

## PISTOLETTO’NUN DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ, AYNANIN YANSITTIKLARI

Şefik ÖZCAN<sup>1</sup>

### ÖZET

*Art Povera’nın önemli figürlerinden biri olan Michelangelo Pistoletto, 20 Ekim 2016 tarihinde, Paris’te WNH Galeri’de bir performans gerçekleştirdi. Performansında Pistoletto, galeri mekanında duvarlara asılmış büyük ebatlarda 23 adet çerçeveli aynayı izleyicilerin gözleri önünde, elinde bir balyozla rastgele sıralar halinde kırıyordu. Kırılan her aynanın arkasında farklı renklerde boyanmış, dünyanın en çok konuşulan dillerinde “respect” (saygı) sözcüğünü okuyorduk. Pistoletto’nun bu performansını, sinema tarihinden iki popüler örnekle çaprazlayarak okuma denemesine girişmek şeklindeki bir düşünce ile ilişkili olarak, Lacancı Psikanalitiğin temel kuramsal çerçeveleri (Zizek üzerinden-Yamuk Bakmak) bu makalede gerekli referans noktaları olarak ele alınmıştır. Bunun yanında, çağdaş/güncel sanatın temel kavramsallaştırmaları, göndermeleri, ‘şimdi’ ile ilişkileri, şimdinin zamanı ve mekanı dolayımında ve çağdaş sanat-piyasa sisteminde ötekilik meselesiyle birlikte, yine bu performans vesilesiyle eleştiri konusu yapılmaya çalışılmıştır.*

**Anahtar Kelimeler:** Pistoletto, Lacancı Psikanalitik, Çağdaş Sanat, Ötekilik

---

<sup>1</sup> Yrd. Doç. Mardin Artuklu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, mysozcan@gmail.com

## THE THINGS THAT PISTOLETTO MAKE US THINK US AND THE REFLECTIONS IN THE MIRROR

### ABSTRACT

*Michelangelo Pistoletto, one of the figures of art povera, performed a performance on WNH gallery in Paris on October 20, 2016. In his performance, Pistoletto was breaking twenty three big framed mirrors on the walls in the gallery space with a sledgehammer in front of the audience. We were reading the word "respect" in the most spoken languages of the world painted in different colors behind every broken mirror. The basic theoretical frameworks of the Lacanian psychoanalysis have been considered as essential reference points in this article in relation to an idea of attempting to read by comparing the performance of Pistoletto with two popular examples from cinema history. Besides, the main conceptualizations of contemporary art have been tried to be criticized with respect to the present and the relation of "now" with the time and space of today and with the issue of alterity in contemporary art marketing system.*

**Keywords:** *Pistoletto, Lacanian Psychoanalysis, Contemporary Art, Alterity*

*“Arzumu gerçekleştirmeye yakın olmak, endişemi artırmaktan başka bir şeye yaramıyor”*

(Lacancı endişe anlayışı, Zizek, 2013:21)

## Giriş

Bu yazı, Zizek’in “Yamuk Bakmak” kitabında, W. Benjamin’in tavsiyesine uyarak (bir kültürün yüksek-tinsel ürünlerini, aynı kültürün sıradan, bayağı ürünleriyle birlikte okumak), J. Lacan’ın kuramsal motiflerini, çağdaş kitle kültürünün belirli örnekleri yoluyla ve onlarla birlikte okuma sürecine benzer bir şey yapmak amacıyla, Sanatçı Michelangelo Pistoletto’nun 20 Ekim 2016’da, VNH Gallery, Paris’te gerçekleştirdiği eylemini, çağdaş kitle kültürünün iki sinema örneğiyle birlikte çözümlemeyi denemek adına ele alınmıştır. Pistoletto’nun performansına muadil olarak seçilen filmlerden biri, Bruce Lee’nin başrolünde oynadığı, yönetmenliğini Robert Clouse’nin yaptığı ‘*Enter The Dragon* [1973]’ filmi (2004 yılında, ABD Kongre Kütüphanesi tarafından “kültürel, tarihi ve estetik olarak önemli” filmler kategorisine alınmıştır), bir diğer film ise, başrolünde Arnold Schwarzenegger’in oynadığı, yönetmenliğini Richard Fleischer’in yaptığı ‘*Conan the Destroyer* [1984]’. Bu filmlerin seçilmesinin temel nedeni; Pistoletto’nun eyleminin yankıladığı (birlikte okunmasını önerebileceğim) can alıcı sahneleri içeriyor olmalarının ve imge, gerçeklik, sanrı ve ‘güç ilişkileri’ni, ayna metaforu üzerinden göstergelemelerinin yanında, günümüz çağdaş sanatı hakkında yeniden düşünmenin imkansızlıklarına dair , ‘şimdi’nin üstüne çöktüğü, ‘şimdi’nin altında kalmış bir zaman ve mekana dair esinleyici olmalarıdır denilebilir.

