların yeterliliği, yani herkesi birbiriyle eşit kılan o yeterliliktir (Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, 21).

Bu demek değildir ki herkes özgürlüğün eşitliğinin bilincinde olmayı seçer. Öyle oldukları halde, aksine bunu reddetmek için ölesiye mücadeleleri içinde Sartre'ın dediği gibi, kendilerini dünyaya bağlayan bir *ciddiyet* halindedirler. Özgürlüğünün bilincini derinlere gizleyerek *kendini aldatan* 'ciddi insan'ın dünyaya ait olduğu ölçüde gerçek olduğu sanrısının karşısında *oyun,* gerçeğin gerçekliğini ortadan kaldırarak özgürlüğü kavratır ve özneliği azat eder. O halde ajansal sanatçının etkinliği de oyun türündendir; hem kendi özgürlüğünün bilinciyle kendi öznelliğini azat ederek oynar hem de izleyicisini böylesi bir oyunun içine davet eder. Bu oyun, sürekli kendi kaçamaklarını yakalayarak özgürlüğünün ajan gibi sürekli iş başında olduğunu her seferinde fark etme oyunudur adeta.

Böylece anlaşılır ki sanatçı, ajansal girişiminde, hem kendisinin hem de izleyicinin eylemselliğinin ikiliklere hapsedilişini dağıtmayı hedefler. Bununla da kalmaz, toplumsal gerçeklik içindeki eyleminin, yani *yapma*sının içindeki yanılsamayı da dağıtmayı

hedefler. Rancière'in de ifade ettiği gibi, "her seyirci zaten kendi hikâyesinin oyuncusudur; her oyuncu, her eylem insanı da aynı hikâyenin seyircisidir" (Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, 22). Yani, toplumsal yapı içinde kurulan tüm özneler –sanatçı da izleyici de- bu inşa edilmiş, 'oldurulmuş' hikâyelerinin oyuncusudur –çünkü seçer- ve yine tüm özneler bu inşa edilmiş semptomatik hikâyesinin seyircisidir, çünkü kendini gözlendiği bu yerde vareder. Bu nedenle ajansal sanatçı, kendisinin de izleyicinin de kendisini içine yerleştirdiği tüm bu yapının özgürlüklerinden kaçış oluşunu işler. Foucault'nun dediği gibi, insanın bilgisiyle kendi kendisini dönüştürmesi, estetik deneyime çok yakındır, çünkü "bir ressam kendi resmiyle dönüşüme uğramıyorsa niçin çalışsın ki?" (Foucault, *Özne*, 136).

Ajansal girişimin bunu işleyebilmesini mümkün kılan şey '*radikal kayıtsızlık*' noktasından bakabiliyor olmasıdır. Çünkü kurgusallığın idrak edildiği bakış, radikal kayıtsızlık bakışıdır ve muhtemelen iddia edileceği gibi nihilizm ile değil, özgürlüğün imkânlar alanını açmasıyla sonuçlanması amaçlanmaktadır. Bunun aksi her türlü iddia yeniden bir ön-varsayıma dayalı olarak geliştirileceğinden zorunlu olarak spekülatiftir. Dahası, denenmeden bunun hakkında varsayılan her türlü olumsuz iddianın, yine özgürlük korkusunun, atılıma geçme korkusunun, seçimlerin sorumluluğunu alma korkusunun bir sonucu olarak varsayıldığı düşünülecektir. Rancière'in eleştirel sanat için "politik etkisinin estetik uzaklıktan, mesafeden geçtiğini bilen sanattır" (Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, 77) dediği gibi, ajansal sanat da etkisinin, kendine ve 'gerçekliğe' karşı aldığı mesafeyle elde ettiği kayıtsızlık noktasından geçtiğini bilen sanattır. Tabii bu umursamazlık değil, mesafenin konabilmesini mümkün kılan bir kayıtsızlıktır. Çünkü kayıtsızlığın dışındaki her tavır, yaklaşım onu aynı atıf ve varsayım kara deliğine sokmaya çalışacaktır. Özgürlük, her zaman *şimdi ve buradadır*, ama ajansal kişi özgürlüğü üzerinden aynı zamanda sürekli kendi üzerine düşünümsel (*self-reflexive*) bir işlem yapmalıdır ki bilinçli olarak o cazibeli, sorumsuz kaçış noktalarının oyununa gelmesin.

Deşifre etme tanımı gereği bilinmeyeni bilinir, gizleneni görünür hale getirmektir. Fakat ajansal pratik zaten hiçliğin bilinmeyen ya da gizlenen bir şey olduğunu ileri sürmez; ajansal pratik, her zaman her şeyin içinde hazır duran hiçliğin adeta bir ajan gibi onları hem yapılandıran hem de dağıtan *Gerçek* ve paradoksal olarak yokluk olduğunu merkez alır. Hiçlik her zaman *şimdi ve burada* oluşuyla –ya da olmayışıyla- varlığın koşulu olarak yürürlüktedir. Bir yandan aslında herkes kendi hiçliğini biliyor olmalıdır,

hatırlatıldığında pek şaşırılmaz, bu nedenle deşifre edecek bir durumun olmaması gerekir. Fakat diğer yandan bunun bilincinde olunduğu şüphelidir, çünkü çok güçlü bir şekilde bundan kaçışı sağlamak için 'rasyonel' yamalar bularak hiçlik adeta sürekli geleceğe ertelenir. İşte deşifre etme girişimini ve ajansal eylemi mümkün kılan, öznenin bu Gerçek'i kabullenmeye direniyor oluşudur. Dolayısıyla bir deşifrasyon söz konusu ise, bu direncin deşifrasyonu olabilir. Bu direnişle bağlantılı olarak da toplumsal yapının kurumları ve ilişkileri değil; tüm bu yapının hiçliğe karşı bir direniş olarak ve tam da bu nedenle bir varolma kurgusu olarak kurulmuşluğunun deşifresi ajansaldır. O halde ajansal girişim; hayalet gibi bedenlere girip, içerideki mutasyona uğramış hücreleri –kanser hücrelerini, *semptomik* hücreleri- bulup ajansal zehriyle sarsarak uyandırma işlemi yapmayı amaçlar.

Kuspit, Duchamp'ın, bir şey bir dilden başka bir dile aktarıldığında her zaman bir şeyler kaybolduğundan sanat eserinin de başarısızlığa mahkûm olduğunu söylediğini aktarır (Kuspit, 40). Fakat Kuspit'in dediği gibi,"sanat, düşünceyi ifade etmez; fikir ile ifade arasındaki farkı ortadan kaldırarak onları estetik deneyimde birleştirir" (Kuspit, 48) ise, burada aslında başka bir dilden bahsediyoruzdur. Yine Duchamp'ın ifadesiyle, "sanat, zaman ve mekânın denetiminde olmayan bölgelerin dışa vurulması için bir araçtır" (Kuspit, 61).[77] Dolayısıyla, –sanat ya da estetiğe genel olarak mal etmeden- *ajansal sanat*, düşünceleri ya da duyguları ifade ediyor ya da aktarıyor değil, aslında dilin düzleminde olmayan –zaman ve mekânın denetiminde olmayan- hiçliğin ve özgürlüğün adeta dil sürçmesi edasıyla ortaya çıkışını yürütüyordur. Eğer düşünceler ve duygulardan bahsediyorsak, bu hâlâ bir toplumsallık düzlemindeki inşa edilmişliklerin bir konuşması olacak ve yanılsamalı gerçekliği yeniden onaylayacak bir yaklaşım olacaktır. Düşünceler gibi duygular da toplumsal yapı içinde özneleşme sürecine dâhil olan unsurlar olduğundan duyguların aktarımı ajansal girişimde hesaba katılmaz. Sartre da duygulanımın; içsel bir eğilim olmayıp, "ne olduğunu nesnesi aracılığıyla kendine öğreten, nesnelleştirici ve aşkın bir münasebet" olduğunu ifade eder (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 746). Yani *önce* boş bir çerçevede, *bizim-kendimizi-kurma-girişimimiz*de karşılaştığımız bütün nesneler, kendimize mal etmeye başlarken keşfettiğimiz kendi imgemizi bize yansıtır ve böylece bizim kendi kendimizle belli bir ilişkimizi gösterir ve kökensel olarak psişikleştirilir (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 754). Buna bağlı olarak da Kuspit haklı olarak duyguları aktarma niyeti taşıyan sanatçının "duyguların varoluş nedenini anladığı"nın tartışmalı olduğunu, "pekâlâ, malzemesi

[77] Duchamp, "Regions Which are Not ruled by Time and Space…" s.137.

aracılığıyla onları sahneliyor –yineliyor, naklediyor- da" olabileceğini, çünkü "duyguları anlamak için önce onların üstesinden gelmiş olmak" gerektiğini söyler (Kuspit,32). Dolayısıyla, *ajansal sanat*, tam da bu düşüncelerin, duyguların ister öznel ister toplumsal oldukları iddia edilsin her koşulda kurulmuş yapılar olmalarıyla hesaplaşır. Bu girişimin başarısı; izleyicinin düşünsel ya da duyusal ön-referanslarının dayanaklarını kaybederek kendini saçmanın ve tekinsizliğin içinde bulmasından sonra, eğer izin verirse, bir referansa, temsile dayandırılmamış hiçliğin eksiksiz boşluğundaki özgürlüğünü semptomuna tercih etme seçiminde bulunmasında olacaktır. Tersten söylersek, hiçliğin eksiksiz boşluğundaki özgürlüğünü semptomuna tercih etme seçiminde bulunursa izleyici tüm dayanaklarının, atıflarının, ön-referanslarının zaten saçma olduklarını kendi kendilerine ele verip kendilerini dağıttıklarını gördüğünde ajansal girişim başarılı olacaktır.

5. BÖLÜM
AJANSAL SANAT 'IN *YAPMA*'SI

Bu çalışma kapsamında yaptığım *ajansal sanat* uygulamalarında temel amaç olarak hiçliğin sürekli kendini *şimdi ve burada* gösterişinde ve özgürlüğe gösterilen direnç ve özgürlüğün sahiplenilmesinde iki ana eğilim öne çıkıyor; şeffaflık ve görüntülerin hareketliliği. Varlık ve hiçlik ilişkisinde varlığın bedenleşmesi nedeniyle ten dokusu ve rengi, yani beden ve bununla birlikte bu bedenin şeffaflığı ile bir geçirgenliğinin ya da onu mümkün kılan hiçliğin paradoksal görünürlüğünün bir yansıması olarak şeffaflığı kullandım. Öznenin seçimlerinin bir süreç ve eylem içermesi nedeniyle, seçim eyleminin bu akışını gösterebilmek için fotoğraflarda uzun pozlamayla elde ettiğim hareketliliği, yerleştirmelerde de birimlerin yerleştiriliş biçimlerinin içerdiği hareketliliği kullandım. Böylece hem hiçliğin hayalet gibi *sürekli* müdahil olan ajansallığını hem de hiçliğin bu ajansallığının aslında *seçimi* mümkün kıldığını göstermeyi amaçladım.

