

Denetimden Kaçan İmgeler

Ezgi YAKIN*

Gündelik hayatta denetim mekanizmalarının etkinlik alanını genişletmek için çeşitli yollara başvurduğunu görürüz: Arşivin, medyanın, görsel ve yazınsal üretimlerin anlam ve bağlamlarının yer değiştiği veya yeniden üretildiği çeşitli yöntemler izlenir. Bu sayede denetim, hemen kavranamayacak biçimlere girerek yaşantımıza nüfuz edebilmektedir. Denetleme ağının beden politikalarında, ekonomik, sosyal ve hatta mikro ilişkilerde kendini yeniden üreten yapısı, bireyin öznel tercihiymiş gibi içselleştirileceği bir ortam hazırlayabilmektedir.

Günümüzde dikkat çeken bir tanımlama olarak biyoiktidar kavramı¹, bu meselelerin derinlemesine irdelemesine olanak sağlar. Bu kavram, Filozof Giorgio Agamben'in yaklaşımıyla tartışılırken siyasal olan ile 'çıplak hayat'ın belirli tanımlayıcı (kamusal-özel alan gibi) ifadelerle ayrışır gibi gözüktüğü üzerinde durulur. Fakat aslında siyasetle hayatın iç içe giren bir biçimde karşımıza çıktığı öne sürülür. Bu bağlamda denetim alanı olarak gündelik hayat, suç ve cezanın aynı zamanda özgürlük ve kapatılmanın egemenin yürüttüğü çeşitli yöntemlerle yeniden tanımlandığı ve uygulandığı stratejiler alanına dönüşebilmektedir (Agamben, 2013)².

Gündelik yaşama sirayet eden siyasetin baskılayıcı fakat muğlak mıntıkasını vurgulayan güncel yorumlar – sanatın sanatçı öznelerin deneyimlerinden bağımsız ilerlemediğini temel alırsak- sanatsal üretimleri etkilemektedir. Sanat eleştirmeni Hal Foster'ın (2017: 7) ifade ettiği gibi güncel tanımlamalar, sanatı düzenlemez; fakat yönlendirebilmektedir. Benzer şekilde sanata içkin meselelerin yanı sıra, dış koşullarda sanatın mecrasını etkile-

diği gibi üretimlerde yeni ufuklar açabilmektedir. Çeşitli kanaatlerin ötesinde yaşanan zamanda karşılaşılan baskılayıcı ortam, sanatın dolaşımını sekteye uğratan sorunları gün yüzüne çıkarır.³ Fakat aynı zamanda bu koşullarda sanat, öznel kavrayışların ifadelendirilmesinde çeşitli yaratıcı yöntemlerle hareket kazanabilmektedir.

Yaşam ile siyasetin birbirini üreten halinin yansımaları, sanatın buradan beslendiği gerçeğiyle, sanat yapıtında kendisini çeşitli simgesel kodları ihlal ederek ve bunları bir mizansen biçimi olarak yeniden sunmasıyla gösterir. Dayatılan gerçeklikle kurulan bu zorunlu ilişkide, sanatçıların problemle olan mesafesi ve içsel deneyimin dışavurumu, sanatın içinden ele alınması gereken bazı soruları gündeme getirir. Çalışmalarda dış gerçekliğe dair bir temsilin somut biçimde sanatı pragmatist ve araçsal kılma riski (bu bilinçli bir tercihte olabilmektedir) hali hazırda bulunurken, bunu aşan üretimlere odaklanmak, dış koşullarla sanatsal kaygıların nasıl buluştuğunu görmek açısından dikkate değerdir. Bu doğrultuda, sanatçının yaratıcı üretimi ve faaliyetlerini engelleyen ya da cezalandırma ve denetleme biçimlerini sorgulayan çalışmalara odaklanılabilir. Sanatsal çalışmalarda yeni bir yapı kurmadan ve anlamı tekkileştirmeden özgürleşen bir imge dağarcığından söz edilemeyeceği ise üzerine eğileceğimiz bir başka başlık olarak yerini almaktadır.