## Pistoletto Bize Neyi Anlatıyor?

1960’ların sonlarında, “*Arte Povera*” adlı İtalyan Avangard gruplaşmasının önde gelen figürlerinden biri olan Michelangelo Pistoletto, 1962’lerden itibaren ‘ayna’nın kendisini araştırılacak, üzerinde düşünceler geliştirilecek bir öge olarak belirlemiştir. Charles Harrison ve Paul Wood’un derlediği, *Sanat ve Kuram, 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi* adlı kitapta, Pistoletto şunları yazar:

*“İnsan hep kendini tanıma çabası içinde kendisini ikiz kılmaya çalışmıştır. İnsanın kendisini aynada tanır gibi bir su gölcüğünde kendi imgesini tanıması belki de yaşadığı ilk gerçek halüsinasyonlardan biriydi. Ve insan zihninin bir parçası, hep kendisinin çoğaltılmasına bağlı kalmıştır. Zaman geçtikçe, bu ikizleşme, bu iki katına çıkma süreci daha da sistemli, daha da emin şekillerde kullanılmaya başlandı. Akıl benliğinin yansımaya dayanan bir temsil yarattı. Ve sanat bu temsilin özelliklerinden biri oldu”* (Pistoletto, M. s. 920, 2011).

Aynı yazısında Pistoletto; “insanın yansımayı evrenin ölçümü için stratejik bir nokta olarak kullanmaya başladığını ve kendisinin ilk halüsinasyonu ile yetinmeyip, kendisini , evreni iki katına çıkarabileceğine inandığını” (Pistoletto, M. s.920, 2011) söyler. Ona göre; “(...) yansımayı, sanrıyı çoğaltmak, insanın kendisini, evreni anlamaya çalışma tarzıdır” (Pistoletto, M. s.920, 2011).

Pistoletto'nun söz konusu edilen eyleminde, galeri mekanının duvarlarına yerleştirilmiş oldukça büyük ebatlarda 23 adet çerçevelenmiş ayna bulunuyor. Pistoletto, geniş bir izleyici kitlesinin önünde, elinde bir balyozla galeri mekanında bir süre gezindikten sonra aynaları kırmaya başlıyor. Her kırılan aynanın arka yüzeyinin farklı bir renge boyalı olduğunu ve boyalı yüzey üzerinde dünyanın en çok konuşulan dillerinde, ‘saygı’ sözcüğünün yazılı olduğunu görüyoruz. Pistoletto, İngiliz sanat eleştirmeni Jonathan Jones ile yaptığı söyleşide; “Kırılan her bir parçada, aynanın bütününe sahip olduğu yansıtma kalitesi mevcuttur. Bu yüzden aynalar ister bir bütün halinde ya da bir araya getirilmiş ve yahut paramparça olsun, tıpkı aynı DNA özelliğini paylaşan insanoğlu gibidir. Ben toplumları kırılmış bir ayna olarak ele alıyorum,”<sup>2</sup> der. Yine aynı söyleşide, Pistoletto ayna ile olan ilişkisine dair şunları söyler:

*“Bir otoportre yapmak için sanatçı her zaman bir aynaya ihtiyaç duyar. Ben kimliğime bakıyordum: Kimim ben? Ne yapıyorum. Kendimi görmek için bir ayna gerekiyordu ve yavaş yavaş fark ettiğim şeydi, aynanın kendisi aradığım şeydi. (...) Aynada gördüğüm şey tahrif edilemez. (...) Aynanın yansıtmasında sınır yoktur. Aynada var olmak, görünmek ve yok olmak için, var olma ihtimalimize sahibiz ve bu yüzden varlığımızın çok sınırlı bir zaman dilimi olduğunu görüyoruz, aynalar irademizin veya duygularımızın ifadesi değil, fenomenolojik bir etkidir.”<sup>3</sup>*