Çoğu fotoğrafta ve yerleştirmede kendi bedenimi ya doğrudan görsel olarak ya da kalıp alarak dolaylı olarak kullandım. Bunu, birbirleriyle bağlantılı üç işlev ve amaçla açıklamak gerekir. İlki, ajansal sanatçının da izleyicinin keşfetmesini ve yürütmesini amaçladığı ajansal işlemden kendisini muaf tutmadığını, hatta tam da kendisini hesaplaşılacak nesne ve kurgusal kimlik olarak ortaya koyduğunu göstermektir. Böylece ben de semptomatik 'gerçekliğin' *yanlış-tanıma*sı ve fantazi kurguları ile 'oldurulan' 'kimliğimi' dağıtıp, bu 'gerçekliğin' ve 'kimliğin' reflekslerini kendi kendime yakaladığım ajansal girişime dâhil oluşumu sunmayı amaçladım –ki bunu aynı zamanda sanatçı-izleyici hiyerarşik atfını da dağıtan bir tutum olarak işledim. İkinci amaç ise, farklı insanların model olarak kullanılmasıyla ortaya çıkacak olan insanlar arasında kurgulanan farklılıkları, hiyerarşik kimlikleşmeleri bertaraf ederek hiçliğin özgürlüğünde herkesin eşit oluşunu görsel olarak yürümekti. Bununla bağlantılı da olan üçüncü işlev ise, kendi bedenimi bir askı gibi kullanarak, benim bedenimi sürekli gördüklerinden izleyicilerin dikkatlerini bedene değil, bedenin ne yaptığına odaklayıp 'kendi'lerine döndürmeyi sağlamaktır. Bu da bir anlamda benim bedenimde herkesin taşınabilmesine, dahası kim olduğunun önemsiz oluşuna hizmet eder. Çünkü her tür kimlikten özne, özgürlüğe direnişini yürürlükte tutarak kendini var etme mücadelesi içinde yer alır. Benim bedenimi kullanma gerekçelerime tek istisna ise, Sembolik Düzen'e girişi sağlayan *Yasa*'nın *Babanın-Adı* ile kurulması nedeniyle bunu işlerken kullandığım babamın bedenidir.

Böylece görülür ki gerek şeffaflığın ve görüntü hareketinin gerekse bedenin kullanımında *biçim* amaç olmayıp, amaca hizmet eden bir işlevi yerine getirir. Bunlara ek olarak öne çıkan bir diğer simge de çığlık ifadesinin kullanımıdır. Çığlık iki ayrı anlamda yer bulur. İlki; özgürlüğe, hiçliğe direnen, içdaralması içindeki öznenin, özgürlüğe doğru bir adım atması sonrasında yaşadığı dehşetin, korkunun çığlığıdır. İkincisi ise artık bu eşikten geçmeye, özgürlüğünü keşfedip seçimlerinin sorumluluğunu almaya yönelen öznenin semptomatik düzeni reddine, direnişine karşı onu içeri çekmeye çalışan düzene yönelik attığı çığlıktır ki her iki çığlık da sürekli yürürlüktedir.

5.1. AJANSAL UYGULAMALARIN AÇIKLAMASI

Bu bölümde, yaptığım uygulamalar, hem bir bütünlük içinde olduğundan hem de birbirlerini kavramsal olarak devam ettirdiğinden tek bir bölüm içinde açıklanacaktır. Her ne kadar öznenin geçirdiği süreç aşamalı bir süreç olsa da ve bu aşamalar sanki bir sıra takip ediyormuş gibi gözükse de aslında her bir uygulamadaki olgusal durum sürekli çalışan bir işlem olarak görülmelidir. İnsan, en başından en sonuna kadar bu aşamaları sürekli yürürlükte tutar. Dahası her adımında, her eyleminde, her seçiminde bu aşamaları yeni baştan uygulamaya geçirir. Sartre'ın deyimiyle 'ciddi insan', her seçiminde, kendini *semptomunun* 'gerçekliğine' ikna eder ve sorumluluğunu transfer edip etmeme arasında seçimini yapar ve yine Sartre'ın deyimiyle *kendi-için*, her seçiminde özgürlüğünün içdaralması içinde sorumluluğunu üstüne alıp almama seçimini yapar ve her seferinde kendini yeniden yaratır.

Resim 20 – *Hiçlik Korkusu* – Yerleştirme

Resim 21 – *Hiçlik Korkusu* – Detay

“Hiçlik Korkusu” isimli silikon uygulama, izleyicinin sergi alanına girebilmesi için bir kapı ya da perde gibi aralaması gereken bir çalışmadır. Yüzümden alınan kalıba silikon dökerek elde ettiğim bu yüzdeki ifadenin; hiçliğe ya da özgürlüğe karşı gösterilen direnişin temelindeki korkunun bir ifadesi olmasını amaçladım. Yüzün ten rengi ile aynı renk ve dokuda devam eden yüzey, kendi anlam ve atıf dünyasını kuran insanın yüklemlediği ‘gerçekliği’ olduğundan aynı malzemedendir. Adeta kendi etinden bir dünya yaratarak, ona karşı kayıtsız olan ‘gerçekliği’ de bu kurgusal atıflarının dünyasından inşa etmektedir. Sartre’ın doğada eksiğin olmadığını, bu atfı yapanın insan olduğunu söylediği gibi, insanın gerçek kabul ettiği ‘doğası’ da bu ‘oldurulan’ insanın kendi bakışından yarattığı bir doğa olarak hiçliğine direnişin bir duvarı olarak görülebilir. Bu direniş duvarı, bu uygulamada olduğu gibi ironik şekilde aslında kendi yumuşak teni gibi kolayca biçimi değiştirilebilirdir ki aynı şekilde bu duvar aslında yumuşak bir perde gibi hafifçe bir aralanmayla geçilebilecek bir eşiktir de. Öyle ki adeta kendi kendine çelme takarcasına, kendine ket vururcasına, direniş gösterdiği özgürlüğü ve korktuğu hiçliği yerine ‘gerçeklik’ fantezisine atılır. Ama ajansal olan bu çalışma, rahat ettiğini sanan öznenin her seçiminde, her adım atışında, her bir perde aralayışında aslında bu hiçlik korkusu ile hareket ettiğini işaret eder. Sergi alanına

girmek isteyen her kişinin kendi eliyle bu kendi eti gibi olan malzemeden yapılmış korku, içdaralması, ret, direniş çığlığı içeren ifadeyi de iterek somut olarak aynı reddi kendi eylemi içinde yeniden ürettiğini tecrübe eder. Böylece her an yürürlükte tuttuğu bu işlem bir görünürlük kazanır. İkili çalışan bu iş, aynı zamanda izleyicinin bu eylemiyle aslında bu hiçlik korkusunu eliyle itip özgürlüğü keşfe çıkma seçimini de gösterir. Bu ikili çalışan seçim; tam da böylesi ikirciklik içinde salınan ajansal işlemin hem nedeni hem de amacıdır.

Resim 22 – *Sen!* – Yerleştirme

Resim 23 – *Sen!* – Yandan

Resim 24 – *Sen!* – Detay

Resim 25 – *Sen!* – Detay

Tuğla ve seramik ellerden meydana gelen “Sen!” isimli bu yerleştirmedeki eller, karşısına geçen izleyiciyi işaret eder. Bir önceki çalışmadaki silikon beden ve bu

bedenin oluşturduğu insanın anlam dünyası anlamındaki perdede olduğu gibi, burada da, kurgulanan insan atıf dünyasının, inşa edilmiş bir ‘gerçeklik’ olarak insanın kendisini içine hapsettiği, sınırladığı bir dünya oluşu görülür. Duvarın içinden çıkan eller, bir yandan bu ‘gerçeklik’ duvarının aslında insanı seçimlerinin sorumluluğunu almaktan kurtaran bir sınırlayıcılığın seçimi oluşunu, diğer yandan da tam da karşısına geçen kişinin hem bu sorumluluktan kaçışını hem de aslında ancak *kaçıyormuş gibi* yapabileceğini işaret eder. Üst üste, alt alta, yan yana getirilerek inşa edilen atıflar duvarı –‘gerçekliği’- böylece hiçliğe, özgürlüğe karşı gösterilen direncin bir ifadesi olarak kurgulanırken bu direnişi mümkün kılan da yine sürekli *şimdi ve burada* olan hiçliğin kişinin kendi kendisine kendisini işaret edişi olur.

Kurumların ve iktidar arzusunun içinde kurulduğu toplumsal ‘gerçeklik’, işte böylesi bir *koşullu* özgürlükler dünyası olarak, sorumluluğun transfer edildiği, sınırlayıcı, kendi üstüne kapanan bir düzenek olarak yürütülür. Bu sorumluluk transferlerine rağmen, insan, seçimlerinin kendisine ait oluşundan kurtulamaz. Hiçlik sürekli onu kendi kendisine işaret eden bir ajan olarak çalışır.

Resim 26 – *Fallik Tuzak* – Yerleştirme

Resim 27 – *Fallik Tuzak* – Detay

Seramik birimlerden oluşan “Fallik Tuzak” yerleştirmesinde, Lacan’ın açıkladığı Sembolik Düzenin ya da toplumsal ‘gerçekliğin’, eksiği giderme imkânsız girişiminin kendi kendini ele veren fallikliğini ve bu ‘gerçeklik’ içinde öznenin ‘hiçbir şey’ olmak yerine ‘bir şey’ olmayı -Sartre’la tamamlarsak- *seçişini* göstermeyi amaçladım. Bu *fallik semptomatik gerçekliğe* Babanın-Adı’nın Yasa’sı ile giriliyor olmasından da anlaşılacağı gibi bu girişi adeta bir tarikata giriş gibi konumlandırmak gerekir. Herkes giriyor ya da herkes bu ‘gerçeklik’ tarikatını seçiyor diye kendini denkleme dâhil eden öznenin seçimi bir sorumluluk transferi seçimidir. Bu seçimin bir imkânsızlık üzerine, yani fallus üzerine kurulmuş olması nedeniyle her bir özne bu düzenin simgesi içinde bedenleşmiş olduğundan her biri aynı simge ile bu tarikata dâhil olur. Bu nedenle bu çalışmadaki her bir birim fallustur. Zaten ancak bu düzenin ‘gerçekliğini’ kabul edenlere icazet verilmektedir. Bourriaud’ın verdiği, omzunda turuncu bir tavşan gören kişiyle uzlaşabilmem için benim de omzumdaki o turuncu tavşanı görmüş gibi yapmam gerektiği örneğini hatırlarsak, ideolojik, dinî her türlü hiçlikten kaçış fantazisini barındıran ‘gerçeklik’, gerçek kabul edenlerce sürdürülmektedir. Bu kabul bu kapsam ve inanç nedeniyledir ki bir tarikat yuvasını andırır ve bu ‘gerçeklik’ tarikatına ne kadar kalabalık inançlı dâhil olursa o kadar bu imkânsızlığın üstünün örtülebileceği yanılsaması sürdürülür. Daha önceki bölümlerde verdiğim meta örneğindeki gibi sürekli daha çok şeye sahip olunması nasıl ki imkânsızlığı giderme ya da eksik varoluşu sahip olunanlarla tamamlama girişimiyse burada da mücadelenin daha da keskinleştirmesi ya da şiddetlenmesinin nedeni tam da bu imkânsızlıktır ve bu kalabalığın kendi kendini ele veren imkânsızlığı tam da bu nedenle falliktir. Ne kadar çok omzunda turuncu tavşan olduğuna inanan ve bunu söyleyen olursa, bu fallik düzenin imkânsızlığının giderileceği yanılsaması o kadar şiddetlenir.