Sanatı Yaşamdan Koruma/Kapatma

Yaşadığımız çağda, iktidarların işleyişi ve sonuçları farklı coğrafyaların kendine has bileşenleriyle açığa çıkmaktadır. Michel Foucault'nun ifadesiyle (2011: 145) "bir toplum, bir iktidarın, sadece bir iktidarın uygulandığı üniter bir

gövde değildir; bir toplum, gerçekte, farklı ama yine de spesifikliklerini muhafaza eden iktidarların yan yana gelmesi, ilişkisi, koordinasyonu ve hiyerarşisidir”. Yani her toplumun mikrodan makroya çeşitli iktidarların modelleriyle oluştuğunu, aynı zamanda iktidar yapısının baskılayıcı yöntemleriyle ortak görünüm kazandığını da söylemek mümkündür. Dolayısıyla kültür ve sanat örneklerinin çatışma durumunda ‘korunması’ veya çatışma yarattığı gerekçesiyle ‘kapatılmasının’, “temel olan bir tür merkezi iktidarın türevi” olmaksızın (Foucault, 2011: 145) tehlike ile güvenlik kavramlarının anlamını yeniden üreten biyo-iktidarın işleyişiyle açık bir bağlantısı vardır.

Gündelik hayata denetimi güçlendirerek şekil veren egemen yöntemler, Foucault’nun yaklaşımından referansla ‘tehlike kültürü’ üretebilmektedir. Varlığı veya yokluğu meçhul ve değişken, farklı sebeplerle yeniden üretilebilen tehlike tehdidinin, yaşamın bir parçası haline gelmesi olarak bakılabilir bu kültür tanımına. Bu durumu besleyecek olasılıkların türetilmesi, “verili ve nesnel bir durum olmaktan çok, kime ve neye karşı bir tehdit oluşturduğuyla” ilgilidir (Özmkas, 2012: 68). Bu şekilde güvenlik, gündelik hayatta, tehlike oluşturan durumların türevleriyle meşrulaştırılıp “kendisini denetim altına almak istediği alana göre yeniden yeniden kuran bir söylem haline gelir” (Özmkas, 2012: 68). Başka bir deyişle baskı altına alınmak istenen duruma göre güvenliğin bir söylem olarak sürekli kabuk değiştirmesi söz konusudur. Bu durum neyin tehlike olup olmadığına dair gerçekle kurulan öznel bağlantıları temelden sarsabilmektedir.



Resim 1. 14. İstanbul Bienali’nde Kasa Galeri’de sergilenen Walid Raad’ın *Another Letter to The Reader* (2015) çalışmasının enstalatif sunumu.

Güvenliği gerekçelendiren söylemin egemenin denetim altına almak için kullandığı bir araca dönüşmesi, anlamın sürekli yer değiştirmesine yol açmaktadır. Bu durum öznel deneyimde gerçeklikle güçlü bağ kurulabilecek görünümlere ulaşmayı ötelere. Çünkü dışsal gerçeklikte söylem den destek alarak kurgusal bir hal almaya başlar. Böyle bir durumda sanatçıların gerçeğin şeyleşmiş imgesiyle oynaması kaçınılmaz gibidir. Örneğin “korunma” kavramıyla ilgili Lübnanlı sanatçı Walid Raad’ın *Another Letter to The Reader* (Okuyucuya Bir Diğer Mektup, 2015) çalışmasında, sanatsal üretimlerin kurmacayla olan ilişkisinde bu unsurları devreye soktuğunu görürüz. 14. İstanbul Bienali’nde eski bir banka kasası olan galeri mekanında sergilenen bu çalışma, görsel kültür öğeleriyle tarihsel anlatı ilişkisini “tehlike kültürüyle” birlikte ele alır. Anlatılana göre;

1914 yılının sonlarına doğru, Harbiye Nazırı Jön Türk Enver Paşa, yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olduğu düşünülerek ve/veya savaşın yol açabileceği zararlardan korumak için, yüzlerce İznik motifinin toplanarak saklanması emretti. Bu motifler kutulanarak ve sandıklanarak İstanbul’daki birçok bankanın kasasına istiflendi. Kimse motiflerin üzerlerindeki koruma kalkanını aşarak savaş sırasında bir şekilde dışarı sızabileceğinden şüphelenmemişti. Hükümet yetkililerinin çoğu, motiflerin ihanet ve devlete karşı yıkıcı faaliyet suçundan 1919–1920 Harp Divanı’nda yargılanmasına uğraşırken, sadece bazıları, motiflerin aslında onları uzun süre önce terk eden mavi, yeşil ve kırmızı renklerini aramak için kasalarından çıkmış olduğunu fark etmişti (14b.iksv, 2016).