Pistoletto'nun aynaya bakarken öğrendiği şey, sanat ve hayatın bir olmasıdır, ve O'na göre; sanat yapmak için kullanılan materyallerden biri de toplumun kendisidir. Pistoletto için ayna, çalışmalarının amacı ve sonucu, sanatı yaşamın kıyılarına, ikisinin de içinde işlev gördüğü bütün sistemi doğrulamak üzere taşımaktır. Bu daha genel nitelikte, sanatın ‘kıyıları’ meselesini, yani sanatın kendi sahasını belirlemesi, sınırlarını koyması ve kendi uçurumlarıyla yüzleşmesinin farklı tarzlarını ortaya koyup kurucu metaforlara dönülmesi gerektiği ile ilişkili bir durumu açığa çıkarıyor.

---

<sup>2</sup> <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/28/pistoletto-arte-povera-mirror-smasher-eco-houses-interview>

<sup>3</sup> <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/28/pistoletto-arte-povera-mirror-smasher-eco-houses-interview>

Pistoletto, yine ilgili yazısında, Zizek'in "Yamuk Bakmak" önermesine eşdeğer olarak ele alınabilecek bir şekilde, **'biraz yana çekilerek gidilen bir yol'**dan söz eder:

*"Yana çekilerek yürümek, bizi dosdoğru ileri giden bir sistemin içinden çıkarır. (...) Herkes olduğu şey olur, yaptığı şeyi yapar. Kimsenin daha iyi olduğunu kanıtlamaya ihtiyacı yoktur ve iletişim dilin yapıları olmadan çok daha kolaydır, çünkü herkesin kim olduğunu ve neye benzediğini anlamak kolaylaşır "* (Pistoletto, 2011, S. 923).





Görsel 1. Michelangelo Pistoletto, "Respect", Performance, VNH Gallery, Paris, 2016

Pistoletto'nun bu performansını sahneleme biçimini, Lacancı teori motifleriyle ve sözünü ettiğim ve muadil olarak okunabileceğini önerdiğim filmlerin ilgili sahneleriyle çaprazlama girişiminde, Lacancı ayna kuramından hareketle, aynayı fantezi mekanı ile ilişkili boş bir yüzey olarak, arzumuzun yansıtılacağı bir perde olarak işleyişini göstermeye çalışacağım. Bu da, yine Lacan'ın düşüncesinin üç düzenine (Gerçek-İmgesel-Simgesel) ilişkin referansları söz konusu etmeyi gerektirecektir.

### Gerçeklik ve Yansımaları

İmgesel, Lacan'ın üçlü dizisinde ilk adlandırıp, tanımladığı orta aşamadır. Bu aşamada henüz dil alanına girmeyen çocuğun ayna evresinde oluşturduğu özdeşleşmelerdir. Bu süreçte, çocuk henüz imgeleri adlandırmaya, aralarında anlamsal ilişkiler kurmaya gayret etmez. Bu anlamda bir bütünsellikten söz edilebilir. Çünkü henüz dünya, kategoriler, ikili karşıtlıklar şeklinde parçalanmamıştır. Özne dilin, gösterenler ağının içine düştüğü andan itibaren imgeler, adlara ya da dilsel ilişkilere zorunlu olarak karşılık düşerek, onların sınırlayıcılığı çerçevesine dahil olur.

Şöyleşisinde Pistoletto'nun söylediği bir şey vardı; "Kimliğimi arıyordum. Kimim ben? Kendimi görmek için bir ayna gerekiyordu ve zamanla fark ettiğim şey, aradığım şeyin aynanın kendisi olduğuydu". İlgili kitaptaki yazısında da, Pistoletto şunları söyler:

*"Matematik, bir artı bir, başkasının iki yapabileceğinin, ve bir eksi bir, başkasının bir olduğunun anlaşılmasıyla ortaya çıktı. (...) Başlangıçta "eksi bir", ikisinden birinin ölü olduğu, benliğe eklendiğinde iki ettiren o çok sevgili anne, baba ya da kardeşin artık yaşayanlar arasında olmadığı anlamına geliyordu" (Pistoletto, M. , s. 921, 2011).*

Burada önemli ve zorunlu sorular ortaya çıkıyor. Pistoletto'nun eyleminde, Simgesele direnen ne var? Biz performansı izlerken ayna içerisinde kendi yansımızı görüyoruz. Ayna, hem bir bütün halindeyken, hem de paramparça edilmişken. Kurulan sahne kimin fantezi mekanını oluşturuyor? Pistoletto'nun mu? İzleyicilerin mi? İzleyicilerin paylaştığı konum, bir Roma arenasında kılıç sallayan gladyatörleri izleyen izleyicilerin konumundan hangi açılardan farklılık arz edebilir? Lacancı “*haz ilkesini*” kimin tarafına koyacağız?