Resim 28 – *Hâkim Olan Benden Başka Bir Ben* – Fotoğraf

“Hâkim Olan Benden Başka Bir Ben” isimli bu fotoğrafta, uzun pozlama ile bir andan diğer ana geçişin tek çekim içinde yakalanmasını amaçladım. Ayrı ayrı çekilen görüntülerin bir araya getirilmesinden kaçınarak bir noktadan ya da konumdan diğer duruma, konuma geçiş sürecini tek bir çekim içinde göstererek, iki konumun aslında insanın aynı potansiyeli içinde yürürlükte olduğunu aktarmayı hedefledim. Gerek durum ve konumlarımızın bizim yürürlüğe soktuğumuz seçimlerimiz olmaları, gerekse bu durum ve konumların –*semptomun*-, özgürlüğe ya da hiçliğe alternatif olarak ya da yeğ olarak seçilmiş olmaları, insanın sürekli yürürlükte tuttuğu bir imkânlar alanından kaynaklanır. Direnişi bırakıp özgürlüğünün keşfine geçtiği anda semptomatik kimlik fantazileri kendiliğinden çözülür, dağılır. Böylece görülür ki sorumluluğunu aldığı bilinçli seçimleri ile sembolik düzen arasındaki sürekli mücadele aslında özgürlüğünden kaynaklanır. Yani bu seçimlerini mümkün kılan zaten özgür oluşudur.

“Hâkim Olan Benden Başka Bir Ben” isimli bu fotoğraf, ‘gerçeklik’ gibi katmanlı çalışan bir işlem yaparak aynı anda birçok anlamı barındırır. Bir yandan ‘yasa’ yürütücüsü olan hâkim cübbesi içinde kendini konumlandıran, kimlik edinen hâkimin aynı şekilde aslında semptomatik düzenin *Yasa*’sının da yürütücülüğünü yapıyor olması söz konusuyken, aynı zamanda bu seçtiği görev tanımında her zaman iş başında olan

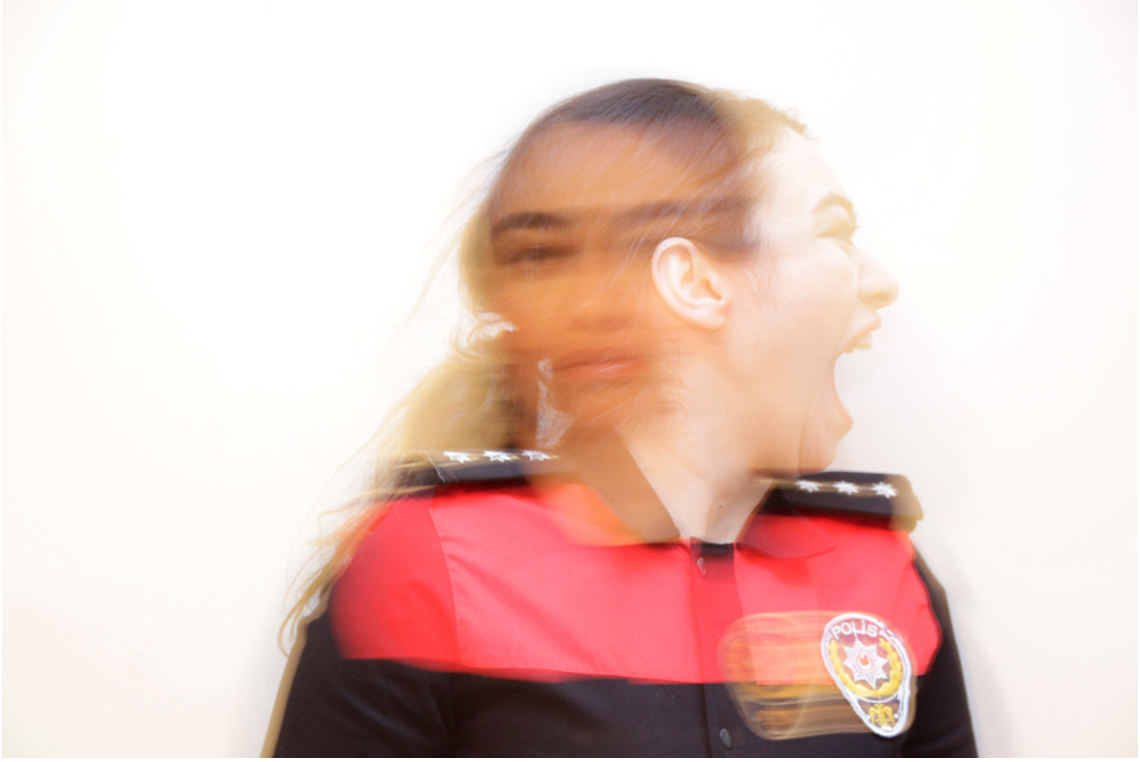
kaçak da yürürlüktedir. Hatta tam da bu semptomatik düzen ile bu kaçak arasında, aynı Foucault'nun gösterdiği iktidar-direniş, iktidar-özgürlük ilişkisinde olduğu gibi, birbirlerini yürürlüğe sokan bir ilişki söz konusudur. Burada da 'hâkimin' 'hâkimlikten' kaçarcasına ya da bunun kurmacalığına çığlık atarcasına kurtulma çabası içinde oluşu birbirlerini var eden ilişkidir. Ayrıca burada doğrudan bir *fallik* gösteren söz konusudur. Kendi imkânsızlığını, yani 'hâkim olma' fantazisinin aslında *hâkim olamamanın eksiğini* giderme çabası tam da falliktir. Bu yüzden hâkim cübbesi sembolik düzenin fallik gösterenlerindendir. Bununla birlikte, kaçak, aynı zamanda 'hâkimin' 'hâkimlik' fantazisinden çıkma potansiyelini de sürekli taşıdığını gösterir. Bu nedenledir ki 'hâkim' olan benden başka bir ben seçildiğinde aslında eksiği giderme nafile çabasından, yani fallik sığınaktan da kurtulup özgürlüğü seçen gerçek bir hâkimiyet söz konusu olacaktır.

Resim 29 – *Kamuflajsız Benden Başka Bir Ben* – Fotoğraf

Hâkimin konum ve kimliğinde olduğu gibi, "Kamuflajsız Benden Başka Bir Ben" çalışmasında görülen 'kamuflaj' da bir yandan disiplin edici bir yasa ve *Yasa* yürütücülüğünü üstlenirken diğer yandan bunun kurmacalığından, gerçek-dışılığından da bir kaçış potansiyeli taşır. Dahası tam da bu potansiyel, paradoksal olarak yine hem onu vareder hem de eşikten geçildiğinde, çığlık yürürlüğe sokulduğunda bu fantaziyi anında dağıtır. Askerin kamuflaj üniforması bu anlamda bu katmanlığı ifşa eder. Bir

yandan semptomatik seçimini, Yasa'nın 'beka'sından sorumluluğu 'kamufle' eden bir kimlik tanımı içinde çalışırken diğer yandan da aslında bu yürütmenin imkânsızlığını kamufle etme mücadelesi içindedir. Dolayısıyla bu durum da yine fallik gösterene denk düşer.

Ciddiyet içindeki ifadede görüldüğü gibi, bu *ciddiyet halinin* arkasında, bundan kurtulmaya çalışan çığlık, her zaman sürekli iş başında olan hiçliğin, özgürlüğün ajansallığıdır. Kamuflaj tanımı gereği gizlenmeye çalışılan bir şeyi işaret eder. 'Gerçekliğin' üzerine kurulduğu bu giz, hiçliğin özgürlüğüdür. Bu giz aslında görünürdeki gerçeklik kurgusunu hem mümkün kılan hem de onu sürekli ajan gibi içeriden kemiren bir işlem yapar. Bu fotoğraftaki iki görüntü ya da seçim arasındaki ilişki de işte bu ajanın işidir.



Resim 30 – *Korumasız Benden Başka Bir Ben* – Fotoğraf

Hâkim ve asker kimliklerine atfedilen görevlerde olduğu gibi polis konumu da edindiği konum ve kimlik itibariyle 'koruma' ile yapılandırılmıştır. "Korumasız Benden Başka Bir Ben" uygulamasında görüldüğü gibi, semptomatik gerçekliğin disiplin edici kuvvetlerinden biri olarak polisin bu 'koruma' görevi, diğer iki Yasa yürütücüsüne göre toplumsal görünürlükte daha diş gösteren, şiddet içeren bir imayı taşır. Bu nedenle bu

fotoğrafta net olan görüntüdeki çığlık, hem bu toplumsal kanaatin hem de polisin şiddeti kullanmakta edindiği ‘meşru’ konumun dışavurumudur. Bu ‘meşru’ şiddet, aslında kendi imkânsızlığına gösterdiği öfke olması nedeniyle, yani kendine dönen bir şiddet ve öfke olması nedeniyle yine falliktir. Yani, polisin kendi korunaklığının imkânsızlığını ‘meşru’ şiddet ile giderme girişimi falliktir. Bu nedenle ‘gerçekliğin’, Yasa’nın koruyucusu görevindeki polis, kendini korumasız hiçliğin konumuna bırakarak kendini bu ‘oldurulmuş’ kimliğinden salıverir.

Her üç fallik konumu aynı zamanda iktidar konumu olarak da açıklamak mümkündür ki bu da her birinin iktidarının aslında imkânsızlığı giderme girişimi üzerine kurulduğunu gösterir. Her biri, görev tanımıyla aslında tam da o görevin eksiğini giderme girişimi içindedir. Dolayısıyla sembolik düzeni ya da semptomatik ‘gerçekliği’ Lacan’ın neden fallusla açıkladığı da burada örneklendirilmiş olur.