Sandıklardan kaçan hayalet imgeler, onları görünür kılan renklerini aramaya çıkarlar. Düne, bugüne ve yarına doğru bir harekettir bu. Gerçeğe dair temsiliyetleri kuşku- lu tarihsel bilgilerin, özne ve nesnelere çalışmadaki gibi ele alınması, ancak duyumsayarak algılanabilecek anlam zenginliğini ortaya çıkarır. Sanatçı tarihsel yazında neden-sonuç ilişkisine indirgenmiş ikna edici yöntemleri tersine çevirerek, hastalıklı organizmayı deşer ve dağıtık, absürt ve fantastik imgelem dünyası oluşturur. Başka bir deyişle Deleuze ve Guattari’nin şizoanaliz yorumlarından hareketle çalışmada “çizgisel ya da metonimik olmaktan çok eşsüremlili, tekil olmaktan çok çok katlı, tek anlamlı ve anlamlı

olmaktan çok heterojen ve çok anlamlı” (Holland, 2013: 71-72) bir durum söz konusudur. Yani tek bir bütünün parçası olamayan veya bütünün yerine geçmeyen çok katmanlı ve bakışa göre yer değiştirebilen göstergelerin kurgulandığına şahit oluruz.

Çalışma her yere serpiştirilmiş kuşku tohumlarıyla birlikte kültür-sanata dair bir nesnenin ‘değer’ biçilerek korunurken kapatılmasıyla, bir tehlike olarak cezalandırılıp kapatılmak istenmesi arasındaki muğlak kavrayışta bırakır izleyiciyi (Ayrıca metinde geçtiği gibi sandıkların gerçekte de banka kasasında sergilenmesi değer nasıl el değiştirdiğine dair de bir işaret taşıır). Üstelik motif biçimleriyle ortaya çıkan imgeler, arkalarında sadece kurulu formlarının izlerini bırakmıştır; yani katı, sıvı, gaz olarak kimyası değişen, ‘rengini yitiren’ fakat varlığı yok olmayan halleriyle gerçeklik düzlemine firar etmişlerdir.



Resim 2. *Another Letter to The Reader* (2015) çalışmasının enstalatif sunumu

Sanatsal uğraşta imgenin gerçeklikle olan “abartılı”, “fantastik”, “irrasyonel” ya da “özel olarak çarpıtılmış” ilişkisi, anlamın somut ve tekil sesiyle ortaya çıkmaz. Bu nedenle Slavoj Žižek, simgesel düzen ve fantezi-gerçeklik ilişkisini Kafka’nın ifade yöntemini örnek vererek tartışır:

‘Kafka’nın evreni’ denen şey ‘toplumsal gerçekliğin bir fantezi imgesi’ değil, tam tersine, bizzat toplumsal gerçekliğin ortasında iş başında olan fantezinin mizansenidir. (...) Belirli bir toplumun ideolojik biçimini fiili toplumsal ilişkilerinin bileşiminden çıkarmaya

çalışan bildik ‘ideoloji eleştirisi’nin tersine, analitik yaklaşım her şeyden önce toplumsal gerçekliğin kendisinde işler durumda olan ideolojik fanteziye ulaşmayı amaçlar (Žižek, 2004: 51).

Başka bir deyişle gerçekliğin bütüncül ele alınan görünür örneklerinin yerine, parçalı ve ayrıştırılmış haliyle oluşan fantastik kurgu, ideolojik araçları ve ideali açığa çıkarmaktadır. Dolayısıyla Raad’ın çalışmasındaki rasyonel olmayan hal, bilinçli tercihin ürünü olarak, güç mekanizmasıyla biçimlenen düzenin araçlarına kısa devre yaptırır. Böylece gelişen durumların topluma nasıl yansıtıldığını gösteren sözel ve yazınsal üretimi ‘abartılı2 işaretleriyle açığa çıkarır: olumlanan bir nesne işleyişe tezat kontrolsüzce hareket ettiğinde olumsuzları ve “haklı” kapatılmanın alt yapısı ifadelerle hazırlanır.