Bu sorulara cevap aramayı şimdilik bir kenara bırakıp, sözü edilen popüler muadillere gelelim.

“*Enter the Dragon*” filminde, benzer bir sahnelemeye tanıklık ediyoruz. İlgili sahnede, Bruce Lee ve Kien Shih'in, aynalarla çevrili bir odada dövüşmelerini izliyoruz. Kien Shih, aynalardan yararlanarak, sürekli gerçeklik ve yansımalarını kullanarak, rakibini (Bruce Lee) yanıltarak saldırı hamleleri yapmaktadır. Lee'nin çoğu hamlesi, yansılardan dolayı boşa çıkmaktadır. Lee'yi oldukça zorlayan bir dövüşte, Lee, çareyi aynaları kırmakta bulur. Aynalar kırıldıkça, yansımalar yerle bir olur ve gerçeklikle karşı karşıya gelip, rakibini öldürür.



Görsel 2. Robert Clouse, “*Enter The Dragon*”, 1973

Gelelim bir diğer film olan “*Conan the Destroyer*”a. Bu filmdeki sahneleme biçimi de oldukça çarpıcı bir şekilde Pistoletto’nun eylemini yankılayan bir şekilde işlenmiş. Filmde yine aynalarla çevrili bir odada, Conan’ın büyücü Thoth-Amon’un canavarıyla dövüştüğünü izliyoruz. Sahnenin başında, aynalardan yansıyan meçhul bir görüntü vardır. Sonra görüntüler aynadan çıkıp tek bir gerçeklik şeklinde birleşirler ve ortaya kırmızı pelerinli bir canavar çıkar. Conan’ın kılıç darbeleri, canavara zerrece zarar vermez. Onu öldürmesi mümkün değildir. Conan’ın, canhıraş salladığı kılıç darbeleri, tesadüfen aynalardan birinin kırılmasına neden olur ve aynanın kırılmasıyla canavarın bedeninde yaralar oluşmaya başlar. Conan, o anda, canavarı öldürmenin tek yolunun aynaları kırmaktan geçtiğini anlar ve aynaları kırmaya başlar. Canavarın o andan sonra yapmaya çalıştığı şey Conan’ın aynaları kırmasını engellemeye çalışmak olacaktır. Ama bu sahnelemede ilginç şeyler de olmakta. Sahnenin açılışında yarı dairesel olarak mekan, camlı odayı izliyoruz ve görünürde sayabildiğimiz kadarıyla aynalardan yansıyıp sonrasında sahneye konulan 12 pelerinli canavar var. Göz kararıyla sahneyi tamamlamaya çalıştığımızda 24. aynayı ve yansıyı dahil etmezsek 23 ‘te karar kırabilecek mişiz gibi bir mekan mevcut. Yukarıda da söz edilen mücadele esnasında, ilginç bir şekilde canavar, aynaların kırılmasıyla ölümcül darbelerini alırken, yatağında bir o yana bir bu yana salınan bir uyuyan güzeli montaj hattında izliyoruz. Sonrasındaki gelişmeler daha da ilginç; Canavar pelerini altında ölüp, kaybolup yittikten sonra kalan dört ayna var. Aynalardan biri, üçlü bir grup aynanın hemen karşısında bulunuyor ve o aynalardan birinin hemen arkasında film boyunca Conan’a yoldaşlık etmiş ‘öteki’ler bulunuyor. Conan, son hamlesini yapıp aynalardan birini daha kırmak zorundadır. Ki o sırada aynalardan birinin arkasında olup biteni izleyen yoldaşları yanlış tercih yapmaması konusunda umutsuzca çırpınmaktadırlar. Ancak Conan doğru ayna terciğini yapıp kılıcını savurur ve Thoth-Amon’u öldürür. Bu, dilsel göstergeler açısından, daha ilginç bir durumun düşünülmesini gerekli kılıyor. Thoth-Amon, Antik Mısır uygarlığına önemli göndermelerde bulunur. Thoth, bilindiği gibi Antik Mısırdaki Bilgelik tanrısını temsil eder. Yunan mitolojisinde Hermes’in muadilidir. Amon, Zeus gibi, Mısır medeniyetindeki tek tanrıdır ve Thoth –Amon bilgeliğin, gücün, zenginliğin tek, mutlak tanrısını temsil eder. Barbar Conan, Bu tek tanrıyı öldürerek hem onun şahsında bir sistemin yok edilebilir olduğunu göstermiş hem de ötekilere yaşama imkanlarını, yollarını açmış olur. Bu Lacancı Büyük ötekiye, Babanın-adı’na yönelik, gerçeklik ve yanılmalarda dolayımında ortaya konulmuş ölümüne bir eylemi içerimler. Neredeyse bu sahnede, bir Oedipus eylemliliğini görürüz. Montaj hattında beliren yataktaki kadın, “barbar” a bir ödül gibi sunulacaktır. Ya da imkansız cinsel ilişkiyi mümkün kılacaktır.