Hâkim, Asker ve Polis dışında elbette doktor, öğretmen, siyasetçi vb. gibi her türlü semptom yürütücü ve koruyucuları da bu örneklere dahil etmek gerekir. Sadece bariz iktidar ilişkisi içindeki bu kimlikler değil, daha önceki bölümde Foucault’nun açıkladığı gibi her türlü günlük iktidar ilişkisi içindeki kimlikleri aynı paradoksal salınım içinde değerlendirmek gerekir. Yani, her iktidar ilişkisi içinde, iktidar konumundaki özne bir yandan kendi özgürlüğüne direnişi yürütürken diğer yandan da semptomatik düzen içinde seçtiği kimliğinin bir imkânsızlığı giderme mücadelesi arasında salınır. Bu nedenle, bu fotoğrafların yukarıdaki açıklamalarından ayrı olarak başka bir okuma daha eklenmelidir. Bir görüntü hem özgürlüğe direnişi hem de eksiği giderme imkansızlığına duyulan öfkeyi gösterirken diğer görüntü bu öfkeden kurtulmaya çalışan, özgürlüğün içdaralması içindeki durumu ifade eder.

Resim 31 – *Tabutta Kayıp Nesne* – Fotoğraf-Yerleştirme

Fallik boyuttan devam edersek, “Tabutta Kayıp Nesne” adlı fotoğrafta siyah çarşafın altında gizlenmeyi; fallik düzenin, iktidarını, hiyerarşisini kadın imgesi üzerinden yürütüşü olarak okumak mümkündür. Ama bu oldukça indirgemeci ve yine fallik bir değerlendirme olacaktır. Burada asıl mesele, üstü *örtülen* değil, kendi üstünü örtenin – örtmeyi seçenin- yani herkesin, kendi özgürlüğüne, hiçliğine direnişini fallik gösterenlerle yürütüyor olmasıdır. Yani burada kendi üstünü örten özne basitçe siyah çarşaflanan bir kadın değil, semptomatik fallik gerçeklik ile kendi üstünü, özgürlüğünü örtmeye çalışan her bir öznedir. Bu özne, sürekli kayıp bir nesnenin peşinde, “bu o değil!” “bu o değil!” diye diye semptomatik ‘gerçekliği’ sürekli yeniden üreterek hem varlığını hem yokluğunu aynı anda uyandıran bir işlem yapar. Bu özne, sembolik ölümünden kaçarken; yani kayıp nesnenin yokluğunu, hiç varolmamış olduğunu kabullenmekten, hiçliğinden-özgürlüğünden kaçarken sürekli ‘kendini’ arayışı sayesinde kendini var eder. İşte bu arayış ile elde edilen varoluş nedeniyle bu fotoğrafın yanında asılı olan büyüteç ile izleyici de fotoğraf üzerinde yapacağı arayış ile kendi ‘kayıp nesnesi’ni arıyor oluşunun bir performansını gerçekleştirebilir.

Resim 32 – *Benim mi Oyunum?* – Video

Resim 33 – *Benim mi Oyunum?* – Detay

Resim 34 – *Benim mi Oyunum?* – Detay

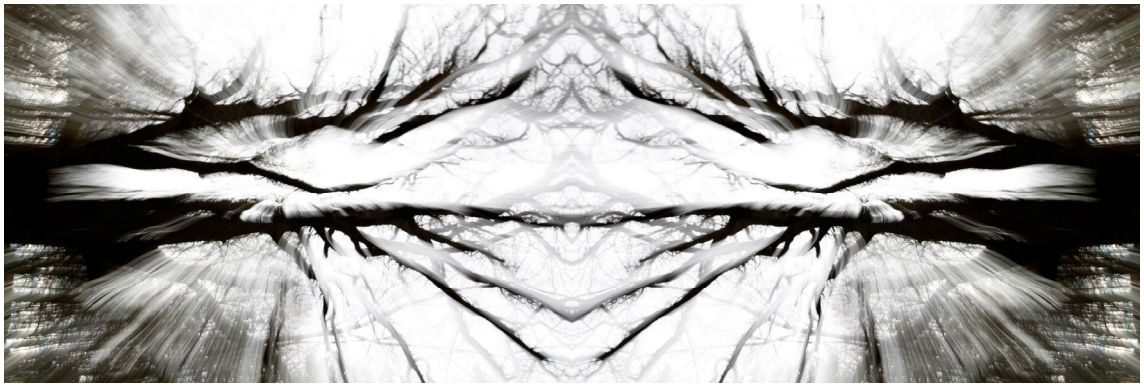
Her bir özenin kendi ‘gerçeklik’ dünyası içinde ve dahası insana ait atıfsal bir dünyada yaşaması nedeniyle ten renginde, dokusunda ve dokunuşunda olan silikon bir dünyayı, bir elinden öbür eline atarak öznenin –benim- kendi dünyasında oynamasıyla başlayan “Benim mi Oyunum?” isimli video, sonlara doğru annesinin babasının adını çağırmasıyla müdahaleye uğrar. Bir noktada dikkati dağılır, dünyası sendeler ve bu nedenle küfür edip “amma konuşuyorsunuz ya!” diyerek görüntüden çıkar. Burada sembolik ‘gerçekliğin’ dil üzerinden var edilişi ile birlikte İmgesel Düzene de dilin müdahil oluşu görülebilir. Kendi İmgesel düzeni içindeki oyunundayken tam da

semboliğe girişi sağlayan Babanın-Adı ile dikkatinin, sisteminin dağılması ‘gerçekliğin’ nasıl sürekli iş başında olduğunu işaret eder.

Bu videoya başka bir açıdan daha bakmak gerekir ki her ikisi yine birlikte çalışmaktadır; o da şu ki dalıp gidilen dünya hiçlik dünyası iken dilin dünyası yani ‘gerçeklik’ dünyası kendini var edebilmek için bu oyunu dağıtmaya yani hiçlikten, özgürlükten kaçmaya ve kaçırmaya girişir. Başka türlü söylersek; hiçliğini, özgürlüğünü keşfettiği oyun içindeki insana, dil hiyerarşisi içinde Yasa’ya dâhil olup sorumluluklarını aktarabileceği semptomatik fantazi düzeni sürekli çağrıda bulunur. İşte bu nedenledir ki oynamaya devam etmesi halinde dikkati dağılmayacaktır.

Resim 35 – *İçdaralmasından Geçiş* – Fotoğraf

“İçdaralmasından Geçiş” isimli fotoğrafta da diğer fotoğraflarda olduğu gibi uzun pozlama ile elde edilen bir süreç aktarımı söz konusu olmakla birlikte, sürecin hareketini objektifin hareketiyle elde ettim. Bu süreç; ‘gerçekliğin’ öznenin ayağının altından çekilip zeminin kayması, yani ‘doğası’nın kendi içine vakumlanıp dağılmasıyla özgürlüğün içdaralmasının görselleşmesidir. Bu efektin daha iyi hissedilebilmesi için fotoğraf içbükey bir şablon üzerine yerleştirilmiştir. İçdaralmasının ardındaki ışık ya da beyazlık –tüm renkleri kendine çarptırıp geri döndürerek hiçbirini içermeyen- hiçliğin sürekli ışıyan ışığını ya da namevcudiyetinin özgürlüğünün akan ışığını ifade eder. Buradaki hareketteki hayaletimsilik de yine hiçliğin insanın ‘gerçeklik’ ‘doğası’na sürekli müdahil oluşunu gösterir.



Resim 36 – *İçdaralmasından Hiçliğe* – Fotoğraf

Önceki çalışmanın da devamı olarak "İçdaralmasından Hiçliğe" başlıklı fotoğrafta hiçliğin ışığının –beyazlığının- varlığı yalayarak kayıtsızca delişi, hem varlığı mümkün kılışını hem de onun hücrelerini yararcasına dağıtışını ifade eder.

Resim 37 – *Özgürlük Korkusu* – Yerleştirme

Resim 38 – *Özgürlük Korkusu* – Detay

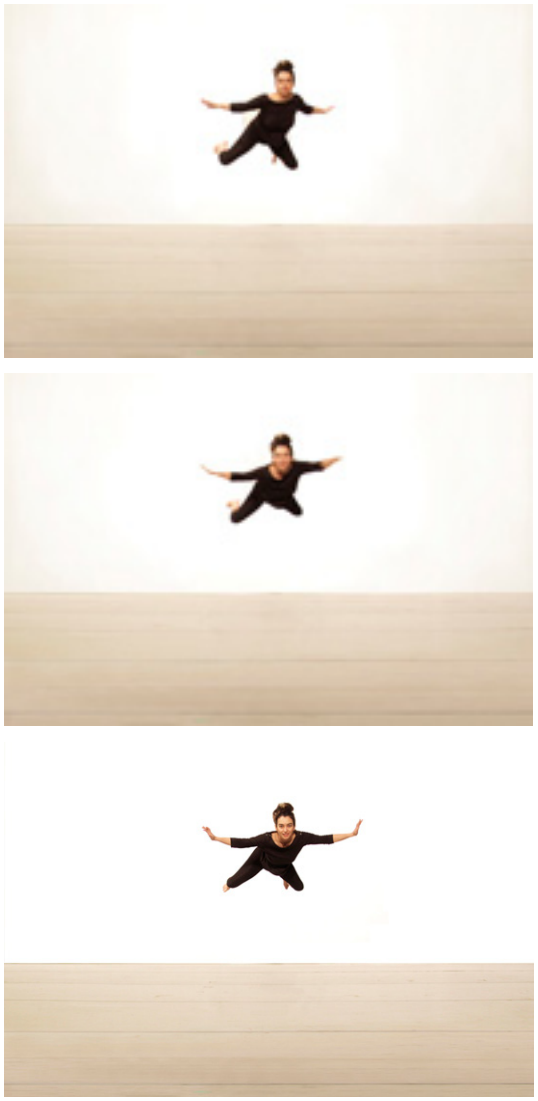
Aydınger kâğıdın şeffaflığından ve ıslatıldığındaki deformasyonundan yararlanarak şekillendirdiğim “Özgürlük Korkusu” isimli yerleştirmenin üzerindeki görüntüleri; yine aydınger kağıt üstüne basılan portrelerin kağıdın kendi ağırlığıyla bırakıldığında ortaya çıkardığı deforme yüz fotoğraflarının tekrar fotoğraflanmasıyla elde ettim. Silindir biçimi ve içeriden aydınlatması ile birlikte içine yerleştirilen helyum gazı ile havalanıp fener izlenimi veren bu çalışmanın üzerindeki görüntüler özgürlük korkusunun yüz ifadeleri olmakla birlikte ağırlıksızlarmışçasına havalanmaları da hiçliğin özgürlüğünün bir kez keşfedildiği an, yani özgürlüğe direnmekten vazgeçilen an bu korkunun bırakılmasının, aslında uçan bir balonun ucundaki ipi elinden salıvermek kadar kolay olduğunu ima eder. Yani insan kendi kendisiyle kendi özgürlüğüne direnme mücadelesiyle korku içinde yaşar. Hâlbuki özgürlük, hiçlik, tüm atıfları onlara barınak buldurmadan geri döndüren, ağırlıksız bir coşku olarak görülebilir. Sorumluluk transferine hizmet eden semptomatik gerçekliğin sembolik kurumları ve kurgulanmış, ‘oldurulmuş’ özne kimliği ile özgürlüğün içdaralmasından kaçıp semptoma sığınan öznenin özgürlüğünden korkmasının nedeni; özgürlüğünü kabullendiğinde seçimlerinin sorumluluğunu almaktan, kaçacak, sığınacak, sorumluluğunu transfer edecek ‘meşru’ korunakların elinden alınmasından, dahası zaten bunların mevcut olmayıp atıfsallığını kabullenmesi karşısındaki içdaralmasından kaynaklanır.

