

SANAT, HAYAT, ACİL DURUM: “YAŞADIM MI? HAYIR, AMA SEVDİM.”¹

Dr. Öğr. Üyesi Burak DELİER²

ÖZET

Koronavirüs salgınında birçok sanat kurumu sergilerini ve sanat videolarını çevrimiçi erişime açmışlardır. Yazı, acil durum ile sanatın ilişkisini, Giorgio Agamben’in “çıplak hayat” ve Walter Benjamin’in ortaya koyduğu “estetiğin politize edilmesi” ve “üretici olarak yazar” kavramlarıyla tartışmaktadır. Günümüzde, hayatta kalma dışında, insanlığın ufkunu belirleyen politik ve estetik bir projenin yokluğunda, sanatın devam etmesinin de durmasının da iyi nedenlerinin bulunmadığına dikkat çekilmektedir. En acil sorunun, bu nedenlerin bulunması olduğuna vurgu yapılmakta; sanatın, “çıplak hayat”a ve acil durumun sürekli eylem baskısına direnerek, olayı *olaylığı*nda yakalayarak bu nedenleri ortaya çıkartabileceği açıklanmaktadır.

Anahtar kelimeler: Çevrimiçi sanat, Aura, “çıplak hayat”, acil durum, olay.

¹ Bu yazı, Gazete Duvar portalında *Sanat, Hayat, Karantina: “Yaşadım Mı? Hayır, Ama Sevdim.”* başlığıyla yayınlanmış yazının geliştirilmiş halidir. (20 Nisan 2020 <https://www.gazeteduvar.com.tr/kultur-sanat/2020/04/20/sanat-hayat-karantina-yasadim-mi-hayir-ama-sevdim/>)

² Sakarya Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, burakdelier@sakarya.edu.tr

ART, LIFE, STATE OF EMERGENCY: “HAVE I BEEN IN LIFE? NO BUT I HAVE LOVED.”

Assist. Prof Dr. Burak DELİER

ABSTRACT

During the Coronavirus pandemic, exhibitions and art videos are made online by many art institutions and galleries. The writing discusses the relation between state of emergency and art through Giorgio Agamben’s notion of “naked life” and Walter Benjamin’s notions of “politicization of aesthetics” and “author as producer”. It is emphasized that, in our times where there is not any political and aesthetic project which can define our horizon, there is no sufficiently good reasons for art to continue or to stop. It is argued that the most urgent issue is to find out those reasons, and art is able to provide us those reasons if it can capture the event in its *eventfulness* by resisting the pressure of constant action of the state of emergency and the threat of “naked life”.

Keywords: Online art, Aura, “naked life”, state of emergency, event.

Giriş

Gemi batarken piyanist çalmaya devam etmeli mi?³ Piyanistin çalmaya devam etmesi ya da etmemeyi seçmesi nasıl anlaşılmalı? Acil durumlar ve sanatın ilişkisi nedir? Nedir acil ihtiyaç ve sanat bu acil ihtiyaçlara nasıl cevap verebilir? Cevap verebilir mi? Koronavirüs salgını bağlamında sanat kurumları ve sanatçılar sayısız örnekte “evde kal” çağrılarında uygun bir şekilde sosyal medya ve internetin olanaklarını kullanarak sanatın durmayacağını ilan etmişlerdir. Müzisyenler balkonlardan konserler vermiş, şarkılar söylemiş, tiyatrocular Instagram’dan performanslar sergilemiş, operalar, filarmoni orkestraları konser kayıtlarını, galeriler sanal sergi turlarını, sanat kurumları sanat videolarını çevrimiçi olarak erişime açmışlardır. Bütün bu örneklerde sanat, Netflix ya da Amazon gibi dijital kültür endüstrisi platformlarına nazaran daha saygı değer bir zaman geçirme, oyalanma, dikkat dağıtma aracı olarak kodlanmış; sanat insanları rahatlatan, dinlendiren ve bu şekilde işe yarayan bir faaliyet olarak öne çıkmıştır. Sanatın durmaması gerektiğine yapılan vurgu, bir taraftan dayanışma çağrıları ve jestlerine sanatın katılmamasının iyi bir açıklamasının mevcut olmaması; diğer taraftan, sanat ortamında uzun zamandır geçerli olan sanatın rüşünü politik aktivizm ve yararlılık üzerinden kanıtlamaya çalışan söylemin etkililiğini göstermektedir. Fakat, acil durumda, elde bulunan teknik olanaklarla sanatın eve gelmesi, gelebilir olması, sanatın doğasını ve yararlılıkla ilişkisini tartışmaya açmaktadır. Kuşkusuz, eğer mesele yarar ise bir maske ya da solunum cihazı sanattan çok daha yararlıdır ve çok daha acil bir ihtiyaçtır. Bunun yanında eğer mesele zaman geçirmek ve oyalanmaksa Netflix, Amazon ya da Instagram ve Facebook gibi sosyal medya platformları bu ihtiyaca çok daha iyi cevap vermektedirler. O zaman, bu acil durumda sanat neden durmamıştır? Durmasının, yararsızlığının bir ispatı olacağı mı düşünülmüştür? Neden durmayı seçmemiştir? Dur-

maması neye yol açmıştır ve durması ne anlama gelebilirdi? Durmayı seçebilmesi için elimizde iyi bir neden var mıdır?

Bu yazıda kısaca acil durumda sanat kurumlarının sanatçı videoları bağlantılarını paylaşmaları ve bu videoların deneyimi Walter Benjamin’in *Tekniğin Olanakları ile Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı* makalesinde geliştirdiği “aura”nın kaybı üzerinden değerlendirilecek ve bu pencereden yaklaşılarak içinde bulunulan olağanüstü durumda sanat eserlerinin durumu, sanat ve hayatla kurulan ilişki Giorgio Agamben’in “kutsal insan” kavramına odaklanan araştırmalarından yola çıkılarak tartışılacaktır.