Görsel 3. Richard Fleischer, "Conan the Destroyer", 1984

Pistoletto'un performansında kırılan her bir aynanın arkasında dünyanın en çok konuşulan dillerinde yazılmış 'saygı-respect' sözcüğü bulunuyor. Pistoletto, bu sözcükle neyi gösterelemeye çalışıyor? 'Respect' sözcüğünün etimolojik kökenlerine

baktığımızda Latince de ‘*re-back*’ ve ‘*specere-look at*’ sözcüklerinden türetilerek Latince ‘*respicere- look back at, regard*’ ve ‘*respectus*’ sözcüklerine, Modern İngilizcede ise, ‘*respect*’ sözcüğüne dönüştüğünü görüyoruz. *Respect* sözcüğünün kökensel anlamında bulunan ‘*bakmak, geriye bakmak*’ anlamlarıyla, Lacan’ın üçlü düzenindeki, henüz ayrımlaşmış kategorilerin olmadığı, simgesel ağa dahil olunmamış dil öncesi –imgesel- dönemle ilişkili olarak ne türden bir bağıntı kurulabilir? Pistoletto’nun “*kendimi görmek için bir aynaya ihtiyacım vardı ve zamanla aynanın kendisinin daha önemli olduğunu anladım*” sözlerinde ifade ettikleri temelde bu kendine bakma, kökensel bütünlüğüne bakış olarak ele alınmalıdır. Ama bunu aynı zamanda Lacancı psikanalizin temel kavramlarından biri olan “*eksik*” le birlikte ele alırsak anlamlı bir sonuç ortaya çıkabilir. Pistoletto’nun performansı, ihtiyaç ile talep arasındaki dilsel bir boşluğa yerleşen arzudaki “*eksik*” olduğunu göstergeliyor olabilir mi? Doğmuş olmanın, şimdide ve burada olma durumunun yarattığı bir *ilksel eksik*. Pistoletto ‘nun eyleminde simgesel ağa yakalanmadan önceki imgeselde tanımlanan kendi bütünselliğine yönelik, yeniden onun bir parçası olma (kendini özne olarak ortadan kaldırma, yok etme) yönünde arzusu olduğu için, bunun dilsel bir ifadesi yoktur. Ki bunu; *respect* sözcüğünün kökensel anlamlarında aradığımızda, simgeselin alanında kendini anlamlandıramayan bir eylemi görmeye başlıyoruz.

Peki bu performansı böylesi bir güç gösterisi, güç yettirme gösterisi olarak ele alırsak, neler söylebiliriz? Pistoletto, kendi söylemlerinde ‘*art povera*’yı, bir yoksulluk, cebinde parası olmama hali olarak değil de, ‘sanatın enerjinin temeli’ olarak tanımladığını biliyoruz. Bu enerji aynı zamanda sanatın gücü olarak da düşünülebilir. Lacancı terimlerle ifade edersek, simgesel ağa yakalanmaya direnme, Büyük-Öteki olarak, Babanın-Adına direnme anlamında bir güçten söz edebiliriz. Bu aynı zamanda sözünü ettiğim filmlerdeki, ilgili sahnelerin de paylaştığı bir ortak –durumu anlaşılır kılabilir.