Raad’ın sanatsal yönteminde belgeye, metne, nesneye ve fotoğrafa işaret koyma edimi, savaşın ve baskının tahrip ettiği derine gizlenen renkleri, çizgileri, formları arama isteğinden kaynaklıdır. Bankaların, tarih kitaplarının, müzelerin etkisiyle çizgiler şekiller ve renkler fiziksel olarak yok olmaktadır. Fakat bazıları sadece duyarlı gözlerin görebileceği şekilde manzaranın içindedir (Raad, 2014). Sanatçının arşivsel olanı yeni bağlantı noktalarıyla ilişkilendirmesi “yerini şaşırılmış bir geçmişi eşeleme, o geçmişin izlerinden bazılarını harmanlama, şimdiye nelerin kaldığını saptama isteği[yle]” (Foster, 2017: 66) alakalı gibidir. Bunu yaparken çalışmaların gerilimini, kabul gören tarihsel anlatım yapısına mantıksız gelen ifadeler veya formlar yerleştirerek yaratır. Böylece egemen doğrunun kurulu yapısını bozarak duyarlı izleyiciye yeni görme biçimi sunar. Dolayısıyla bu çalışmada olduğu gibi motifler kapatıldıkları yerden firar etseler bile gerçeğin duyumsanabileceği manzarası içinde hala görülebilmektedir.

Kaçan İmgeler

Savaşın, çatışmanın veya baskı unsurlarının tehlike-güvenlik çıkmazında hayatın bir parçası haline gelmesi sanatın konumunu sorgulatır. Sanatın korunaklı bir iskanının olmayışını ve gerçekliğin salt ayrım çizgileriyle ele alınamayacağı Jacques Ranciere şu şekilde açıklar:

O halde sanat politikası, kendi alanı dışındaki ‘gerçek dünyaya’ müdahaleyle çözemeyen paradokslarını. Sanatın dışında kalacak bir gerçek dünya yoktur. Duyumsanabilir ortak kumaşın üzerinde estetik politikası ile politika estetiğinin birleşip ayrıldıkları tek ve ikili kıvrımlar vardır. Gerçek (le réel) her zaman için bir kurmaca inşasıdır – yani görülür, söylenir ve yapılar olanın birbirine bağlandığı bir mekanın inşası. Kurmaca karakterini inkar edip bu gerçeğin alanıyla temsiller ve görünüşler, kanılar ve ütopyalar alanı arasına basit bir ayırım çizgisi çekerek kendini gerçekmiş gibi gösteren şey egemen, uzlaşım (consensuel) kurmacadır. Politik eylem olarak sanatsal kurmaca da bu gerçeği didikler, bu gerçeği polemik bir biçimde parçalayıp, çoğaltır (Ranciere, 2010: 71).

İfade edilen yaklaşımda, gerçeğin alanında kendini konumlandıran egemen kurmacanın araçlarını parçalayıp öğelerine ayırmak, yani ‘uyuşmazlık’ yaratarak sanatsal mecrada ele almak önerilmektedir. Bu sayede görsel sanatlarda kurmaca, genelleştirici tutuma karşı tekrar bozar, algıda uyarıcı etkisi olan farklı sinir uçlarını harekete geçirir. Fakat Ranciere (2010: 71), bu durumun izleyiciye sanat pratiklerinin “birtakım bilinç biçimleri veya sanatta dışsal olan bir politika adına harekete geçirecek birtakım enerjiler sağlamaya dönük araçlar” olarak gösterilemeyeceğini savunur. Çünkü sanat, fikir birliğine varılmış unsurları delip geçen, polemik yaratarak duyumsanabilir kılan bir tahayyül sunar. Dolayısıyla sanatta kurmaca, gerçeklik tasarımının, politik tespitlerin ve eylemlerin ötesinde bir aralık açmaktadır. Ranciere’in (2010: 62) kendi ifadesiyle:

Kurmaca gerçek dünyaya karşıt olan hayali bir dünyanın yaratılması değildir. Uyuşmazlık meydana getirme; duyumsanabilir sunum tarzlarını değiştirme; çerçeveleri, ölçüleri ve ritimleri değiştirerek *böylece ifade biçimlerini* değiştirme; görünüşle gerçeklik, biricikle genel, görünür olanla görünürün anlamı arasında yeni bağlar kurma *çalışmasıdır* kurmaca. Bu *çalışma* temsil edilebilir olanın koordinatlarını değiştirir; duyumsanabilir olayları algılayışımızı, öznelere ilişkilendirme tarzımızı, dünyamızın olaylarla ve figürlerle dolu olma *şeklini* değiştirir.

