

MSGÜ SOSYAL BİLİMLER DERGİSİ

Bu Sayının Hakemleri / Academic Referees of This Issue

- Prof. Dr. Çağlayan Kovanlıkaya**, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü*
- Prof. Dr. Çiğdem Yazıcı**, *Üsküdar Üniversitesi, Felsefe Bölümü*
- Prof. Dr. Emre Şan**, *Istanbul 29 Mayıs Üniversitesi, Felsefe Bölümü*
- Prof. Dr. Esen Gökçe Özdamar**, *Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Mimarlık Bölümü*
- Doç. Dr. Ayşe Hazar Köksal Bingöl**, *Özyeğin Üniversitesi, Endüstriyel Tasarım Bölümü*
- Doç. Dr. Başak Kaptan Şiray**, *Türk-Alman Üniversitesi, Kültür ve İletişim Bilimleri Bölümü*
- Doç. Dr. Elif Çırakman**, *Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Felsefe Bölümü*
- Doç. Dr. Evrim Özlem Kavcar**, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Çizgi Film ve Animasyon Bölümü*
- Doç. Dr. Fatma Berna Yıldırım**, *Sakarya Üniversitesi, Felsefe Bölümü*
- Doç. Dr. Kerem Eksen**, *Istanbul Teknik Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü*
- Doç. Dr. Ömer Behiç Albayrak**, *Istanbul 29 Mayıs Üniversitesi, Felsefe Bölümü*
- Doç. Dr. Özge Ejder Johnson**, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Felsefe Bölümü*
- Doç. Dr. Özgür İpek**, *Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü*
- Doç. Dr. Tuğba Elmacı**, *Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü*
- Doç. Dr. Utku Özmakas**, *Düzce Üniversitesi, Felsefe Bölümü*
- Doç. Dr. Zeynep Talay Turner**, *Istanbul Bilgi Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü*
- Doç. Dr. Zübeyde Gaye Çankaya Eksen**, *Galatasaray Üniversitesi, Felsefe Bölümü*
- Dr. Öğr. Üyesi Behçet Güleryüz**, *Haliç Üniversitesi, Çizgi Film ve Animasyon Bölümü*
- Dr. Öğr. Üyesi Fatma Güzin Ağca Varoğlu**, *Türk-Alman Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü*
- Dr. Öğr. Üyesi Gülben Salman**, *Ankara Üniversitesi, Felsefe Bölümü*
- Dr. Öğr. Üyesi Hakan Yücefer**, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Felsefe Bölümü*
- Dr. Öğr. Üyesi İhsan Koluaçık**, *Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü*
- Dr. Öğr. Üyesi Mesrure Melis Bilgin Koen**, *Istanbul Bilgi Üniversitesi, Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi Bölümü*
- Dr. Öğr. Üyesi Murat Çelik**, *Ankara Üniversitesi, Felsefe Bölümü*
- Arş. Gör. Dr. Derya Avcı Dursun**, *Istanbul Beykent Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü*
- Dr. Özlem Barın Gürbüz**, *Bağımsız Araştırmacı*

MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi
MSFAU Journal of Social Sciences

Sayı 30/ Güz 2024,

Issue 30/ Fall 2024

Eleştirel Estetik Tartışmaları / *Critical Debates in Aesthetics*



MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi / MSFAU Journal of Social Sciences

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi / Mimar Sinan Fine Arts University

Sayı 30 / Güz 2024

Issue 30 / Fall 2024

Yılda iki kez yayımlanan ulusal hakemli dergidir. / This is a national refereed journal published twice a year.

MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, TÜBİTAK-ULAKBİM Sosyal ve Beşerî Bilimler Veri Tabanında taranmaktadır. / This journal is indexed by TUBITAK-ULAKBİM Social and Human Sciences Database.

Yayın Dili / Languages of Publication: Türkçe, İngilizce / Turkish, English.