Resim 39 – *'Gerçeklik' Zinciri* – Fotoğraf

Daha önceki bölümlerde yer verdiğim Rousseau'nun "insan özgür doğmuştur, *oysa* her yerde zincire vurulmuştur" (Rousseau, 4) ifadesini önce "insan özgür doğmuştur ve *tam da bu yüzden* kendini zincire vurdurmayı seçmiştir" şeklinde; daha sonra da "insan özgür doğmuştur, ama kendini her yerde zincire vuracağı faaliyetleri sürdürür" şeklinde değiştirmiştim. Şimdi artık her iki değişim birleştirilerek ifade tamamlanabilir: "İnsan özgür doğmuştur ve *tam da bu yüzden* kendini her yerde zincire vuracağı faaliyetleri sürdürmeyi *seçer*." Böylece hem kendini 'gerçeklikle' zincirlemeyi seçen insanın aslında bunu yapabilmesi için özgür olmak durumunda oluşu ve tam da özgürlüğünden kaçmaya çalıştığı için 'gerçeklik' zincirini varettiği görülebilir. Bu nedenle "'Gerçeklik' Zinciri" isimli bu fotoğrafta, insanın kendisini bağladığı atıfları, yani içinde kendi kendisini zincirlediği 'gerçekliği', adeta uçan balonu elinden *bir anda* salıverebilmesi

gibi bu zinciri bırakma seçimini de yapma potansiyeli taşıyor oluşu görülebilir. Böylece aslında görür ki bu atıf ve zincirler aslında "zaten yoktular."[78]

[78] Burada Attila İlhan'ın "Böyle Bir Sevmek" Şiirinde "ne kadınlar sevdim zaten yoktular […] gerçek değildiler birer umuttular […] nereye kayboldular şimdi kim bilir" ifadesine bir gönderme yapıyorum. (Attila İlhan, *Böyle Bir Sevmek*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2012.)



Resim 40 – *Özgürlük: Şimdi ve Burada* – Fotoğraf

Böylece anlaşılır ki bu *zaten yok olan* atıfsal ‘gerçeklik’, kurumları ve özne kimlikleri aslında seçilen konumlardır. Bir türlü bırakılmak istenmeyen, rahat edilen, sağlam hissedilen bu özgürlükten kaçış gerçekliğinin konumunu en klasik ve en iyi ifade eden sembol koltuktur. “Özgürlük: *Şimdi ve Burada*” başlıklı fotoğrafta, her bir fotoğraf kendi içinde hareketli olmakla birlikte ardışık çekilen yedi görüntüden meydana gelen çalışmanın bütünlüğünde de bir hareket söz konusudur. Bu hareket; ‘gerçeklik’ ve ‘gerçekliği’ meydana getiren tüm konum ve kimliklerin elinden alınması halinde ya da bu koltuğun altından çekilmesi halinde insanın karşılaştığı dehşet, içdaralması, direniş süreçlerini göstermekle birlikte; bir kez kendini özgürlüğünün eline bıraktığında, yani özgürlüğünü sahiplendiğinde aslında “burası iyiymiş” dedirtecek bir ferahlamanın

yanında hiçliğin içinde kuracağı dengesinin tüm sorumluluğunu da alacağı süreci göstermektedir.

Fotoğrafların arka zeminindeki dokunun ilk fotoğraftan son fotoğrafa doğru azalıp beyaza döndüğü görülebilir. Sorumluluklarını transfer edip, kendi kimliğinin üstüne kapaklandığı koltuğunun sınırları içinde rahat eden öznenin, 'gerçeklik' dünyası ya da fantazisi bir doluluk olarak tanımlanabilir. Anlam atıfları, doğruları, kuralları vs. bir doluluk dünyası meydana getirir. Hiçlik ise sıfatsız, yüklemsiz, her türlü insan atfından azade bir namevcudiyet olarak tüm renklerden muaf beyaz ile ifade edilebilir. Bu nedenle en son fotoğrafta havada asılı kalan insan, uzay boşluğunda gibi bedeninin kütlesini hissetmediği bir denge ve beyazlık içindedir.

İlk fotoğrafta hem koltuk hem de özne net iken koltuk gittikçe bulanıklaşır ve sonunda kaybolur. Sürekli bir süreç içinde olduğundan öznenin en son fotoğrafa kadar bir hareket içinde oluşu görülür ve son karede tekrar netleşir, ama bu ironik bir netleşmedir. Aslında kimliğinden, konumundan, gerçekliğinden azade kalışının içinde, hiçliği, boşluğu keşfetmiştir. İşte bu netlik boşluğun netliğidir; eksiksiz boşluğun. İşte özgürlüğe direnmekten vazgeçip, oyun içinde keşfedildiğinde, bu boşluğun içinde hiçliğin *her şey olabilmek* anlamına geldiği anlaşıldığında özgürlük yaşanmaya başlanır.

İlk fotoğrafta koltuğun, öznenin dışında kalan bir konumdan asıldığı, yani adeta bir kukla gibi yönetildiği anlaşılabilir. Koltuğun altından çekilişiyle öznenin geçirdiği süreç içinde koltuk gibi bu askılar da kaybolur. Fakat burada bu yönetilme durumunun öznenin kontrolü dışında olan ne yüce bir kuvvet ne de otorite gibi görmek gerekir. Özne o koltuğa kendi gidip oturduğu için bu yönetilme konumunu kendi seçmiştir. Dolayısıyla bu konumdan sorumludur.

Bununla birlikte koltuğun altından çekilmesine neden olan durum görülmemektedir. Bunun nedeni, öznenin özgürlüğün içdaralmasına gönüllü olarak kendini atmasının pek mümkün olmayışıdır. Çoğunlukla travmatik bir uyanış tetikliyor olmalıdır. Benim de böylesi bir kendini terk etme travması sonrasında hayatımı yeniden yapılandırmam, hiçleştirmem söz konusudur. Böylece hayatımın her adımının sorumluluğunu almakla birlikte hem yapıştırılmaya çalışılan atıfsal etiketlerin, konumların, koltukların üstümden, altımdan kayıp gitmesini sağlıyorum hem de kendi geçmiş reflekslerimi yakaladığımda

özgürlüğün coşkusu içinde tebessümle onları geri gönderiyorum. Bu durum Sartre'ın "geçmişten kopuş" şeklinde ifade ettiği durumla örtüşür.

Resim 41 – *Babanın Adı: Yasanın Hiçliği* – Fotoğraf

Bu kopuş, öznenin kendi geçmişinden bir kopuş olduğu kadar içinde özneleştiği düzenle, 'gerçeklikle' de hesaplaşmasını kapsar. Çünkü Lacan'ın da açıkladığı gibi, 'ilk ad'ın belirttiği imgesel özdeşleşmeden devralınan 'ben', Sembolik Düzene *–Babanın-Adı*, yani 'soyadı'ı ile girerek özneleşir. Soyadı, öznenin kendisini gözlemleyip yargıladığı noktayı belirttiğinden Babanın-Adı ve onunla girilen Yasa düzeni ile de hesaplaşılmalıdır. Diğer bir deyişle, özne kopacağı geçmişini bu Yasa düzeni içinde inşa ettiğinden, geçmişinden kopuş ile Yasa'dan kopuş birlikte yürütülür. "Babanın Adı: Yasanın Hiçliği" adlı bu fotoğrafta, hesaplaşılmış bir Yasa düzeni ya da 'gerçeklik' bizzat babamın imgesi ile temsil edilir. Böylesi kapsamlı bir işlem, hatta hiç bitmeyen, sürekli ajan gibi çalışması gereken bu işlem, bu fotoğrafta; Yasa'nın –Babanın Adı'nın- bulanıklaşmasına rağmen hep hazır, iş başında, ciddiyetle bekler ve beklerken de yukarıdan yargılamaya ve kollarıyla –kurumlarıyla- kontrol altına alma çabasına devam eden konumundan da anlaşılabilir. Öznenin de ciddiyetinden ve geçmişinden kopuşuyla gelen, odağını belirlemiş –özgürlüğünü sahiplenmiş-, kayıtsızlık ile küçümseme arasında bir bakışla Yasa'yı geride bırakmışlığı, yine bu ajansal işlemin

öbür yüzüdür. Sartre'ın 'ciddi insan' dediği, kendine dünyaya ait olduğu ölçüde gerçeklik tanıyan insanın 'ciddiyet hali' ile Yasa'nın ciddi konumunun da rahatlıkla örtüştüğü görülür ki zaten ciddi insan 'meşruiyetini' bu örtüşme, özdeşleşmeden alır.

Resim 42 – *Yasaya Kayıtsız* – Video

"Yasaya Kayıtsız" isimli videoda yine Babanın-Adı ya da Yasa, babamın görüntüsüyle temsil edilirken artık burada geçmişinden kopan, özgürlüğünü sahiplenen insan ile Yasa birbirlerini teğet geçer. Yasa yine sürekli iş başındadır, hareket halindedir, insana sorumluluktan kaçış çatlaklarını –yönlerini- işaret etmeye, hayaletimsi gölgesiyle içine çekme çabasına devam eder. Videoda, Yasa'nın sürekli sağdan sola, soldan sağa kişinin önünden geçmesi bu sorumluluk transferi kaçamaklarını gösterirken, bunların etkisi altına alma çabasını da gölgesi gösterir. Ama tüm bunlara karşı Sartre'ın *kendi-için* dediği insan, artık özgürlüğüne kilitlenmiştir ve kaçamak tekliflerini kendi kendine yakaladığı radikal kayıtsızlık noktasında olup seçimlerinin sorumluluklarını taşır.