Bu doğrultuda sanatta kurmaca, meseleyi özgün bağlama çekerken uyumsuzluk yaratacak farklı ifade yolları sunar. Yani kurulu gerçekliğin temsil biçimlerini tartışarak çevreye ve benliğe dair algılayışları değiştirmeye olanak sağlar.



Resim 3. Jafar Panahi'nin *Taxi* (2015) filminden bir kare.

Metinde tartıştığımız kurgusal gerçeklik yaratan tehlike üretimini ve denetimin görünmez suretini problem edinen çalışmalara bu açıdan bakmak mümkündür. Meseleye zorunlu muhatap oluşu ve buna farklı bakış açısı kazandırma gücüyle sanatsal kurmacanın güçlü örneklerinden biri olan Jafar Panahi'nin *Taxi* (Taksi Tahran) filmi bu yönden inceleyebiliriz (Bir hatırlatma olarak; Panahi muhalif sanatçı kimliğiyle suçunun ne olduğu tam olarak açıklanmayarak İran'da önce ev ve ülke hapsine, ardından rejime tehdit suçuyla film çekmeme cezasına çarptırıldı.) Sanatçının sanatsal üretiminin denetlenmesi ve yasaklanması karşısında bu film, alışılmadık dışında yöntemler geliştirilerek, Raad'ın çalışmasındaki kapatılmaya direnen motifler gibi fırrari ruhla, kameraların bir arabaya yerleştirilmesiyle çekilir, Tahran şehrini gezen taksinin yol bilmeyen şoförü ise Jafar Panahi olur.

Filmdeki olayların gündelik zaman diliminde gerçekleştiren gibi sürmesine karşılık, çekimin basit el kamerasıyla gerçekleştirilmesi ve kameranın varlığının hissettirilmesi yabancılaştırma etkisi yaratır. Bu durum, gerçek bir anı dikizlemekle, kendisini teslim etmesine izin vermeyen kurgunun içinde salınmak arasında bırakır izleyiciyi. Aynı zamanda Panahi'nin filmdeki konumu, izlenenin belgesel olmadığını destekleyen bir unsurdur. Çekim teknikleri ve estetik sonuç Dogma 95 sinemasını çağırırsa da bu yön-

temin kullanılması çok daha hayati nedenlerden doğar; film dışarıda fakat bir aracın içinde çekilir ve özel ışık kullanılmaz. Çünkü denetim organları tarafından fark edilmeden ancak bu şekilde çekilebilir. Takside zaman zaman çalan bir şarkı dışında ses görüntüden bağımsız üretilmez. Yapım süreci mümkün mertebe gündelik düzeni bozmayacak şekilde yürütülür. Böylece hikaye, zaman ve mekan yanlısaması yaratmayan sinemasal akışla şekillenir.



Resim 4. Jafar Panahi'nin *Taxi* (2015) filminden bir kare.

Film, Binbir Gece Masallarını çağırıştırır şekilde klasik anlatıdan uzak hikayelerin iç içe geçtiği bir kurguyla oluşturulur. Tıpkı masalların bitmeyen yarıda kalıp yeniden üretilen halleri gibi taksiye binenlerin gündelik hayatlarının kısa bir kesitine tanık olunuyormuş hissi yaratılır ve her bir olay veya durum iç içe geçmiş şekilde oluşturulur. Taksiye binenler – ateşli bir tartışmada adaleti ve ceza sistemini sorgulayan kişinin hırsız çıkması, korsan film satan birinin sanata erişim özgürlüğü getirdiğini savunması ve Panahi'yi tanıyarak sinema sektörü için beraber çalıştıklarını iddia etmesi gibi – izleyiciye “değerlerin” ve yargıların temel dayanağının değişkenliğini gösterir. Her bir olayda olgular değiş tokuş edilir gibidir. Panahi ise filmde şoför ya da yöneten olarak, sohbetlerde müdahale eden ve yol gösteren olmaya çalışmaz (Çünkü şoförlüğü de bir yanlış anlama ürünüdür.)