ISSN 1309-4815

e-ISSN 2822-6852

Kod: MSGSÜ-SBE-024-11-D2

Sahibi / Owner: MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü adına Müdür Prof. Dr. İlker Cırık / Director Prof. Dr. İlker Cırık, on behalf of MSFAU The Institute of Social Sciences

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Managing Editor

Doç. Dr. Dilek Herkmen

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Emre Şan, 29 Mayıs Üniversitesi, Felsefe Bölümü

Prof. Dr. İlyas Kemaloğlu, Marmara Üniversitesi, Tarih Bölümü

Prof. Dr. Kaan Harun Ökten, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Felsefe Bölümü

Prof. Dr. Sezer Özyaşamış Şakar, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Prof. Dr. Sibel Yardımcı Yalçın, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü

Doç. Dr. Dilek Herkmen, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Doç. Dr. Esra Dicle, Boğaziçi Üniversitesi

Doç. Dr. Fatma Zeynep Bilge, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü

Doç. Dr. Güneş Duru, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Arkeoloji Bölümü

Doç. Dr. Nazmi Ağıl, Koç Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü

Doç. Dr. Nesrin Çiçek Akçıl Harmanakaya, İstanbul Üniversitesi, Mimarlık Bölümü

Doç. Dr. Özge Ejder Johnson, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Felsefe Bölümü

Dr. Öğr. Üyesi Ali Kayaalp, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü

Danışma Kurulu / Advisory Board

Prof. Dr. Ebru Kayaalp, Yeditepe Üniversitesi, Antropoloji Bölümü

Prof. Dr. Fatma Nalan Türkmen, Marmara Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü

Prof. Dr. Kenan Çayır, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü

Prof. Dr. M. Asım Karaömerlioğlu, Boğaziçi Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü

Doç. Dr. Egemen Yılgür, Yeditepe Üniversitesi, Antropoloji Bölümü

Doç. Dr. Abdurrahman Atçıl, Sabancı Üniversitesi, Kültürel Çalışmalar Bölümü

Doç. Dr. Hande Sağlam, University of Music and Performing Arts Vienna, Folk Music Research and Ethnomusicology

Doç. Dr. Gamze Keskin Yurdakurban, Kırklareli Üniversitesi, Felsefe Bölümü

Doç. Dr. Selim Tezcan, Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi, Tarih Bölümü

Doç. Dr. Özlem Duva Kaya, Dokuz Eylül Üniversitesi, Felsefe Bölümü

Dr. Öğr. Üyesi H. Göze Orhon, Hacettepe Üniversitesi, İletişim Bilimleri Bölümü

Dr. Öğr. Üyesi Şeyma Afacan, Kırklareli Üniversitesi, Tarih Bölümü

Editör / Editor: Doç. Dr. Yalçın Armağan

Editör Yardımcısı / Deputy Editor: : Dr. Öğr. Üyesi Hatice Özer

Sayı Editörleri / Editors of This Issue: Doç. Dr. Mehmet Şiray

İngilizce Dil Editörü / English Language Editor: Doç. Dr. Zeynep Bilge

Grafik Uygulama / Design: Nadir Geçeroğlu

Kasım 2024'te yayımlanmıştır. / Published in Kasım 2024

Makalelerin sorumluluğu yazarlara aittir.

Statements in articles are the responsibility of the authors only.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Cumhuriyet Mah. Silahşör Cad. No: 71 Bomonti, Şişli/İstanbul Tel: 0 212 246 00 11

E-posta / e-mail: solbildergi@msgsu.edu.tr

Web sayfası / Website: <http://sosbildergi.msgsu.edu.tr/>

DergiPark: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/msgsusbd>

İçindekiler / Contents

Editoryal Sunuş: “Eleştirel Estetik Çalışmaları”

Editorial Introduction: “Critical Debates in Aesthetics”

Mehmet ŞIRAY

Özgün Makale / Original Article

Erken Cumhuriyet Estetiğinde Gökalp, Fındıkoğlu ve Baltacıoğlu'nun Bağlamsal Düşüncesi (1923-1931) | 1