Resim 43 – *Ya Fallik Ya Hiç* – Yerleştirme

“Ya Fallik Ya Hiç” yerleştirmesi iki birimden oluşur: İlki, fallik ‘gerçekliğin’, yani kendi eksiğinin göstereni olarak falluslardan meydana gelen bir dinamit düzeneği; ikincisi ise, geçmişinden ve yanılsamalı ‘gerçekliğinden’ –semptomundan- kopup kendini yeniden yaratmaya girişen *kendi-için*’in *tabula rasa*sını gösteren boş beyaz kâğıt sayfalardan meydana gelen bir dinamit düzeneği. Fallusların balyası, “I” (açık) yazılı bir düğmeye doğrudan kabloyla bağlı olup, beyaz kâğıtların balyası ise “0” (kapalı) yazılı bir düğmeye bağlıdır. Fallusların düğmesinin “I” (açık) olması, insanın hiçliği yerine semptomunu seçmiş olması anlamına gelirken, hem onu kapatma seçeneği her zaman mümkün olduğundan hem de aslında insanın kendisinin onu kapatmayı seçmemiş olduğunu gösterdiğinden “0” (kapalı) seçeneği hazırda beklemektedir. Boş beyaz kâğıtların düğmesi ise tam da bu seçim nedeniyle “0” (kapalı) tutulmaktadır. Ama yine aynı şekilde özgürlük sürekli *şimdi ve burada* seçilmeyi beklediğinden kişinin bunu seçme imkânını ifade eden “I” (açık) ibaresi sürekli *şimdi ve burada* hazırda beklemektedir.

Her iki düzeneğin de dinamit biçiminde düzenlenmesi, her ikisinin de aslında şiddetli bir patlama içermesinden kaynaklanır. Sorumlulukların transfer edildiği fallik düzen ve semptomatik özne zaten kendi imkânsızlığını, eksiğini giderme mücadelesi içinde kendi

kendisine dönen bir öfke ve şiddeti taşımaktadır. Bunun yanında özgürlüğüne karşı *sürekli* bir ret, direniş mücadelesi yürüten özne bu mücadelenin faturasını da şiddet uygulayarak çıkartmaya çalışmaktadır. Hiçliğin, yani özgürlüğün seçildiği boşluk düzeneği ise zaten doğrudan bu yanılsama düzeneğini patlatarak kendine yeni bir boş sayfa açar. Bu patlama geçmişinden, semptomundan kopuşun, yanılsamanın 'gerçekliğinin' yıkımının patlaması olup özgürlüğünü keşfeden için de zaten artık yıkılacak, patlatılacak bir varoluş kalmamıştır. Bu nedenle de boş sayfalar patlatıldığında geriye kalan boşluk zaten hiçliğin özgürlük coşkusudur.

Resim 44 – *Hiç!* – Performans

"Hiç" başlıklı bu çalışma çıkartmalardan meydana gelir. Gizli devlet belgelerinde kullanılan "Çok Gizli" ("*Top Secret*") ibareli mühürler biçiminde yazılan "Hiç" ifadesi Sembolik Düzenin üstünü örtmeye çalıştığı imkânsızlığın bir giz gibi kabul edilmesine gönderme yapar. Bu gizleme mührü, 'gerçek' kabul edilen düzenin bir yanılsama ya da kurgu olduğunu herkesin bildiğini ama bilmiyormuş gibi yaptığını –yapmayı seçtiğini- gösterir. 'Hiçbir şey' yerine 'bir şey' olmanın, yani *hiç* yerine *semptomun* seçildiğinin gizlenmesi ya da gizlenmiş gibi yapılması gerekmektedir. Aksi takdirde insan özgürlüğün içdaralmasına düşecek, giz dağılacak ve artık sorumluluğunu transfer edeceği yapıya dayanamayacaktır. Bu nedenle insan bu yanılsamayı takip eder. Semptom da kendi imkânsızlığını bu *sanki 'giz'miş gibilik* sayesinde örtmeye çalışır. Zaten semptomu vareden hiçliğin bu gizlenmeye çalışılıyor oluşudur.

‘Gerçekliğin’ her birimi, kurumu, kimliği vs. bu sanki gizmiş gibilik üzerine kurulduğundan bu çalışmadaki “Hiç” çıkartmalarını da doğrudan kendi başına bir iş olarak değil, sürekli gezen bir ajansallık içinde tasarladım. Bu nedenle, çıkartmaları insanların sergi sırasında ya da daha sonra www.cerenselmanpakoglu.com/hic.html internet adresinden temin edip istedikleri yerlere yapıştırmalarını amaçladım. Bu yapıştırma eylemi içinde, hem insanların kendi hiçleme süreçlerini bizzat kendi eylemleri içinde tecrübe etmeleri hem de bu yapışkanla daha sonra karşılaşanların bu eyleme dâhil olmalarını hedefledim. Ayrıca çıkartmaları yapıştıran kişiler yapıştırdıkları yerin fotoğrafını bana gönderirlerse bu fotoğraflar daha sonra aynı internet adresinde yayınlanabilecektir.

Resim 45 –
Kader Küresi: Hiçliğin Seçimi – Yerleştirme

Resim 46 –
Kader Küresi: Hiçliğin Seçimi – Detay

“Kader Küresi: Hiçliğin Seçimi” isimli bu çalışma silikon, ten rengi, dokusu ve dokunuşunda olan bir küreyi avuçlamış yine aynı malzemeden bir çift elden meydana gelir. Silikonun şeffaflığından da yararlanarak kürenin aşağısına konan ışık yardımıyla kürenin içine bakan kişi aydınlatılmış bir boşluk görür. Falcıların giz olanı, bilinmeyeni söyleme rolü ve kişilerin bu role transfer ettiği sorumluluğa gönderme yapmak amacıyla bu heykel siyah falcı perdesinin içinde sergilenir. Böylece izleyici bu perdeyi aralayıp heykelin içine bakabilecektir. Bu çalışma, bir yandan metafiziksel bir kaderciliğe teslim

edilen sorumluluğun deşifresini yaparken, diğer yandan bu kader arayışının ya da "Bu o değil!, Bu o değil!" ile yürütülen sürekli arayışın aslında sürekli ertelenen bir gelecek, hiç gelmeyecek olan bir gelecek arayışı olduğunu göstermeye çalışır. Çünkü bu sürekli arama ediminin aslında bulacağı bir şey yoktur. Hiçlik –özgürlük- gelecekte bulunacak bir şey değil, sürekli *şimdi ve burada*dır. Ama kader küresinin içine bakan kişi hiçbir şey bulamayıp hayal kırıklığına uğrar. Diğer yandan, 'bir şey' arama edimi içinde, yani eksiği, imkânsızlığı giderme arayışı içinde 'kayıp nesneyi' arayışı aslında yeniden ve yeniden semptomunu onaylama arayışı içinde olduğunu ona gösterir. Hâlbuki bu semptomu, 'gerçekliği' sürekli içeriden kemiren bir oyuk, ajan gibi çalışan hiçlik özgürlüktür ve ona 'bir şey' yerine 'hiçbir şey' olabileceğini, yani 'her şey' olabileceğini gösterir. Bu nedenle de boşluk ve ışığın yayılımı, *hiç* olmanın *her şey* olabilme özgürlüğü anlamındadır.

Resim 47 – *Özgür Olmaya Mahkûmsun* – Performans

Sartre'ın, insan ne kadar özgürlüğüne dirense de, reddetmeye çalışsa da özgür oluşundan kurtulmasının mümkün olmadığını, insanın tek seçemeyeceği şeyin özgürlüğünden kurtulmak olduğunu açıklarken kullandığı "Özgür Olmaya Mahkûmsun" cümlesinin yazılı olduğu bu yaka iğnelerinin –"Hiç" çıkartmaları gibi- doğrudan

sergilenmesi amaçlanmaz. Bu cümlenin yazıldığı yaka iğnelerini izleyiciler yine ya sergi sırasında ya da daha sonra www.cerenselmanpakoglu.com/hic.html internet adresinden temin edebilirler. Yine çıkartmalarda olduğu gibi, bu cümle de, bu sefer insanların üzerinde taşınırken, zaten sürekli *şimdi ve burada* olan özgürlüklerini hem görsel hem de kavramsal olarak sürekli ajan gibi hatırlatacaktır. Ve yine bu iğneyi taşırken çekilmiş fotoğrafları internet sitesinde yayınlanabilecektir. Hem kendi üstlerinde taşırken kendilerine sürekli hatırlatma hem de bunu görenlere bir hatırlatma oluşu her birini ajansal girişime dâhil etmiş olacaktır. Böylece sadece bu uygulamanın değil, tüm tezin, belki de can damarını oluşturan bu cümle, temelini oluşturduğu ajansal girişime görsel olarak da dâhil olacaktır.

Tüm bu ajansal çalışmalarda öne çıkan hareketlilik ajansal sanatın oyunbazlığına da işaret eder. Fotoğraflardaki görüntülerin hareketi, insanın geçirdiği *an*larla ve süreçle ilgili bir oynama olarak okunabilirken, “Hiçlik Korkusu” ve “Kader Küresi: Hiçliğin Seçimi” yerleştirmelerinde ve “Tabutta Kayıp Nesne” fotoğrafında olduğu gibi ya doğrudan izleyicinin yapması gereken bir hareketle oyuna dâhil edilmesi ya da “Sen!”, “Fallik Tuzak” ve “Ya Fallik Ya Hiç”te olduğu gibi içinde olduğu semptomatik eylemin gösterilmesiyle oynanan bir oyun söz konusudur. “Hiç” ve “Özgür Olmaya Mahkûmsun!” performanslarının ajansal yayılımı ve videolarda oynanan oyun ise daha doğrudan oyunlardır. Bununla birlikte “Kader Küresi: Hiçliğin Seçimi”nde izleyicinin hayal kırıklığı ile oynanan da bir oyun söz konusudur.

6. BÖLÜM
SONUÇ: *AJANSAL SANAT*'IN *HİÇ* BİTMEYEN İŞLEMİ

Ajansal Sanat; bakış açılarının yanılsamalı, algının önverili, bilginin şüpheli, duyguların öğrenilen vs. olduğunu keşfettiğimizde, sorumluluğu havale ettiğimiz bu kurumlarla irrasyonel ve yanılsamalı bir *semptomatik gerçekliği* varettiğimizi idrak ederek ve kendi kendimizin bilincine sahip olmakla kendimizi seçmenin aynı şey olduğunu anlayarak, içinde yaşadığımız 'gerçekliğin' dışında bir gerçekliğin mümkün olduğunu *yaparak* gösterir. Bunu yaparken, kendimizi yanılsamalı şekilde varetme girişimizin irrasyonelliğinin idrakine gösterilen direnişin aslında özgürlük korkusu olduğunu deşifre eder.