1. Acil Durumda Sanat: Aura’nın Kaybı ve Bedenin Belirşi

Koronavirüs hastalığına karşı evde kal çağrılarının yapıldığı yarı-karantina durumunda birçok sanat kurumu sanatçı videolarını erişime açmıştır. Böylece sanat mekânlarına gitmeden videoları cep telefonlarından, televizyonlardan, tablet veya bilgisayar ekranlarından seyretmek mümkün hale gelmiştir. Nispeten film özellikleri olan videolar -hikâyeli, ana karakteri ya da karakterleri olan ya da belgeselvari, bilgilendirici işler- görece çalışsa da, daha şiirsel olarak nitelendirilebilecek videoların seyredilmesine eşlik eden deneyim ortadan kaybolmuştur. Örneğin İstanbul Modern’in erişime açtığı Ergin Çavuşoğlu’nun *Arzu Patikaları / Tarot ve Satranç* (2016) işi orta metrajlı bir film yapısındadır ve ne kadar atmosferi zayıflamış olsa da işin özüne ulaşılabilen, iş takip edilebilmektedir. Buna karşılık

³ Bu metaforu P. Burcu Yalın, Emre Koyuncu ve Hakan Yücefer’in *Salgını Olaylaştırmak: Koronavirüs ve Felsefe üzerine Bir Söyleşi* başlıklı söyleşilerinde Yücefer’in Koronavirüs ile felsefenin ilişkisini açıkladığı bölümden alıyorum. Bu yazıda Koronavirüs salgını ile felsefenin ilişkisini tartışmayacağım için bu söyleşi ile ilişkim bu geliştirilmeye açık metafor ile sınırlı kalacak. (2020, <https://www.birikimdergisi.com/guncel/10055/salgini-olaylastirmak>)

aynı seçkiden Ailbhe Ní Bhriain'nin atmosferik bir müziğin eşlik ettiği terk edilmiş bir taş ocağının durağan çekimlerini gösteren *Yazıtlar (Bir Burada Şimdi)* (2018) adlı işi bütün etkisini kaybetmiştir (İstanbul Modern, 2020). Taş ocağının geniş espaslarını gösteren iş, bir oda ve büyükçe bir ekranı gerektirmektedir. Bu, hiç kuşkusuz, Benjamin'in, 1935'te yazılmış fotoğraf ve sinemaya odaklanan, artık sanat eleştirisi kanonunun temel makalesi haline gelmiş, *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilmediği Çağda Sanat Yapıtı* denemesinde geliştirdiği "aura" kaybının ilk elden ve tekrar deneyimlenmesidir. Benjamin bu makaleyi, iki savaş arasında, I. Dünya Savaşı'nın travmaları henüz aşılamamışken, Almanya'da faşizmin ayak sesleri duyulmaktayken ve Sovyetler Birliği'nde komünizm vaadini henüz tüketmemişken yazmıştır. Modernlik ve yol açtığı şok yaşantısını o da bir aciliyet durumu olarak okumuş ve sanatı işe yaramaya, tam da şok yaşantısına sebep olan tekniğin olanaklarıyla bu yaşantıyı ele geçirmemizi sağlayacak "alıştırmaları/deneyleri" bize sunmaya ve "eğitimci" bir işlev üstlenmeye çağırmıştır (Benjamin, 2002: 77). Kuşkusuz, Benjamin'in sanattan beklediği -her ne kadar Üretimci (Productivist) mühendis-sanatçıları örnek göstermiş olsa da-, lokal sorunlara tasarımsal buluşlarla çözüm üretmesi değildir. Benjamin için modernlik, basit ve lokal bir sorun değil, başlı başına bir olaydır; sanat bu olaya yönelmeli, onu bir galeride resmin temaşa edilmesinde bulunan "derin düşünme/tefekkür" ile geçiştirmek yerine diyalektik bir şekilde bu olaya yol açan teknik araçları kullanarak üstesinden gelmenin yollarını aramalıdır. Fakat, göreceğimiz gibi Benjamin bunları söylerken ufkunda, henüz vaadini tüketmemiş komünizm projesi bulunmaktadır.

Benjamin, "aura" dediği, tıpkı resimlerde kutsal insanların başlarının çevresine yerleştirilen ışık halkası gibi onu saran özel atmosferin/halenin kaybını açıklarken -daha sonra ele alacağımız Agamben'in "çıplak hayat" kavramını yankılayan bir şekilde-

mesafesizleşme anlamına gelen bir dizi beden göndermesine ve beden metaforuna baş vurur. Aura'nın ortaya çıkmasını sağlayan dini törensel kabuk gitmiş, beden, yakınlık, dokunsallık hatta "bedenin içine neşteriyle bir cerrah gibi giren kamera" gelmiştir. Benjamin "nesneyi (...) yeniden-üretim yoluyla en yakın görünümü içerisinde el altında bulundurma gereksinimi"ne ve "kutsal törenlerin asalağı olmaktan" özgür kılınmış olmasına vurgu yapar. Resim ile sinemayı karşılaştırır; resim deneyiminde izleyicinin resmin "içine girmesi"ne karşılık sinemada filmin kitlenin "içinde indirilmesi"ne dikkat çeker. Sinemadaki montaj tekniklerinin, başka bir sanat dalında ortaya çıkışını gördüğü Dadacıların "laf salatası" şiirleri ve eserleri burjuvazinin, bakmayı ve yaşamayı ayıran yozlaşmış derin düşünmesine izin vermez "bir mermiye dönüşür, izleyiciye çarpar." (Benjamin, 2002: 50-87).

2. Ölüm ve Yaşam: Tekniğin Olanaklarının İki Hali

Benjamin, fotoğraf ve sinemanın olanaklarıyla ortaya çıkan bu dokunsallığı bir olgu olarak kabul eder ve kendine özgü Marxist yönelimi ile feodal toplumsal ilişkilerden "özgürleşen" kitlelerin deneyimi ile paralelleştirir. Kitle de, sanat eseri de, tekniğin olanaklarıyla (sanayi devrimi ve fotoğraf/sinema) onları bağlayan geleneksel ilişkilerden ve onlara sembolik anlamlarını veren törensel kabuktan kurtulmuş ve "özgürleşmişlerdir". Bundan sonra "sanatın kutsal törende temellenmesinin yerini bir başka uygulama, yani sanatın politika temeline oturtulması almıştır." (Benjamin, 2002: 59).