Conan bir barbar, Bruce Lee Batıdaki bir doğulu olarak, ortak bir ‘*öteki*’lik konumunu paylaşırlar. Her ikisi de, simgesel ağ içerisinde, gücünü gösterme, örgütlü simgesel ağa gününü gösterme şeklinde bir var oluş içerisinde dirler. Conan işleri kılıcıyla hallederken, Bruce Lee yumruk ve tekmeleriyle halleder. Lee’nin güç gösterisi, olabildikçe estetik bir eylemle, inceltmiş figürlerle desteklenirken, Conan’ın istenmeyen, huzur bozucu, tehditkar tüm davranışları barbarlığında özetlenir. Ama her ikisi de ekranlardan (aynalardan) yansıyınca, bir kahraman imgesini izleyicilerin arzusunda üretirler (Bruce Lee’nin ulus-aşırı bir şekilde, rakiplerini devirirken izleyenlerin duyduğu *artı-keyif* bu şekilde anlaşılabilir).

### **Sonuç Yerine; Çağdaş Sanatın “Şimdisi, Zamanı, Mekânı”**

Buraya kadar yazılanların yazının girişinde ifade edilen “çağdaş sanatı yeniden düşünmenin imkansızlığı” önermesiyle ne ilgisi olabilir? İlk elden şunu söylemek gerekiyor; Günümüz çağdaş sanat sistemi, aslında tam da kendi imkansızlığı temelinde mümkündür ve burada asıl mesele, bu imkansızlığı nereye yerleştirdiğimizle ilişkili olarak anlaşılabilir. Sınır aşıcı gibi görünse de, belli sınırları olan, ‘travmatik’, ‘patolojik’ kalıntı, onun mevcut pozitif koşulunu oluşturuyor. Neo-liberal kültüralist ekonomi politikalarıyla çağdaş sanat sistemini, piyasanın değerlerine bağlı biçimsel demokrasinin yapısından ayıramayız. “Biçimsel demokrasinin bağlı olduğu, bütün pozitif içerikleri çıkarmayı mümkün kılan “kalıntı”, ‘ulus’ olarak kavranan etnik uğrak olduğu (Zizek, S. s. 220, 2013)” gibi, Çağdaş sanat sisteminin ötekiler, farklılıklar, kimlikler üreten ve pazarlayan genel sistemi içerisindeki, kendini temsil edebilme türünden bir (pozitif değil de) içerik çıkarıldığında geriye kalacak olan ötekinin kendi keyfini örgütleme biçimi olacaktır. Bu kendi keyfini örgütleme biçiminde, özne, kişiliğine tutarlık kazandıran dayanakları, hayatını anlamlı yaşayabilmesini sağlayacak koordinatlar çerçevesini yeniden kurar ve bir simgesel ağ şebekesi olarak çağdaş sanat sistemine karşıt kökenlerine, ilksel benliğine yönelik bir bakışı, hatta bir iz olarak bakışı aynanın üzerine düşürür (Bunun illaki bir etnik uğrak olması gerekmiyor). Burada bir Büyük-Öteki olarak çağdaş sanat sisteminin fantezi mekanını ihlal eden, yani onun kendi anlam ve anlamlandırma, adlandırma evrenini mutlak bir biçimde kendine özgü bir yoldan düzenleyişine karşıt olarak, ihlalcı bir şekilde kendi fantezi mekanının inşasında ısrar edecek olan ötekiler söz konusu olacaktır.