Ajansal Sanatın *Bilgi*si

Sanatın, sermayenin çıkar üretimi ile ilişkileri rahatlıkla analiz konusu edilebilir ki edilmiştir de. Fakat tam da bu ilişkilerin zaten toplumsal yapıya dair olmaları nedeniyle bu çalışmanın konusu değildir. Sanatı toplumsal yapının dışındaki bir varoluşa –metafiziğe- dayandırmak da değildir, çünkü sanat da diğer her şey gibi toplumsal yapı içinde kurulur. Fakat amaç, ajansal sanatın toplumsal yapı içinde ya da semptomun içinde başka bir şeyi –hiçliği- ve dolayısıyla *özgürlüğü* gösterebilme potansiyelidir. Elbette üretilen eserlerin, her zaman bu potansiyeli yürürlüğe soktuğu anlamına gelmez, hatta görülür ki neredeyse nadiren sokarlar. Paradoksal biçimde, her zaman her yerde iş başında olan hiçliğin yaşamda görünümü yoktur, insan her şeyi kurabilmesini ona borçlu olmasına rağmen.

Sanat, sanata henüz 'sanat' denmediği dönem de, bugün de içinde bulunduğu çağın yansıtıcısıdır. Sanat; üstü örtülü görüneni görünür kılıp açığa da çıkarsa, doğrudan basitçe olanı gösterse ya da yeniden üretse de bir yansıtmadır. Sanat toplumsal yapıdan azade değildir, her daim etkileşim içinde olmuştur ve buna bağlı olarak 'gelişmelere' eşlik ederek içinde ürediği toplumsal sisteme bağlı olarak konum edinir, manifestosunu koyar ya da kendini ortadan kaldırmaya girişir. Aldığı her tavır ve konum, geçmişi ve geleceğine bağımlı olarak kurulan çağının gelişmelerini yansıtma işlemi yapar. Sanat tartışmalarında öne çıkan 'etnografi'[79] atfı da haklı olarak bu

[79] Etnografi, antropolojinin, araştırmacının araştırdığı toplumun içinde bir süre yaşayarak o kültürü "kendi içinde" tanımladığı dalıdır. Dolayısıyla, özellikle güncel sanatta, belli kültürlerin, daha önce ötekileştirilmiş olmalarına tepkiyle işlenmesi, belgelenmesi etnografi atfını getirir.

esastan kaynaklanır –fakat bu tartışmalarda atlanan, sanatçının her daim bir anlamda etnograf gibi çalışmış olmasıdır-. *Ajansal sanat* paradoksal biçimde içinde bulunduğu çağa kayıtsızdır. Onun hesaplaşması çağ ve onun üretimleri ile değildir, konumunu bunlara bağlı olarak almaz. Çünkü ajansal sanat, toplumsal gerçekliği bir yanlış-tanıma olarak kavrayıp bu semptomu hiçlikten kaçış olarak koyutlanmasıyla hesaplaşmasını yapar. Hiçlik, belirli bir döneme, zamana, mekâna bağlı olarak gelip-giden, belirlenen bir şey olmadığına göre, ajansal sanatın işlemi de hiçbir zaman sonlanmaz.

Satın alınan şeyin, ideolojinin, dinin, politikanın vs. vaat ettiği şeye asla sahip olunamayacaktır. Yapısal olarak imkânsızdır. 'Vaat' ve 'sahip olmak', semptomu yürürlükte tutmak için kurulmuş hem ikili karşıtlıklar sisteminin ürünü, hem de insanın kendini var etme mücadelesinin ürünü olarak; *asla gelmeyecek olmaktan* beslenir. Hâlbuki hiçlik; sürekli *şimdi ve buradadır*. Ve Sartre'ın dediği gibi; hiçlik özgürlükle bir ve aynı şeydir. O halde ajansal sanat, bir ütopya üzerinden, yani 'henüz olmayan' bir 'imkânlar alanı' üzerinden çalışan bir işlem yapmaz. Ajansal sanatın imkânlar alanı, özgürlüğün sürekli *şimdi ve burada* oluşundan dolayı ütopyayla ilişkilenmez. Gelecek olan, gelmekte olan ya da henüz olmamış olan –yani hiç gelemeyecek olan- değil, sürekli *şimdi ve burada* olan hiçlik, ajansal sanatın işleminin hem nedeni hem de amacıdır.

Ajansal sanat, özgürlükten kaçış yolu olarak yürürlükte tutulan 'toplumsal gerçeklik' semptomunu bir bütün olarak hesaplaşılacak olgu olarak ortaya koyar. Bununla birlikte bu yapı kendinde bir varoluşa sahip değildir, insanın varettiği bir yapıdır, kendini varetmek için varettiği mutlak bir dışsallıktır. Bunu da özgürlüğün içdaralmasından kaçmak için koymuştur. Ama bunu dönüştürmek, baştan bir okumasını yapmak mümkündür. İnsan, geçmişiyle, yani 'oldurulan' haliyle hesaplaşıp ondan kopuşuyla yeni, *boş bir sayfa* açarak yapabilir bunu. Tam da bu boş sayfaya istediği her şeyi yazmakta özgür olduğundan ve artık bu seçimleri bilinçli seçimler olacağından içdaralmasına düşse de bunun aynı zamanda özgürlüğünün coşkusu da olabileceğini görebilir. Hem bu coşkuyu hem de burada yargının olmadığını, sadece kendi bilinç hayatının seçimlerinin olduğunu anladığında insan özgürlük korkusundan kurtulabilir. En azından korkusuyla hesaplaşmaya başlayabilir. Böylece hiçliğinden her şeyi yaratabilir. İstediği her şey olabilir. Bu seçiminin sorumluluğu da zorunlu olarak birlikte gelir.

Ajansal Sanatın *Yapma*sı

> Eğer başkaldıran; yok etme çığlığını ve totaliter zihniyeti eşzamanlı biçimde reddetmek zorundaysa, sanatçı da biçimcilik tutkusundan ve gerçekliğin totaliter estetiğinden eşzamanlı olarak kurtulmak durumdadır. Günümüzde dünya birdir gerçekte, fakat bu birlik hiçliğin birliğidir. Eğer dünya, biçimsel ilkelerin hiçliğini ve ilkesiz hiçliği dışlayarak, yaratıcı bireşime giden yolu keşfederse, uygarlık ancak o zaman olanaklıdır. Aynı şekilde, sanatta sürekli yorum ve röportaj dönemi ölümün eşiğinde olup, yaratıcı sanatçıların gelişini haber vermektedir (Camus, *Yaratma ve Devrim*, 223).

Camus'nün de ifade ettiği 'biçimcilik tutkusu' sanatın kendi önünü tıkayan, hiçliğin gerçekliğinden sürekli onu alıkoyan, daha doğrusu kendini alıkoydurmaya yarayan unsurlardan biridir. Ajansal sanatın meselesi biçimsel değildir; içeriğin –bilgisinin- dönüştürücü etkisidir. Biçim tartışması ve arayışı, ideolojilerin kendi aralarındaki çarpışmalara ya da yarışlara benzer. Sanat tarihi, –özellikle modernizm ve sonrası- biçimlerin değişimi üzerinden yapılan beyanatlarla doludur. Biçim tartışması yüzey tartışması gibidir. Nasıl toplumsal gerçeklik ve kurumları üzerine yapılan ideolojik mücadele bizi bunların kurgusallığıyla yüzleşmekten alıkoyuyorsa; biçim üzerinden, yani yüzey üzerinden yapılan sanatsal beyanatlar da aynı şekilde hiçliğin özgürlüğüyle yüzleşmeyi ertelemeye yarar. İşte Camus "biçimsel ilkelerin hiçliği" derken hiçliği değil, biçimsel ilkelerin hiç olmuşluğunu, hükümsüzlüğünü kasteder. Hangi tartışma yapılırsa yapılsın, hangi beyanatta bulunulursa bulunsun, hangi giz deşifre edilirse edilsin bu estetik beyanatlar, Camus'nün ifadesiyle "gerçekliğin totaliter estetiği"ne, yani, kurgusal yapının estetiğine çıkarıyor bizi. Bunun yanında, güncel sanatın belirleyici özelliklerinden biri olan *kayıtlı* kayıtsızlık ya da *koşullu* kayıtsızlık halleri de Camus'nün 'ilkesiz hiçlik' dediği ile örtüşüyor.

Güncel sanatın kalabalığa ve sokağa yönelmesinde çok çeşitli amaçlar olabilir ama merkezsizlik, biçimsizlik, yersiz-yurtsuzluk gibi söylemleri, *koşullu* ya da kurgusal 'gerçekliğe' hizmet ederek izleyicinin kendi hesaplaşmasını ya da fantaziden geçmesini kaçırıp, şizofrenik bir konumda bırakır. Hâlbuki ajansal girişimin sokak ve sokaktaki kalabalıkla iletişimdeki amacı, kalabalığın içinde herkesin saçmalığı yürürlükte tutma suç ortaklığı ile hesaplaşıp kendini eksiksiz boşluğun özgürlüğünde yani gerçek bir merkezsizlik olarak hiçlikte bulmasına ön ayak olmaktır. Çünkü kendini sürekli 'sağlam' sınırlar içinde tanımlama refleksine sahip öznelerin meydana getirdiği kalabalığa dışarıdan bakıldığında merkezsiz, biçimsiz görünürken kalabalığın içindeki özneler, reflekslerine sadık kalarak, atadıkları bir merkeze-merkezlere göre konum alıp hareket

ederler. Bu da zaten öznenin sembolik özdeşleşmesi, yani kendisini gözlemlediği yerle özdeşleşmesidir ve dolayısıyla semboliktir ve falliktir.

Kendini göstermeyen; çünkü karmaşık bir söylem alanından hareketle kurulan yapıt, Foucault'ya göre, "ne doğrudan bir birlik ne kesin bir birlik ne de homojen bir birlik olarak düşünülebilir." Foucault'nun bahsettiği yapıt; kendisinden hareketle hiçbir başlangıçla örtüştürülemeyecek olan, onun varlığını ve söylemin sürekliliğini teminat altına almaya çalışmış tüm temalardan kurtarılmış, "kendisi sadece kendi boşluğu olacak" "bedensiz bir söylem", "kendi izinin oyuğu olan bir yazı", "söylenmeyen, söylenen her şeyi içeriden kemiren bir oyuk" olacaktır (Foucault, *Bilginin Arkeolojisi*, 36-38). Bu tarifler, Sartre'ın arkasında sadece hafif bir iz bırakarak gerçekleştirilen karda kayma örneğine benzer. Karda kaymak Sartre'a göre karla sahiplenici bir münasebettir, ama maddenin içine gömülmeden, onu ehlileştirmeden bu madde üzerindeki hâkimiyet bu nedenle sürekli bir yaratma edimidir. Bunun yanında suda kaymak arkasında karda olduğu gibi hafif bir iz bile bırakmadığından daha mükemmeldir ona göre (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 722-723).