Benjamin, makalenin son bölümünde, bu politik temelin iki kutbunu açıklar: Faşizm ve Komünizm. Bu iki politik ve estetik proje, metropolün dikkati dağıtım kitlesine biri savaş ve ölümden, diğeri kullanım ve sınıf bilincinde temellenen iki kolektiflik biçimi sunar. Faşizm, mülkiyet ilişkilerini değiştirmeden

ve kitlenin haklarını tanımadan onun kendini ifade etmesini sağlar. Benjamin, faşizmin, bunu en açık şekilde savaşa gerçekleştirdiğini belirtir. Fütürist Marinetti'nin sömürgeci Etiyopya savaşı bağlamında kaleme aldığı, coşkuyla "savaş güzeldir" dediği manifestosundan uzunca bir alıntı yapar ve olağanüstü bir durum olan savaşta, toplumun tekniği kendi eline alamayışının, ("Teknik, nehirleri kanalize edecek yerde, insan selini siperlere yöneltmekte, uçaklarından tohum atacak yerde kentlere yangın bombaları yağdırmaktadır.") ve adeta kendi ölümünü estetik bir coşku ile kutlayışının (yabancılaşmanın) ifadesini bulur. Benjamin için acil sorun faşizmdir ve faşizmin "politik yaşamı estetikleştirmesine", komünizm "estetiği politize ederek" cevap verecektir (Benjamin, 2002: 79).

Benjamin'e göre, faşizm ve savaş tehlikesinin üstünden ancak tekniğin olanaklarının diyalektik bir şekilde kavranmasıyla gelinebilir. Kitle, geleneksel bağlarından kopmasını ve tekniğin olanaklarından kaynaklanan metropoldeki çıplaklaştırılmış şok yaşantısını, tepkisel/gerici bir yönelim ile, "yozlaşmış burjuva derin düşünme" adına reddetmeyerek, aksine kültürel aygıtları (sinema, gazete, radyo, edebiyat, tiyatro vs.) kendi eline alarak "üreticilere" dönüşecek; böylece dikkati dağınık yaşantısının tam da bu dikkati dağınıklığında yakalayan sanat eserleriyle üstünden gelecek ve sınıf bilincine sahip bir kolektif olarak hayatını biçimlendirecektir. Kitlenin bir toplum veya bir kolektif haline gelebilmesi açısından sinema ve tiyatro gibi aynı mekânda, beraber alımlanan sanatlar ve gazete, radyo gibi kitlesel iletişim araçları Benjamin için ayrıcalıklıdır. *Tekniğin Olanakları ile Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı* makalesinden bir sene önce yazılmış ama yayımlanmamış *Üretici Olarak Yazar* konuşmasında Benjamin ilerici kültür üreticisini, yazar-sanatçı-mühendis olarak kavramsallaştırır. Yazar, kültür aygıtlarına içerik sağlayıcı olmaktan vazgeçerek aygıtı dönüştürecek, eğitici deneylere girişen bir

"mühendis" haline gelecektir. Benjamin, bu sanat fikrini Bertolt Brecht ve Üretimci Sergei Treityakov ile örneklendirerek açıklar (Benjamin, 2011: 97-117).

Bu iki makalede Benjamin, her ne kadar tekniğe ve olanaklarına pozitif bir vurgu yapıyor gibi görünse de bu son derece yanıltıcıdır. Benjamin tekniğin olanaklarının, -komünizm gibi- belli bir yaşam biçimi önerisi olan politik ve estetik bir proje ile eşleşmediğinde, yani mülkiyet ilişkilerini dönüştürmeden gerçekleştiğinde, sonucun faşizm olacağını ve toplumun haklarının askıya alındığı, topyekûn mobilize edildiği olağanüstü bir durum olan savaşa yol açacağını açıklamaktadır. Tekniğin olanaklarından kaynaklanan duyumsamadaki dönüşüm (dokunsallık, nesnelerin elimizin altına gelmesi vs.) kendi başına değerli değildir; aksine dikkati dağınık kitleler tekniğin *olanaklarıyla* kolayca ölüme -ve öldürmeye- sürüklenebilmektedirler. Tekniğin olanakları, ancak politik ve estetik bir proje ufku ile yönlendirilirse ve kullanılabilirlerse anlamlı ve değerli olacaklardır.

3. Acil Durumda Sanat Videosu

Koronavirüs salgını bağlamında yaşadığımız deneyim politik ve estetik açılardan Benjamin'in kavramsallaştırmalarıyla -özellikle Fransız Cumhurbaşkanı Macron'un "savaştayız" dediğini hatırladığımızda⁴- huzursuz edici yakınsamalar içindedir. Çok önemli bir farkla: Bizim dünya tarihsel durumumuzda, Benjamin'in sahip olduğu ve tekniğin olanakları hakkındaki okumalarını yaslayabildiği komünist ufkun yerine denk gelebilecek herhangi bir politik ve estetik proje bulunmamaktadır. Bizim hayatımızı belirleyen şey, hiçbir şekilde politik ve estetik bir proje ya da

⁴ Macron sadece Koronavirüs ile mücadeleyi "savaş" olarak nitelendirmemiş aynı zamanda devleti ve toplumu "topyekûn mobilizasyon"a çağırarak Benjamin ile aynı terminolojiyi kullanmıştır. (17 Mart 2020, https://www.lemonde.fr/politique/article/2020/03/17/nous-sommes-en-guerre-face-au-coronavirus-emmanuel-macron-sonne-la-mobilisation-generale_6033338_823448.html)

bir hayat biçimi olarak adlandırılmayacak olan, dijital platformlar veya sanat kurumları tarafından sağlanan içerik tüketiminin eşlik ettiği bedenimizin sağlığını sürdürmeye odaklanmış bir hayatta kalma edimidir. Benjamin'in, kültür üreticisini çağırdığı eylemci/aktivist yönelimin ufkunu oluşturan politik ve estetik proje bizim durumumuzda ortada bulunmamaktadır.