Bu ötekiler kendi fantezi mekanlarını kurgularken aslında ne yapmaya çalışmış olacaktır? Bu sorunun cevabını, Boris Groys’un, “Sanatın Gücü” adlı kitabında belirttiği; “Günümüzde geleneksel olarak ideolojinin iktidarına karşı verilen mücadele, imgenin ve görüntünün iktidarına karşı verilen mücadele şeklini aldı” (Groys, B. s.14, 2014) şeklindeki ifadesinde aramak gerekir. Bugün, dijital görüntü ve imgeler çağında yaşıyoruz. Bu imge-görüntü bombardımanları her yanımızı saran ve ışıl ışıl parıldaayan, her düzeyde ayna-ekranlardan üzerimize akıp durmaktadır. Pistoletto’nun eylemi ve ya söz konusu edilen filmlerin ilgili sahnelerinde gördüklerimiz, görüntü-imge taarruzlarına karşı mücadele etmenin ancak dolaylı olarak göstereni olabilir. Ancak gösterenler sistemi, (Yapısalcı dil kuramından biliyoruz ki) gösterilenler setine bire bir tekabül etmez. Gösteren ve gösterilen, ‘gösterme’ edimine direnen bir çizgiyle ayrılmış iki farklı düzendir. Dil düzeyinde anlaşabilmek için, gösterenleri yüzer gezerlikleri içinde sabitlemek, belirli gösterilenlere ifade yerindeyse, ‘raptiyelemek’ gerekir. Böylesi bir işlemin sonucu ne olur? Yüzeyde belirli sabitlik anları, çöküntü noktaları oluşturur. Ve anlam denilen ‘şey’, bu noktalar referans alınarak ortaya çıkar. Lacan, bu noktalara Kapiton Noktaları adını verir. Bu anlamda, kapiton noktaları, dil yüzeyinde

yarattıkları örüntüyle bir ideolojik söylem çerçevesi oluştururlar. Aynı dilsel yüzeyde, farklı kapiton noktaları, farklı söylemsel çerçeveler oluşturacaktır.

Şimdi biz Çağdaş Sanatın dil-görüntü-ımağ- türündeki sistemsal yüzeyleri üzerindeki, şimdiyle ilgili bir kapiton noktası belirlersek, bunun zamansal anlamda bir çökme, içe doğru büzülme şeklinde bir sahneyle karşılaşırız. Bu çöküntü içerisinde, ne ileriye ne geriye gidebilen, ne de olduğu yerde duran, temelde yığına dönüşen imge-görüntü-söylem anlamında- kümülatif bir zamandaki şimdiden söz etme noktasında bulunuyoruz.

Deleuze ve Guattari, 'Felsefe Nedir?' adlı kitaplarında şöyle bir soru sormuştular: "Düşüncenin toprakla ilişkisi nedir? (Deleuze, G. Guattari, F. s.80, 1995)" diye. Bu ifadeyi, bu makale bağlamında yeniden şöyle sormak gerektiğini düşünüyorum. "Düşüncenin, *çökmüş* bir toprakla ilişkisi nedir?" Çağdaş sanat, bugün görüntü-imge-söylem düzeyinde, üzerindeki her şeyle birlikte çökmüş bir toprak üzerinde, kümülatif bir şimdiki zamanın altında kalmış görünüyor. Bu bir kendi üstüne katlanma bile değil. Ne yerinde durabiliyor. Ne de ileri-geri hareketlere sahip. Sadece bir yığılma, sonsuzca akıp gidecekmiş gibi görünen bir yığılma söz konusu. Bu haliyle ne türden imkan-olasılık söylemlerinden söz edilebilir. Bu yığıntı haliyle, Büyük-Öteki olarak, Babanın-Adı olarak, çağdaş sanat –piyasa sistemi bize, Lacan'ın şu sözlerini birebir yankılayacak şekilde, sadece şunu söylüyor: "*Seni seviyorum. Ama sende, senden fazla bir şey var. Bu yüzden de seni sakatlıyorum*". Çünkü öteki olanda, artı-keyif vardır. Kendi keyfini örgütleme arzusu vardır.

Çağdaş sanat, kendini kurucu güç olarak algılamak suretiyle müzakere etmeyle kirlendiği için, sürekli bir yığılmaya, yığıntıya dönüşmeye uğramıştır. Oysa aslında sanat, karşı durma ile müzakere etme arasındaki bağı kıran eylemdir yalnızca.

## **Kaynaklar**

Deleuze, G. & Guattari, F. (1995), Felsefe Nedir? (Çev. Turhan Ilgaz), YKY, İstanbul

Groys, B. (2014), Sanatın Gücü, (Çev. F. Candil Erdoğan), HayalPerest Yay. -Sanat Kuramları, İstanbul

Harrison, C. & Wood. Poul, (2011), Sanat ve Kuram, 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi, (Çev. Sabri Gürses), Küre Yayınları, İstanbul

Zizek, S. (2013), Yamuk Bakmak, (Çev. Tuncay Birkan), Metis Yayınları, İstanbul

### **İnternet Kaynakları**

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/28/pistoletto-arte-povera-mirror-smasher-eco-houses-interview>