Yönetmenin gerçeği gösteren rolünü üstlenmek istememesi hem hikayelerin gelişimindeki absürtlükle, hem de keskin bir mesaj verme iddiasından uzak değişken bakış açılarıyla desteklenir. Böyle bir tercihin bir nedeni kaydetme eyleminin ideolojik bir aygıt olarak işlev görmesi-

dir. Filmde geçen hikayelerde kanıt aracı olarak videoyla gerçeğin bilinçli olarak manipüle edildiğini görürüz: Okuldan istenen bir film projesi için yeğenin çekim yaparken gördüğü gerçek bir hırsızlık vakasına müdahale etmesi gibi (Çünkü İslami değerlere uygun film çekmek zorunda olduğu için görüntüyü milli eğitim festivalinin kıstaslarına uygun hale getirmesi gerekmektedir.) Benzer şekilde taksidedeki sohbetlerden birine konu olan voleybol maçına gitmek istediği için tutuklanan bir kadınla ilgili gerçeği yansıtmayan röportajın devlet tarafından çekilmesi gibi. Zizek'in üzerinde durduğu 'toplumsal gerçekliğin kendisinde işler durumda olan ideolojik fantezi', yönetmenin ifade yöntemiyle gün yüzüne çıkmaktadır.

Panahi'nin bu yolu seçmesindeki ikinci neden ise yaşanan bir durumun yansıtıldığını düşündüren videodaki olayın nasıl değerlendirileceğiyle ilgili paradoks olarak yorumlanabilir. Görüntü kimi zaman hakkını koruyabileceğin bir kanıtla dönüşebilirken kimi zaman ise gündelik gerçeği ve kişilerin hakikatini sunduğu gerekçesiyle gösterilmeyen veya anlamı yerinden edilen 'şeye' evrilmektedir. Taksidedeki ağır yaralı bir adam, kazadan sağ çıkmama ihtimaline karşı eşine mülklerinin verilmesi adına bir video çekilmesini ister. Panahi'nin telefonuyla çekilen bu videoyu eşi ısrarla ve korkuyla almak ister; yaralı adam hastaneye yetiştirilmesine rağmen ölüm ihtimalinin ortadan kalktığı anda dahi bu video eşinin ailesine ve hukuka karşı onun haklarını koruyan bir kanıttır. Diğer hikayede ise mesele, Panahi'nin eski komşusunun başından geçen bir olayın kanıtı olan videodaki darp ve hırsızlık vakasıdır. Anlatıcı olan komşu, güvenlik kamerasıyla çekilen olaydaki aktörlerin tanıdık birileri olduğunu söyler, fakat görüntülerde bunun kanıtı yoktur. Ve kişisel nedenlerden dolayı “tanıdık” kişi olarak biri işaret edilir, oysa görüntüsü herhangi biri olacak kadar sıradandır yani tanımsızdır.

Filmde suçun, cezanın ve denetimin çoğul biçimde sorgulandığını görürüz. Film 'kapatılma' durumunu aşan sanatsal iradeyle şekil alır ve ifade zenginliğiyle tek bir pozisyon yerine “sürekli akış halinde (*flux*) bir pozisyonlar çokluğu” kazanır (Perez, 2008: 59). Değişken durumlar “yer tayin edilemeyen” halleriyle eleştiri mekanizmasına eklenir (Perez, 2008: 62). Bu durum, baskın estetik

eğilimlerden ve doğrudan, düz çağrışımlara hizmet eden imge düzeninden uzaklaşan kurguyla pekişmektedir. Bu sayede gerçeklik düzlemiyle sinematografik imge arasındaki etkileşimli yüzey, Deleuzeyen yorumlamayla duyumsanır haldedir. Başka bir deyişle yüzey “gösterenin yasası dışında kalır ya da ‘kavramdışıdır’. Yani göstermez (*assignifying*) ve dolayısıyla genel bir duruma, belli imge ve inançlara ve genel kavramlara indirgenemez“ (Diken, Laustsen, 2014: 22). Bu sayede, sanat gerçekle kurduğu ilişkide kendine içkin imgelemiyile alımlanmakta ve duyumsama bu özgün ilişkinin tanımı olabilmektedir: “(...)hem önermeye hem de temsil ettiği şeye hem dışsal hem de yakın olan duyu, her ikisinde de ‘ayakta kaldığı’ gibi ikisinden de sıyrılır” (Diken, Laustsen, 2014: 22).