Buna karşılık, tekrar ve birinci elden deneyimlediğimiz "aura" kaybı, bedensel yakınlık kavramı ve törensel biçimlerin ortadan kalkmasıyla anlaşılabilir. Bizim örneğimizde de "aura" kaybı, sanat işinin deneyiminde ona özel düzenlenmiş mekânın, bir nevi "doğal habitatının" ortadan kalkmasından kaynaklanmaktadır. Mesele sadece teknik yeterliliğin sağlanamaması -ekran büyüklüğü, sesin kulaklıktan ya da televizyon hoparlöründen gelmesi vs.- değildir. Asıl olarak, sanat işine başkalarıyla beraber ama farklı şekillerde bakılmasını sağlayan kamusal/kolektiflik ve sanat mekânının kendine has törensel davranış biçimleri ortadan kalkmıştır. Sanat işi, bizim ona gitmemizi gerektiren uzak bir yerden, yakınımıza, artık bedenimizin bir uzantısı olan teknolojik protezlere yerleşmiş; her an elimizin altında hazır ve nazır, bizim "çal/play" tuşuna basarak onları etkinleştirmemizi bekleyen bir data kümesine dönüşmüştür. Karşılaşılan şey ona sembolik anlamını veren koruyucu kabuğundan/kürkünden soyulmuş salt bir görüntüdür. Kalbi, ciğerleri, bağırsakları görülebilmekte; kalbi atmakta, kanı dolaşmakta, en temel yaşam işaretleri bulunmakta ama bir biçim, bir sanat/hayat biçimi haline gelememektedir. Yine de moleküler düzeyde makinesel bir data değil; bir görüntü ama ona sembolik değerini veren ortamından koparılmış bir görüntüdür. Sanat videosu, en yüksek potansiyele sahip salt yaşamdan (sinyal) bir üstte (görüntü) ama henüz sembolik bir fazlaya sahip olmayan arada bir düzeye sıkışmıştır. Böylece sanat, salt bir görme işlemine dönüşmüş; bizim evde kalarak hayatta kalmaya odaklanmış tek-

no-bedenimizin bir parçası haline gelmiştir. Sanat ile bedenimiz aynı dokunsal kırılabilirlik düzeyine, handiyse indirgenmiş bir temas mıntikasına yerleşmişlerdir. Olağanüstü halde haklarından soyulmuş ve salt bedenini korumaya odaklanmış hayatlar yaşarken, sanat mekânından çıkarak teknolojik olanaklar doğrultusunda hayatta kalmak isteyen ama bir hayat biçimine sahip olup olmadığı şüpheli sanat videosu ile karşılaşmaktayızdır.

Belirli bir politik ve estetik ufkun yokluğunda sanat eserinin hayatı da, toplumun ve insanların hayatı da, her hangi bir hayat biçimine işaret etmeyen, salt hayatta kalma edimine indirgenmiştir. Bu, kuşkusuz Benjamin'in törensel kabuğundan çıkarak elimizin altına gelen sanat eserinin ve geleneksel toplumsal ilişkilerinden koparak çıplaklaşan kitlelerin deneyimini beraber düşünmesiyle koşutluk içermektedir. Günümüzdeki olağanüstü hal bağlamında, bizler ve sanat eseri belirli bir hayat biçimi ufkuna sahip olmamaktan kaynaklanan bir savrulma içindeyiz. Gündelik, olağanlaşmış olağanüstü durumlarda elimizdeki araçların olanaklarıyla hayatta kalmayı amaçlamakta, eylem araçlarını ve amaçlarını belirleyecek sembolik bir anlamın yokluğunda eylemeye devam etmekte, bir hayat biçimine işaret etmeyen tepkiler vermekten ibaret edimler gerçekleştiriyoruz.

4. Hayat ve Biçimi: Agamben'in Uyarısı

Benjamin'in bir okuyucusu ve yorumlayıcısı olan Agamben'in "cinayet sayılmaksızın öldürülebilir olan ama kurban edilemeyen kutsal insan" kavramını merkezine alan ve son kırk sene içinde artık büyük bir külliyat haline gelmiş çalışmasına göre hayat, biçiminden bağımsız düşünülemez (Agamben, 2013). Bir yerlerde soyut, indirgenmiş salt hayat (zoe) ve ona biçim verilerek ortaya çıkan bir hayat (bios) söz konusu değildir. Agamben, hukukun, bilimin, ekonominin ve kapitalist üretim ve yeni-

den-üretim temelinde yatan, hayat (insan, hayvan, doğa, kayalar, gezegen, atmosfer diye genişletilebilir) ve haklarının/kültürünün bağı kopartan ve bu şekilde hayatın çıplak/biyolojik hayata indirgenebilmesine cevaz veren bu ayrımı ortadan kaldırmadığımız sürece, uygarlığımızın sürekli bir olağanüstü hal / istisna hali tehdidi altında bulunduğunu iddia eder. Toplama kampını günümüz toplumlarının nomos'u -kök imgesi de denilebilir- olarak niteleyen Agamben, hakları tanınmayan, salt hayatta kalmaktan ibaret olan bir hayatın değerini ve anlamını sorgular. Kamp imgesinin bir tarafında ölüme teslim olmuş ama hâlâ nefes alan dolayısıyla biyolojik olarak hayatta sayılan Muselmann'lar⁵ varsa, diğer tarafında anayasal hakları askıya alma yetkisine sahip egemen (Führer) figürü vardır. Kamp da, egemen de yasanın dışındadır. Kutsal insan kavramı, Avrupa uygarlığının temelinde yatan ve soykırımları mümkün kılan, birbirine tezat ve çelişkili bu iki yasadışılığı imler. Agamben, kamp imgesinin günümüz toplumlarının nomos'u olduğunu söylerken, bugün evlerimiz, okullarımız, ofisler, fabrikalar, tarlalar, hastaneler, laboratuvarlar hâlihazırda toplama kamplarıdır demez. Kamp/olağanüstü hal, her an her yerde ortaya çıkmaya hazır bir olasılıktır. Bugün değilse yarın, şurada değilse orada. Bugünün politik söylemi ile ele alırsak, acil durum/olağanüstü hal, sosyal güvence yapılarını ortadan kaldıran, sosyal hakları piyasa güçlerinin insafına bırakan ve bu şekilde toplumda yaygın bir değersizleşme, her an gözden çıkarılabilir olma hissi yaratan neoliberalizmin varlık düzlemi/ontolojisidir. Bu anlamda, virüs krizinin, zaten orada olan ve kamp imgesinde kökünü bulan gerçeklikleri daha görünür kıldığını söylemek mümkün: Mülteciler krizi bağlamında Akdeniz, mülteci kampları, işçi cinayetleri bağlamında inşaatlar, fabrikalar, mevsimlik işçiler için yollar ve tarlalar gibi.