Mertkan KARACA

Özgün Makale / Original Article

Çağdaş Sanat: Doğadan Kopuş mu Doğaya Dönüş mü? | 15

Merve ERTENE

Özgün Makale / Original Article

Aesthetics, Judgement and the *Sensus Communis* in Kant, Derrida and Since | 32

Lewis JOHNSON

Özgün Makale / Original Article

Estetik ve Siyaset İlişkisinde Bir Paradoks Olarak Beden | 44

İbrahim Emre GÜNAY

Özgün Makale / Original Article

Beyond a Pathological Outlook? The Plastic Reality of Bodily *Phantoms* from Merleau-Ponty to Malabou | 63

Riccardo VALENTI

Özgün Makale / Original Article

Burke'ten Kant'a Yüce Kavramının Werner Herzog

Sinemasındaki Yansıması: *Aguirre, Tanrının Gazabı* Filmi | 77

İhsan KOLUAÇIK

Özgün Makale / Original Article

Krizlere Sanatsal Tepkiler: Ai Weiwei Örneği | 92

Özge Ejder JOHNSON

Özgün Makale / Original Article

Post-Demokrasi, Dissensus ve Estetik Sanat Rejimi | 101

Mert ERÇETİN

Özgün Makale / Original Article

Metruk Bir Evin Anlattıkları: İz-İmge Kavramı Bağlamında Zaman-Mekânın Estetik ve Politik Sökümü | 118

Alperen ERGİN ve Ayşe ŞENTÜRER

Özgün Makale / Original Article

**Günümüz Sanatında Estetik Paradigma Kırılması ve Yeni Materyalist Bir Yaklaşım:
Sinem Disli'nin Derin Zaman: Maddenin Sûretleri Sergisi | 137**

Uras KIZIL

Özgün Makale / Original Article

Dijital Yeniden Üretilbilirlik Çağını Benjamin ve Rancière ile Düşünmek | 154

Gülben SALMAN

Özgün Makale / Original Article

Ölü Zamanın Eğirdikleri: Bellek ve Sanatın İzinde Chiharu Shiota | 167

Özlem DERİN SAĞLAM

Kitap Tanıtımı / Book Review

Corpse Encounters: An Aesthetics of Death | 191

Mustafa Nurkan BİTLİSLİ

Editorial Sunuş

Mehmet ŞIRAY*

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi'nin bu sayısında ‘‘Eleştirel Estetik Tartışmaları’’na odaklanıldı.

Estetik, son iki yüzyılda sanat nesnelere, deneyim biçimlerini ve sanat üzerine dşneleri belirlememizi mümkün kılan bir kategoriye verdiğimiz addır. Estetik alanı, doğrudan sanat fenomenini ilgilendiren yapıt, alıcı, sanatçı, zamana ve mekâna ait deneyim biçimleri, estetik yargı ve beğeni üzerinden tartışılabilir. Aynı zamanda, daha genel anlamda duysal alana dair duyumsama, duygular, etkileşim ve ilişkiselik üzerinden de sorunsallaştırılabilir. ‘‘Güzelin ne olduğu’’ sorusu etrafında dönen estetik tartışmalar, ağdaş estetik bağlamında ‘‘sanatın ne olduğu’’ sorusuna doğru radikal bir dönüşümü beraberinde getirmiştir. Sanatın ne olduğuna ilişkin tartışma ise, bir yandan kendi içindeki estetiğe ilişkin meselelerle hesaplaşırken diğer yandan dünyanın siyasi ve sosyal dönüşümüyle ilişkilenererek güzel sorusunu tarihsel olarak askıya alır. Bu tavır, güzel kavramını ideal olarak düşünen felsefi bir jargonun içinden sıyrılarak, estetik meseleleri daha çok kültürel, sosyolojik değişimlerin sonuçları olarak düşünmeye başlayan bir çağa referans vermektedir.

Heterojen güçleri açığa çıkaran duysal ve düşünsel düzenlemeler olarak anlaşıldığında, estetik, yapma ve üretme biçimleri ve bunlara karşılık gelen görünürlük formları hakkında düşünmenin de zemini oluşturur. Bu bakımdan, estetik düşünce, sanatın düşünülür ve görülür formlarının ortak bir yaşam formu olarak önerilmesidir. Estetiği salt bir teori olmaktan çıkaran bu görüş, onu bir organizma fikri üzerinden hem kendi tekilliği açısından hem de tarihsel bir yapıda açığa çıkarmayı hedeflemektedir. Tüm bu bakımlardan, dergimizin bu sayısında disiplinlerarası tarzda ele alınmayı gerektiren bir alan olarak estetik, felsefe, tarih, sosyoloji, film çalışmaları, mimarlık ve sanat tarihi başta olmak üzere farklı disiplinlerin eleştirel katkıları yoluyla tartışılmaktadır.