Günümüz sanatında üzerine eğildiğimiz bu çalışmalar, ‘egemen kurmacayla’ uzlaşmaksızın ve onun işleyen organizmasını parçalayarak izleyiciyi duyumsanan bir aralıkta bırakmaktadır. Bu analojiden ilerlersek sanat, iktidar ilişkilerinin biçim verdiği unsurlara maruz kaldığında veya bunu mesele edinen bir dinamikten beslendiğinde bile “bir gönderge, yeri tespit edilebilir bir nokta, bir köken” yerine özgür ve aktif alımlama teknikleriyle var olabilmektedir (Perez, 2008: 64). Aynı zamanda bu koşullarda yaşamsal olanla yakın ilişki kuran sanatçılar, gerçeklik sorgusunda gizli veya inkar edilen gerçekliğin göstereni olma rolü üstlenemeyebilirler. Böylece çalışmalarında kurdukları imge düzeni ‘çifte varlığıyla’ ve ‘çatışıklı’ bir konuma sahip olur (Sayın, 2003: 8). Bakışa hizmet eden, dolayimsız, gösterilen şeye bağımlı nihai görüntü yerine, “göz bebeğini yerinden oynatan” (Sayın, 2003: 10) özneliğiyle çoğalan görüntüler ortaya çıkabilir. Yani, örüntüyü oluşturan her bir parçanın tartışılabilir, yoruma açık özgün varlığıyla bağlantı kurmuş oluruz.

Notlar

1 Michel Foucault, Cinselliğin Tarihi kitabında kuramsallaştırdığı biyo-iktidar kavramını, 17. yüzyıldan itibaren yaşam hakkının yasaklama, cezalandırma ve öldürtme tehdidinden hareketle itaate zorlayan geleneksel

iktidar modelinden farklı olarak oluşmasıyla temellendirir. İktidarın beden üzerine uygulamaları birbirini besleyen iki ana yöntemle şekillenmektedir: Biri “insanın anatopolitikası” olarak adlandırılan, bir makine olarak bedenin merkeze alınmasıdır. Yani “bedenin terbiyesi, yeteneklerinin arttırılması, güçlerinin ortaya çıkarılması, yararlılığıyla itaatkarlığının koşut gelişmesi, etkili ve ekonomik denetim sistemleriyle bütünleşmesi” disiplinci bir modelle sağlanmak istenmiştir (Foucault, 2007: 102). 18. yüzyılın ortalarında gelişen ikinci yöntem ise “nüfusun biyopolitikası”dır: “bollaşma, doğum ve ölüm oranları, sağlık düzeyi, yaşam süresi ve bunları etkileyebilecek tüm koşullar önem kazanmıştır” (Foucault, 2007: 103). İktidarın bu yöntemleri kalıcı kılma stratejilerinden biri koşulları oluşturan “soyut söylem” gücüdür. Bir diğeri ise bireylere yüklenen yaşam sorumluluğu görevini işlevsel kılan “düzene sokucu ve düzeltici mekanizmalar”ın normlar çerçevesinde hareket kazanmasıdır. Böyle bir durumda yasa ve adalet kurumları varlığını korur fakat bu süreçte yasa “gitgide daha fazla bir norm biçiminde” işler ve düzenleyici mekanizmayla normlar bütünleşir (Foucault, 2007: 103-106). 2 Egemenin hayatın bütününe domine etmesi Agamben’e göre hukuksal zemini de kullanarak “istisna”larla hareket kazanır. Bu yaklaşımda “istisna” olan şey, “siyasal düzenin marjinlerinde konumlanmış” çıplak hayatın giderek hem siyasal alanla örtüştürülmesi hem de düzenden dışlanmasıyla “belirsizlik mıntıkası” oluşturmasıdır (Agamben, 2013:18). Agamben, egemenin istisnayı kullanırken olay ve olgulara bir tür “içeren dışlama” yöntemi uygulayarak bunları değiştirip dönüştürdüğünün üzerinde durur. Böylece egemen istisna, içeren ve dışlayan alanının ayrımını sınırlandırmadan ve ikisi arasındaki eşiği belirler. Yani çıplak hayat “içeri ile dışarı, normal durum ile kaos” arasında “hukuksal düzenin geçerliliğini mümkün kılan karmaşık topolojik ilişkilerle” şekillenir (Agamben, 2013: 29). İstisna halinin göçmen, devletsiz, kağıtsız insandan günümüz vatandaş tanımına kadar etki eden çerçevesi, modern yaşamı distopik betimlemeyi çağırıştırır şekilde tarif ederken, şimdiki zamanın gerçekliğini felsefi olarak vurgulama gayreti taşır (Gielen, 2016: 221-222). 3 Art Unlimited dergisinin 38. sayısında geçen Yeşim Burul’un “Ohal Günlerinde Sansür ve Sanat” yazısı,