Agamben, Koronavirüs salgını ile mücadelede deşet verici sahnelerin yaşandığı İtalya'dan yazdığı

“insanlık ve barbarlık arasındaki eşiğin aşıldığını” iddia ettiği kısa yazıda düşüncelerini son derece yalın bir şekilde ortaya koydu. “Riskin açıkça belirlenmemesinden dolayı” insanların bir başına ölmesine ve ölümlerin cenaze törenleri gerçekleştirilmeksizin yakılmasına, hareket özgürlüğünün, dolayısıyla arkadaşlık ve aşk ilişkilerinin askıya alınmasına razı olunmasına, geçmişte cüzamlıları kucaklamış olan kilisenin bugün “en asli ilkelerini ret ederek bilimin hizmetçisi” haline geldiğini ve mevcut durumda anayasanın ve güçler ayrımının ortadan kalktığı “başbakanın ve sivil savunma başkanının sözlerinin doğrudan kanun hükmüne sahip olduğu” bu durumun ne kadar geçici/istisnai olduğundan emin olmadığını belirtti (Agamben, 2020: <https://terrabayt.com/dusunce/agamben-bir-soru/>). Agamben'in virüsün gerçekliğini kavrayamadığı rahatlıkla söylenebilir ya da fiziksel mesafe almanın bugün sevdiğimizimize ve topluma özen göstermek anlamına geldiğine vurgu yapılabilir; fakat bir hayat biçiminin bedenleştiği törensel davranışlardan bu kadar kolay feragat edilmesine karşı isyanının haksız olduğu ya da karantina sonrasında da devam etme olasılığı yüksek olan istisna halinin gerçekliğini ve bunun muhtemel sonuçlarını anlamadığı iddia edilemez. Hayat biçimimize, kültürümüze, değerlerimize ne kadar bağlıyız? Agamben'in şüpheleri var. Bugüne kadar cenaze törenleri ya da dostluk ve aşk ritüelleri sadece yapılabilir, olanaklı oldukları için mi yapılıyordu? Papa'nın dün cüzamlıya kucak açarken bugün Koronavirüs hastalığına yakalanmış olanlara uzak durmasının sebebi nedir? Papa bu deneyimden sonra itikadını sorgulayacak mı? Agamben bu ritüellerin ve davranış biçimlerinin ötesindeki referans noktalarının (aşk, dostluk, inanç ve hukuk;

⁵ Muselmann Almanca Müslüman anlamına gelir. Nazi toplama kamplarında kendini açlığa mahkum etmiş, etrafına tepkisiz ve apatik durumda kendi ölümünü bekleyen tutsaklar için kullanılmıştır. Müslüman “Müslim”in çoğulu ve kökü “slm”dir ve “selam”, “teslim”, “direnme”, “İslam” kelimeleriyle aynı aileden gelmektedir.

dolayısıyla dayanışma ve bir toplum olmak) yani, sembolik anlamın hayatta kalmaya feda edilebilir olmasının tehlikesine işaret etmektedir. Meğerse bu ritüeller gerçekleştirilebildiklerinde içi boş ezberler olarak gerçekleştiriliyormuş. Bir olanaklılık dahilinde oldukları, izin verildikleri ya da biyolojik hayatımız için bir tehlike oluşturmadıkları için gerçekleştirilebiliyorlarmış. Karşımıza bir tehlike çıktığında onlardan kolaylıkla vazgeçiyormuşuz. Mesele şu ki, artık onlara kimse inanmıyormuş. İnanığımız tek şey biyolojik bedenimizin sürekliliğini sağlamakmış. Agamben'e sembolik anlamların hâlâ orada durduğunu, sadece ritüellerin değiştiğini söylemek yeterli değil, çünkü ortada -Benjamin'in 1935'te sahip olabildiği komünist ufuk gibi- ne yeni değerler, ne yeni hayat, ne de bu hayatın yeni ritüelleri bulunmamaktadır. Aksine -belki 1980'lerden, belki İkinci Dünya Savaşı'ndan, belki çok daha önceden bu yana- ölmekte olan fakat bir türlü ölemeyen bir hayat-ölülük biçiminin sürekli geri dönüşüne şahit olmaktayız.

5. Olağanlaşmış Olağanüstü Hal ve Yararlı Sanat

Belirli bir yaşam biçimi fikrine (politik ve estetik bir projeye) sahip olmadığımız günümüzde, sanat, içinde bulunduğu dünyaya tepkisel cevaplar vermekten ileri gidememektedir. Koronavirüs salgını sırasında gösterilen, koşullar ne olursa olsun durmama ve devam etme itkisi bunu gösterdiği gibi; son zamanlarda Bienaller, Dokumentalar ve büyük kurumlarda yapılan sergilere ve sanatın çerçevelenmesine baktığımızda da sanat sürekli olarak acil sorunlara tepkiler veren bir faaliyet olarak öne çıkmaktadır. Sanat, kendi anlamını belirleyecek başka bir anlamın düşünülmediği bir momentte, politik aktivizm, vicdanı yaralayan sorunlara işaret eden bir araç, ahlaki bir faaliyet olarak anlaşılmaktadır. Bunun en açık örneklerinden biri Tania Bruguera'nın başlattığı *Yararlı Sanat* hareketidir. Bu hareketin kavramlarının

köklerine baktığımızda tarihsel ve toplumsal bağlamından (Sovyetler Birliği) kopartılmış Rus avangardının ve Benjamin'in fikirleri ile karşılaşmaktayız. Sanat faaliyeti, neo-liberal politikalar sonucunda sosyal güvenlik altyapılarının ve toplumsal güncelerin ya ortadan kaldırılması ya da zayıflatılması ile, sürekli acil duruma mahkûm edilmiş bir toplumsal atmosferde, sorunların çözümünü devletten beklemeyen, kendi sorunlarını kendi yaratıcılığı ile çözen toplum fikrini örnekleyecek şekilde bir Sivil Toplum kuruluşu gibi aktivist ve hayırsever bir kipte toplumsal sorunlara çözüm bulma uğraşı haline gelmektedir (Delier, 2018: 69-82). Oysa, deneyimimize Agamben'in kavramlaştırdığı şekli ile bakıldığında sanat faaliyetinin bu şekilde kavramlaştırılmasının ve gerçekleştirilmesinin "çıplak hayat"ın tehdidine boyun eğmek olarak anlaşılması mümkün değildir. Kendi faaliyetimizi savunacağımız düşünsel nedenlerin yokluğunda, faaliyetimiz sürekli kılınmış bir olağanüstü hal durumunda birbirinden acil sorunlara tepkiler vermekten ibaret hale gelmektedir. Sanatın bir faaliyet türü olarak acil sorunlara çözüm üretecek bir alan olmadığı, hatta bütün alamet-i farikasının bu olduğu ve bunun da "çıplak hayat" tehdidine karşı en güçlü direniş biçimi olabileceği gözden kaçmaktadır. Maddeci bir tarihsel bakışla açıklanırsa; sanat faaliyeti toplumsal, ekonomi politik, dünya tarihsel, maddi koşulların sonucudur ama onlar tarafından belirlenmez; aksine maddi koşullara direnme kapasitesi tarafından belirlenir. Sanat, duyumsal araçlar (söz, ses, renk, yazı, görüntü vs.) ile işlediğinden, bu maddi koşullara, şimdi, burada, duyumsal araçlarla direnebilir veya direnmeyi ima eden jestler gerçekleştirebilir.