> Bir yönelim, boş olmak için, kendi kendisinin boş olduğunun ve özellikle de hedeflediği belli madde*den* yoksun olduğunun bilincinde olmalıdır. Boş bir yönelim, maddesini nasıl varolmayan olarak ya da namevcut olarak ortaya koyarsa, tam o ölçüde kendi kendini boş olarak oluşturur (Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 77).

Buradan çıkan sonuç; karmaşık bir söylem alanından hareketle kurulan kendisinin sadece kendi boşluğu olan yapıtın yöneliminin, boş olması için, kendi kendisinin boş olduğunun bilincinde olması gerektiğidir. O halde ajansal sanat nasıl ki gerçekliği boş olarak koyuyorsa, kendi kendisini de boş olarak oluşturmalıdır. Belki de ajansal sanatın paradoksu budur: Kendini var etme girişimi yönelimini boş olarak koyduğu gibi kendi kendini de boş olarak oluşturabilmelidir. Ajansal sanat kendini sıfırdan, boştan yaratma projesi olarak kendi geçmişinden özne gibi –*kendi-için* gibi- kopar. Bu kopuşu zaten hiçliği sayesinde yapabilir, bu da onun zaten kendini boş olarak oluşturduğunu gösterir. Burada, kendini yok etme ya da nihilist bir girişim söz konusu değildir; aksine, onun varlığına bir başlangıç ve güvenli teminatlar vermeye çalışacak olan yüklemlerin üstünden kayıp gitmesi söz konusudur: Söylenen ve söylenmeyenleri hep içeriden kemiren bir ajan ama hiçbir zaman bir bütünlük ve birlik içinde kendini göstermeyen bir hayalet.

KAYNAKÇA

Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Ed. Gretel Adorno, Rolf Tiedemann, Robert Hullot-Kentor. Çev. Robert Hullot-Kentor. Londra: Continuum, 2004.

Adorno, Theodor W. *Minima Moralia: Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar*. (Minima Moralia: Reflexionen aus dem Beschädigten Leben, 1951). Çev. Orhan Koçak, Ahmet Doğukan. İstanbul: Metis Yayınları, 2007.

Adorno, Theodor W., Max Horkheimer. *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar* (Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente, 1944). Çev. Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2010.

Adorno, Theodor W. *Otoritaryen Kişilik Üstüne: Niteliksel İdeoloji İncelemeleri* (The Authoritarian Personality). Çev. Doğan Şahiner. İstanbul: Say Yayınları, 2011.

Baudrillard, Jean. *Symbolic Exchange and Death* (L'échange Symbolique et la Mort, 1976). Londra: Sage, 1993.

Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Michigan: The University of Michigan Press, 1994.

Baudrillard, Jean. *The Gulf War Did Not Take Place* (La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu, 1991). Çev. Paul Patton. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

Baudrillard, Jean. *Screened Out* Çev. Chris Turner. Londra: Verso, 2002.

Baudrillard, Jean. *The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena* (La Transparence du Mal, 1990). Çev. James Benedict. London: Verso, 2002.

Baudrillard, Jean. *The Conspiracy of Art: Manifestos, Interviews, Essays*. Ed. Sylvère Lotringer. Çev. Ames Hodges. Los Angeles-New York: Semiotext(e), 2005.

Baudrillard, Jean. *The Agony of Power.* Çev. Ames Hodges. Los Angeles: Semiotext(e), 2010.

Baudrillard, Jean. *Sanat Komplosu* (Le Complot de l'art, 2005). Çev. Elçin Gen, Işık Ergüden. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.

Benjamin, Walter. “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.” *Mass Communication and Society*. Ed. James Curran, Michael Gurevitch, Janet Woollacott. California: Sage, 1979.

Benjamin, Walter. *Illuminations*. Londra: Pimlico, 1999.

Bourriaud, Nicolas. *İlişkisel Estetik* (Esthétique Relationnelle). Çev. Saadet Özen. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2005.

Bowie, Malcolm. *Lacan*. (Lacan, 1997). Çev. V. Pekel Şener. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2007.

Butler, Judith. *İktidarın Psişik Yaşamı: Tabiyet Üzerine Teoriler*. (The Psychic Life of Power: Theories in Subjection, 1997). Çev. Fatma Tütüncü. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.

Camus, Albert. “Yaratma ve Devrim” (1951). (*Başkaldıran İnsan*, 1990). *Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı.* Haz. Mehmet Yılmaz. Çev. Nazım Özüaydın. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2009.

Camus, Albert. *Sisifos Söyleni* (Le Mythe de Sisyphe, 1942). Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Can Yayınları, 2011.

Cantzen, Rolf. *Daha Az Devlet Daha Çok Toplum: Özgürlük, Ekoloji, Anarşizm* (Weniger Staat-Mehr Gesellschaft: Freiheit, Ökologie, Anarchismus, 1997). Çev. Veysel Atayam. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000.

Derrida, Jacques. *Writing and Difference* (L'écriture et la Différence*,* 1967). Çev. Alan Bass. Londra: Routledge, 1978.

Derrida, Jacques. “Différance”. *Margins of Philosophy*. Çev. Alan Bass. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.

Derrida, Jacques. *Marx’ın Hayaletleri: Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonal* (Spectres de Marx, 1993). Çev. Alp Tümertekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007.

Foster, Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century.* Cambridge, MA: The MIT Press, 1996.

Foster, Hal. *Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard* (The Return of the Real, 1996). Çev. Esin Hoşsucu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009.

Foucault, Michel. *Cinselliğin Tarihi* (Histoire de la Sexualité I, II, III, 1976, 1984). Çev. Hülya Uğur Tanrıöver. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010.

Foucault, Michel. *Bilginin Arkeolojisi* (L'archéologie du Savoir, 1969). Çev. Veli Urhan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011.

Foucault, Michel. *Özne ve İktidar: Seçme Yazılar 2* (Dits et Écrits (1954-1988), 1994). Çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011.

Fromm, Erich. *İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri-1* (*The Anatomy of Human Destructiveness,* 1973). *Çev*. Şükrü Alpagut. İstanbul: Payel Yayınları, 1993.

Gramsci, Antonio. *Prison Notebooks - Volume 1* (*Quaderni del Cancere*). Ed. ve Çev. Joseph A. Buttigieg. New York: Columbia University Press, 2011.

Greenberg, Clement. "Öncü ve Kiç"(1939). *Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı.* Haz. Mehmet Yılmaz. Çev. Nazım Özüaydın. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2009.

Heidegger, Martin. *Being and Time: A Translation of Sein und Zeit*. Trans. Joan Stambaugh. New York: State University of New York Press, 1996.

Jameson, Fredric. "Periodizing the 60s" *The 60s Without Apology*. Ed. Sohnya Sayres, Anders Stephanson, Stanley Aronowitz, Fredric Jameson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

Jameson, Fredric. *Kültürel Dönemeç* (The Cultural Turn, 1998). Çev. Kemal İnal. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2005.

Johnston, Adrian. "The Forced Choice of Enjoyment: *Jouissance* between Expectation and Actualization". http://www.lacan.com/forced.htm

Kuspit, Donald. *Sanatın Sonu* (The End of Art, 2004). Çev. Yasemin Tezgiden. İstanbul: Metis Yayınları, 2006.

Lacan, Jacques. *Écrits: A Selection*. Çev. Alan Sheridan. New York: W.W. Norton & Company, 1977.

Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Çev. Alan Sheridan. Londra: Karnac Books, 2004

Mansfield, Nick. *Subjectivity: Theories of the Self from Freud to Haraway.* New York: New York University Press, 2000.

Mollon, Phil. *Freud ve Sahte Anı Sendromu* (Freud and False Memory Syndrome, 2000). Çev. Gürol Koca. İstanbul: Everest Yayınları, 2001.

Newman, Saul. *Bakunin'den Lacan'a Anti-Oteriteryanizm ve İktidarın Altüst Oluşu* (From Bakunin to Lacan Anti-Authoritarianism and the Dislocation of Power, 2001). Çev. Kürşad Kızıltuğ. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006.

Platon. *Devlet* (Politeia). Çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcöz. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2012.

Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible.* (Le Partage du Sensible: Esthétique et Politique, 2000). Çev. Gabriel Rockhill. Londra: Continuum, 2008.

Rancière, Jacques. *Görüntülerin Yazgısı - Duyulurun Paylaşımı* (Le Destin des Images, 2003, Le Partage du Sensible: Esthétique et Politique, 2000). Çev. Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul: Versus Kitap, 2008.

Rancière, Jacques. *Özgürleşen Seyirci* (Le Spectateur Émancipé, 2008). Çev. E. Burak Şaman. İstanbul: Metis Yayınları, 2010.

Rancière, Jacques. *Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika* (Malaise dans l'esthétique, 2004). Çev. Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.

Rousseau, Jean-Jacques. *Toplum Sözleşmesi* (Du Contract Social). Çev. Vedat Günyol. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011.

Sartre, Jean-Paul. *Varlık ve Hiçlik: Fenomenolojik Ontoloji Denemesi* (L'étre et le Néant: Essai d'ontologie Phénoménologique, 1943). Çev. Turhan Ilgaz, Gaye Çankaya Eksen. İstanbul: İthaki Yayınları, 2011.

Shiner, Larry. *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi* (The Invention of Art: A Cultural History, 2001). Çev. İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010.

Stallabrass, Julian. *Sanat A.Ş.: Çağdaş Sanat ve Bienaller* (Art Incorporated: The Story of Contemporary Art, 2004). Çev. Esin Soğancılar. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

Stirner, Max. *The Ego and Its Own.* Çev. S. Byington. Londra: Rebel Press, 1993.

Warhol, Andy. *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*. Birleşik Krallık: Penguin Books Limited, 2007

Žižek, Slavoj. *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology.* Durham: Duke University Press, 1993.

Žižek, Slavoj. "Müstehcen Efendi." Çev. Mustafa Yılmazer. Birikim Dergisi, Sayı 70, Güz, 1996. http://www.birikimdergisi.com/pdf/70sayitum.pdf

Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 2008.

Žižek, Slavoj. *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. (The Sublime Object of Ideology, 1989). Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.

Žižek, Slavoj. *Living in the End Times*. London: Verso, 2011.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı	:	Ceren Selmanpakoğlu
Doğum Yeri ve Tarihi	:	Ankara 1977

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi	:	Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü
Yüksek Lisans Öğrenimi	:	Bilkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü
Bildiği Yabancı Diller	:	İngilizce

İletişim

E-Posta Adresi	:	cerenselmanpakoglu@gmail.com

Tarih : 15. 07. 2013