Türkiye'deki güncel ortamın kültür-sanat alanındaki yansımaları tartışması adına değerlendirilebilecek bir kaynaktır. Ayrıca Siyah Bant girişiminin sanatta yaşanan sansür vakalarının incelenmesini ve bellek oluşturmasını sağlayan çalışmaları da bu başlıkta önemli veri alanı oluşturmaktadır.

Kaynakça

- Agamben, Giorgio (2013). *Kutsal İnsan*, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Diken, Bülent – Laustsen, B. Carsten (2014). *Filmlerle Sosyoloji*, Çev. Sona Ertekin, İstanbul: Metis Yay.
- Durul, Yeşim (2016). "Ohal Günlerinde Sansür ve Sanat", *Art Unlimited/Limited* (38): 20.
- Gielen, Pascal (2016). *Sanatsal Çokluğun Mırıltısı*, Çev. Albina Ulutaşlı, İstanbul: Norgunk Yay.
- Foster, Hal (2017). *Yeni Kötü Günler*, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları
- Foucault, Michel (2007). *Cinselliğin Tarihi*, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Foucault, Michel (2011). *Özne ve İktidar*, Çev. Işık Ergüden-Osman Akınhay, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Holland, W. Eugene (2013). *Deleuze ve Guattari'nin Anti-Oedipus'u*, Çev. Ali Utku-Mukadder Erkan, İstanbul: Otonom Yay.
- Özmkas, Utku (2012). "Foucault: İktidardan Biyoiktidara", *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi* (70-71): 53-81
- Perez, Ronaldo (2008). *An(arşi) ve Şizoanaliz*, Çev. Şervan Adar Avşar, İstanbul: VersusKitap.
- Ranciere, Jacques (2010). *Özgürleşen Seyirci*, Çev. E. Burak Şaman, İstanbul: Metis Yay.
- Sayın, Zeynep (2004). *İmgenin Pornografisi*, İstanbul: Metis Yay.
- Zizek, Slavoj (2004). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yay.

İnternet Kaynakları

Raad, Walid (06.18.2014). Appendix XVII Plates 22-257, *E-Flux Journal* (56) <http://www.e-flux.com/journal/appendix-xviii-plates-22-257/> Erişim tarihi: 05.01.2017

14b.iksv (05.9.2015-01.11.2015). 14. İstanbul Bienali <http://14b.iksv.org/works.asp?id=25> Erişim tarihi: 18.11.2016

Görsel Kaynaklar

Resim 1. 14. İstanbul Bienali'nde Kasa Galeri'de sergilenen Walid Raad'ın Another Letter to The Reader (2015) çalışmasının enstatif sunumu <http://14b.iksv.org/works.asp?id=25> Erişim tarihi: 28.04.2017

Resim 2. Another Letter to The Reader (2015) çalışmasının enstatif sunumu <http://14b.iksv.org/works.asp?id=25> Erişim tarihi: 28.04. 2017

Resim 3. Jafar Panahi'nin Taxi (2015) filminden bir kare <http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/jafar-panahis-remarkable-taxi> Erişim tarihi: 06.06.2017

Resim 4. Jafar Panahi'nin Taxi (2015) filminden bir kare <https://concordiafncblog.files.wordpress.com/2015/10/taxi-2.jpg> Erişim tarihi: 06.06.2017