Hayatta kalmanın tehdidine boyun eğildiğinde, ister istemez bütün faaliyetlerimiz yarar kriteri üzerinden değerlendirilmekte ya da bu kritere göre dönüştürülmektedir. Bu şekilde ister eleştirel faaliyet, ister felsefe, ister kuramsal yönelimli sosyal bilim olsun temel niteliği ve amacı dolaysız yarar olmayan her

türlü faaliyet ve var olma biçimi ya ıskartaya çıkarılmakta ya da -tıpkı sanatın yaptığı gibi- kendini dönüştürüp yararlı bir iş haline getirilmeye çalışılmaktadır. Sanat, bu şekilde kendi biçiminden, asıl yapabileceği ve gerçekleştirebileceği olayı (hayatı, ölümü, aşkı, felaketi vs.) *olaylığında* kavrama çabasından ve direnme kapasitesinden vazgeçmekte ve değeri kendinden menkul geçici/geçişirici bir çözüm arayışına dönüşmektedir. Hayatı olaylığında kavramak, yavaşlığı, mesafe almayı, eylem itkisinden ve aciliyet duygusundan çekilmeyi, temel amacı hayatta kalmak olmayan bir varoluş biçiminin riskini almayı gerektirmektedir.

6. Sanatın Biçimi ve Olayı Olaylığında Yakalamak

Hayat, biçiminden ayrılmaz. Modern deneyim, dün olduğu gibi bugün de bağlarından kopma, yalıtılma ve dünyasını kaybetme deneyimidir. Benjamin, meşhur "hiçbir kültür ürünü yoktur ki aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmasın" cümlesinde açık bir şekilde dile getirdiği gibi kültürün temelinde bir şiddet eylemi bulunmaktadır (Benjamin, 2018: 47). Bu şiddet eylemi kültür ürünlerinin bağlarından kopartılmasıdır. Daha önce belirttiğimiz gibi bu bağlarından kopma (ve kopartılma/kopartma) modernliğin hem aracı hem sonucudur. Modernlik zamansal olarak bir kopuş olduğu gibi (gelenekten kopmak, ilerlemek) sömürgecilikte olduğu gibi uzamsal bir koparılmaya (insanlar/köleler, doğal kaynaklar, metalar, kültür hazineleri) da işaret eder. Avrupa'da müze ve galerilerin kurulması böyle bir bağlarından koparılmaya sürecinin sonucudur. Örneğin Louvre Müzesi devrilmiş aristokrasinin kültür hazinelerinin ve sömürgecilikle yerlerinden kopartılmış kültürel hazinelerin depolandığı bir mekândır. Bağlarından koparılmaya ve yalıtılma sanata özgü mekân sayılan müze ve galerinin üzerinde yükseldiği işlemsel kiptir ve "beyaz küp ideolojisinde" en açık biçimini bulur (O'Doherty, 2010).

Hayat ve sanatı, biçimleri/dünyaları ile beraber düşünmemiz gerekmektedir. Bir insanın (hayvanın, bitkinin, akarsuyun, toprağın, gezegenin vs.) salt bir varlık olmaktan kaynaklanan hakları (kültürü, yaşama biçimi vs.) olduğu gibi bir sanat eseri de salt maddi varoluşundan (dijital data dosyası, kanvas, boya, bronz vs.) ibaret değildir, onun da hakları tanınması gereken bir dünyası vardır. Sanat, dünyası içinde madde ile beraber ortaya çıkar ve maddesel olmayan sembolik anlamlara işaret eder. Sanat eserinin dünyası, maddi ve fiziksel koşullar (internet, sinema salonu, sanat galerisi, kent meydanı) ve içinde ortaya çıktığı toplumsal törenler ve bu toplumsal törenlerin işaret ettiği ama salt bu koşulların sağlanmasının gerçekleşmesine yetmediği sembolik anlamlar (toplum olmak, dayanışma, ortaklık) ile açıklanabilir. Bir arka plan olmadan bir figür, bir zemin olmadan yazılmış bir cümle, asılacak duvar olmadan bir resim, elektrik sinyallerinin uğultusu olmadan mesaj olamayacağı gibi bu arka plan/dünya olmadan sanat eseri de ortaya çıkamaz. Dolayısıyla sanat eseri, beyaz küp ideolojisinin ve video sanatı bağlamında "beyaz ekran ideolojisi" diyebileceğimiz ideolojinin işaret ettiği gibi etrafından yalıtık, kendi varlığından ibaret, her mecrada aynı anlama ve şiirsel "muğlaklık derecesine" sahip, çıplak bir enformasyon nesnesi/kümesi değildir (Eco, 2016). Fiziksel ve sembolik düzlemlerin oluşturduğu ortamından kopuk, bu anlamıyla özerk ve dolaylımsız bir varlık, özerk özne/nesne bulunmamaktadır -ancak kopartılmış, bağısızlaştırılmış, çıplaklaştırılmış bir özne ve nesne söz konusu olabilir. Beyaz küp ve beyaz ekran *dâhil* olmak üzere, tıpkı bir organizma gibi her sanat eserinin bağlı olduğu ve bu bağları sayesinde ortaya çıktığı spesifik ve karmaşık bir dünya bulunmaktadır. Bu dünyanın hem fiziksel, teknik, maddi, toplumsal bağlar hem de sembolik bağlar olarak anlaşılması, bu bağların görünür kılınması ve bu bağlara özen gösterilmesi gerekmektedir.

Benjamin'in teorisinin umudu, modernlikle beraber bağlarından kopmuş, parçalanmış, dikkati dağınık, dokunsal, çıplak şok yaşantılarına indirgenmiş sanat eseri ve izler kitleyi, tam da bağlarından kopma deneyimine odaklanarak, yani bu deneyimi geçiştirmeye ya da görmezden gelmeye çalışmayarak -şu anda burada gerçekleşmeyen ama gerçekleşebilecek olan- belli bir hayat biçimi ufkunda (komünizm) yeniden birbirine bağlayabilmektir. Her sanat eseri, maddi, fiziksel, görünür ve olanaklı bağlardan neşet eder ve görünmez, sembolik, olanak dahilinde olan ya da olmayan bir dünyaya işaret eder. Bizim görevimiz, bir taraftan sanat eserinin neşet ettiği, kendi koşullarımız da olan bu koşullara odaklanmak, bir taraftan da, olanaklı ya da olanaksız dünyalara işaret eden ama bu anın olanakları dahilinde burada bizimle olan sanat eserlerine dünyalarını sağlamaktır.

İçinde bulunduğumuz salgının tetiklediği olağanüstü halde, aciliyet hissi ile spesifik olarak bu duruma odaklanmayan sanat işlerinin, sanatçılar ve kurumlarca erişime açılması hem içinde bulunduğumuz olağanüstü koşulların geçiştirilmeye çalışılması hem de politik ve estetik bir projenin yokluğunda hayatta kalmaya indirgenmiş politikanın ve hayatın onaylanması anlamına gelmektedir. Oysa, yapılması gereken, durumun olaylığını geçiştirecek her türlü olanaklı eylem biçimine uzak durmak ve sanatın -eğer bir dikkat dağıtma, oyalama, geçiştirme aracına indirgenmek istemiyorsa- bu olağanüstülük içinde yerinin olamayacağını idrak ederek beklemektir. Durma ve bekleme, acil durumun tehdidine boyun eğmemek, sanatın biçimine ve sanat faaliyetinin sembolik anlamına özen göstermek anlamına gelecekti. Durmak ve aciliyet durumuna kayıtsızlık, eylemsizlik şöyle dursun, başka bir düzlemde devam etmekte direktmek anlamına gelecek ve şu anda, burada, bu aciliyet durumunda olanaklı olmayabilecek başka bir dünyaya işaret eden (sanatsal, felsefi) bir jest olacaktı. Acil durumun beklentilerine rağmen birilerinin kendi faaliyetinin anlamını ve

aciliyetini ısrarla takip etmesi başka bir dünyanın, olanaksızlık içinde bir olanaklılığının işareti olacaktı.

İşte, sanat ve sanat faaliyetinin kurtarıcılığı tam da bu değil midir? Sanat, asıl olarak, muhatabına varacak bir mektuptansa, kayıp bir kişiye, vefat etmiş sevgiliye yazılan mektup değil midir? Sanat olanakları dahilinde olmayana doğru kendi jestinde kalan, sonuca varan veya varacak bir eylemde kendini tüketmeyen bir edim değil midir? Sanat, tamamen yararsız değildir; ama yarar kriterinin asla test edemeyeceği bir edimdir. Bir tasarım, mühendisçe bir çözüm ya da politik bir program olmaya çok uzaktır. Yararlı sanat lafzı özünde bir oksimorondur⁶; somut bir yarar ve sanat bir araya gelebilir gelebilmesine fakat buna illâki sanat dememize gerek yoktur. Sanat özünde bir şey gerçekleştirmez, sanat bir şeyin gerçekleşmemesinde gerçekleşmesi ve salt varoluşa tüm hakların tanınmasıdır. Sanat, bütün olanaklar alanı, olanak seçenekleri tüketildiğinde geriye kalandır. Gerçekleşmemesinde gerçekleşen şey, saf potansiyeldir. Sanat, modern dünyanın katlanamadığı -onun eylem anlayışı açısından- bir eylemsizlik ve durma edimidir. Sanat bu şekilde doğa-kültürel/politik acil durumu geçersizleştirir; hayat-ölümü, değeri ve amacı kendinden menkul tasarımsal, teknolojik ve politik bir buluşla geçiştirmez, olayı olaylığında yakalar, yakalamayı dener -yakalayamasa bile buna kendini açma riskini alır. Sanat, politik ve estetik bir projenin elimizde bulunmadığı çağımızda, bizi olağanlaşmış olağanüstü halin sürekli amacı/sonucu belirsiz yarı-eylemlere girişme baskısından kurtaracak ve başka bir varoluş biçiminin olanağını açacak yegâne faaliyet alanıdır. Tüm yararı da budur.

⁶ Oksimoron, kendi içinde çelişkili ifade anlamına gelir. Eski Yunanca oksys "sivri, keskin, bir şeyin sivri ucu" ve mōron "aptal" sözcüklerinin bileşiğidir.

Sonuç: “Yaşadım mı? Hayır, Ama Sevdim.”

Gemi batarken piyanist çalmaya devam etmeli mi? Evet, etmeli. Sanat, olayın (hayat-ölüm) olaylığına yönelmeyi bırakmamalı ve acil durumun, sanat faaliyetinin işaret ettiği başka türden varoluş biçimini geçersizleştirmesine izin vermemeli, baskısına boyun eğmemelidir. Bu anlamda durmamalı, devam etmelidir. Eğer sanat faaliyetine inanılıyorsa, bu faaliyete inanılması için yeterli nedenler varsa, onun varoluş biçiminde diretilmelidir. Güncel sorun, bu yeterli nedenlerin sanatın dışından, hazır bulunan politik ve estetik bir projeden sağlanamadığı dünya tarihsel bir momentte bulunuluyor olunmasıdır. Bu olağanlaşmış olağanüstü halin kuşattığı dünya sanatın dünyası değildir ve elde geleceğe yönelik kurucu bir proje de bulunmamaktadır. Durmanın da bir hareket biçimi olduğunu göz önüne alarak: O zaman neden hareket edilmeli/durulmalıdır? Eğer, aciliyetin tehdidi geçersizleştirilmek isteniyorsa, sanat faaliyetinin öznelerinin, kendi dünyalarına ve varoluş biçimlerine inanmalarını sağlayacak yeterli nedenleri bulmaları gerekmektedir. Bu kuşkusuz sanatın ve sanat faaliyetinin en acil ve büyük sorudur.

Gilles Deleuze, sinema kitaplarının ikinci cildinde, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra insanlarda bir şeylerin değiştiğini söyler ve “modern hakikat, bizim artık bu dünyaya inanmamamızdır” der (Deleuze, 1997: 171). Deleuze, modern insanların başlarına gelen şeyleri (ölüm, aşk) sanki farkına varmıyorlarmış gibi yaşadıklarına, dünyasını kaybetmiş özneler haline geldiklerine vurgu yapar. Agamben'in hayatın ve ölümlerin hakkını savunacak özneler çağrı yapmasına karşılık, Deleuze sinemanın -Benjamin'i yan kılanyan ama ondan tamamen farklı bir biçimde-, insanların dünyalarını kaybetmişliğine odaklanarak, öznenin eylemiyle sorunları çözdüğü bütünlüklü ve devamlılık kuralına uyan görüntü ve ses örgütlen-

melerinden (“hareket-ımağ”) başka, salt işitsel ve görsel imgeler (“zaman-ımağ”) üreterek, insanların bu dünyaya yeniden inanmalarını sağlayacak nedenleri/aklı (reason) sunabileceğini iddia eder. Bunlar başta İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nde ortaya çıkan “dayanılmaz olan” (intolerable) olmak üzere; Orson Welles'te “çağrılabilir olmayan” (unsummonable), Alain Robbe-Grillet'de “açıklanamaz olan” (inexplicable), Alain Resnais'de “kararlaştırılmaz olan” (undecidable), Margueritte Duras'da “imkânsız olan” (impossible) ve Jean Luc-Godard'da “kıyaslanamaz olan”dır (incommensurable) (Deleuze, 1997: 182). Deleuze, imkânsızlık ve olanaksızlıkla karşılaşılabilirse, bu olanaksızlıkta durmak becerilebilir, dünyanın olayı ile karşılaşmaya, onu görmeye cüret edilebilirse, dünyanın insanlara yeni nedenler sunabileceğini ve böylece yeni bir politik projenin doğabileceğini ima eder.

Dünyaya inanmak, bir dünyaya sahip toplumlar olarak yaşamak isteniyorsa hem hayatın salt hayata hem de sanatın salt sanata indirgenmesine direnmek gerekir. Bunun yollarından biri, eldeki olanaklar alanından, izin verilen eyleme ve var olma biçimlerinden ötede başka biçimler aramaktan geçmektedir; fakat, eğer olanaklılık alanı tamamen kuşatılmış ve müsait gözüküyorsa ve elde eylem için yeterli nedenler yoksa, yapmamak ve durmak seçilebilir, olunabilecek şeyi olmamak, yapılabilecek eylemi yapmamak seçilerek dünyanın yeni nedenler vermesine açık hale gelinebilir. Deleuze, dünyaya inanma meselesini ele aldığı sayfalarda Carl Dreyer'in son filmi *Gertrud*'a değinir. Hayatında her şeyden çok aşka değer veren Gertrud hayatına girmiş dört erkekten de aşka yeterince önem vermedikleri için ayrılmış ve yalnız bir hayat sürmeye karar vermiştir. Elbette, bu karar, yalnız ölme riskini göze almayı da içermektedir. Deleuze, Gertrud'un formülünü onun sözleriyle şöyle açıklar: “Genç oldum mu? Hayır, ama sevdim. Güzel oldum mu? Hayır, ama sevdim. Yaşadım mı? Hayır, ama sevdim.” (Deleuze, 1997: 171).

KAYNAKÇA

Agamben, G. (2013). *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*. (Çev. İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Agamben, G. (2020, 16 Nisan). Agamben: Bir Soru *Terrabayt*. Elde edilme tarihi: 18 Nisan 2020, <https://terrabayt.com/dusunce/agamben-bir-soru/>

Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*. (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları Kâzım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi 8.

Benjamin, W. (2011). *Brecht'i Anlamak*. (Çev. Haluk Barışcan ve Güven Işısağ). İstanbul: Metis.

Benjamin, W. (2018). *Son Bakışta Aşk: Walter Benjamin'den Seçme Yazılar*. (Haz. Nurdan Gürbilek). (Çev. Ahmet Doğukan, Haluk Barışcan, Nurdan Gürbilek-Sabir Yücesoy, Orhan Koçak, İskender Savaşır). İstanbul: Metis.

Deleuze, G. (1997). *Cinema II: The Time-Image*. (Çev. Hugh Tomlinson ve Robert Galeta). Mineapolis: Minnesota Üniversitesi Yayınları.

Delier, B. (2020, 20 Nisan). Sanat, Hayat, Karantina: "Yaşadım mı? Hayır, Ama Sevdim." *Gazete Duvar*. Elde edilme tarihi: 30 Mayıs 2020, <https://www.gazeteduvar.com.tr/kultur-sanat/2020/04/20/sanat-hayat-karantina-yasadim-mi-hayir-ama-sevdim/>

Delier, B. (2018). "Yararlı Sanatın Fazlası: Bir Aktivizm ve Sanat Tartışması", 12. Hacettepe Ulusal Sanat Sempozyumu, Değişen Paradigmalar ve Sanatta Sınır Deneyimler, 26 Nisan- Ankara. Bildiriler (s.69-82) Ankara: Hacettepe.

İstanbul Modern. (2020, 20 Nisan). Artist' Film International. Elde edilme tarihi: 29 Nisan 2020, https://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/guncel-sergiler/artists-film-international-2020_2444.html

Pietralunga C., Lemarié A. (17 Mart 2020). "Nous sommes en guerre": face au coronavirus, Emmanuel Macron sonne la "mobilisation générale", *Le Monde*, Elde edilme tarihi 27 Nisan 2020: https://www.lemonde.fr/politique/article/2020/03/17/nous-sommes-en-guerre-face-au-coronavirus-emmanuel-macron-sonne-la-mobilisation-generale_6033338_823448.html

O'Doherty B. (2010). *Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânının İdeolojisi*. (Çev. Ahu Antmen). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Eco U. (2016). *Açık Yapıt*. (Çev. Tolga Esmer) İstanbul: Can Yayınları.

Yalım B.P., Yücefer H., Koyuncu. E. (2020, 26 Nisan). Salgını Olaylaştırmak: Koronavirüs ve Felsefe Üzerine Bir Söyleşi. *Birikim Dergisi*. Elde edilme tarihi: 02 Mayıs 2020, <https://www.birikimdergisi.com/guncel/10055/salgini-olaylastirmak>