Bu sayıda yer alan makaleler öncelikle doğal güzellik ve yüce deneyimine referansla estetik yargı, beğeni yargısı ve estetik değer üzerine eleştirel tartışmalara yer vermektedirler. Estetik pratikler ile siyasal pratikler arasındaki paralelliklere odaklanan makaleler, estetik ve siyaset ilişkisini estetik devrim fikri üzerinden mercek altına alarak estetik deneyim ve duyumsamanın doğasına ilişkin yönelimleri anlam ve imge arasındaki krize referansla sorgulamaktadır. Bedensel algı, ilişkisel estetik, bir düşünce rejimi olarak estetik gibi teorik ve ampirik disiplinleri teşvik eden ağdaş estetik tartışmaları bu sayının merceğinde yer alıyor.

* Doç. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Felsefe Bölümü, mehmet.siray@msgsu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0941-3675.

Editorial Introduction

Mehmet SİRAY*

This issue of *Mimar Sinan Fine Arts University Journal of Social Sciences* focuses on 'Critical Aesthetic Debates'.

Aesthetics is the name we gave to a category that, in the last two centuries, has made it possible for us to identify art objects, forms of experience and thoughts on art. The field of aesthetics can be discussed in terms of the work, the spectator, the artist, the forms of experience of time and space, aesthetic judgment and taste, which directly concern the phenomenon of art. It can also be problematized through sensation, emotions, interaction and relationality concerning the sensory field in a more general sense. Aesthetic debates revolving around the question 'what is beautiful' have brought about a radical transformation towards the question 'what is art' in the context of contemporary aesthetics. The debate on what art is, on the other hand, historically suspends the question of beauty by engaging with the political and social transformation of the world while coming to terms with aesthetic issues within itself. This attitude refers to an epoch that has moved away from a philosophical jargon that considers the concept of the beautiful as an ideal, and has begun to think of aesthetic issues more as the results of cultural and sociological changes.

Understood as sensory and cognitive arrangements that reveal heterogeneous forces, aesthetics is also the ground for thinking about modes of creating and producing and their corresponding forms of visibility. In this respect, aesthetic thought proposes the forms of art as a common form of life, both thinkable and visible. This view, which takes aesthetics out of being a mere theory, aims to reveal it both in terms of its singularity and in a historical structure through the idea of an organism. In all these respects, we would like to discuss aesthetics as a field that requires an interdisciplinary approach through the critical contributions of different disciplines, especially philosophy, history, sociology, and art history, in this issue of our journal.

The articles in this issue primarily include critical discussions on aesthetic judgement, judgement of taste and aesthetic value with reference to the experience of natural beauty and the sublime. Focusing on the parallels between aesthetic practices and political practices, the articles examine the relationship between aesthetics and politics through the idea of aesthetic revolution and question the tendencies regarding the nature of aesthetic experience and sensation with reference to the crisis between meaning and image. Contemporary aesthetic debates that encourage theoretical and empirical disciplines such as bodily perception, relational aesthetics, and aesthetics as a regime of thought are the focus of this issue.

* Doç. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Felsefe Bölümü, mehmet.siray@msgsu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0941-3675.

Özgün Makale

Erken Cumhuriyet Estetiğinde Gökalp, Fındıkoğlu ve Baltacıoğlu'nun Bağlamsal Düşüncesi (1923-1931)*

Gökalp, Fındıkoğlu and Baltacıoğlu's Contextual Thinking in Early Republican Aesthetics (1923-1931)

Mertkan KARACA¹

Öz

Bu çalışma, Osmanlı son döneminde başlamış ve Erken Cumhuriyet döneminde devam etmiş olan sosyoloji temelli estetik anlayışının entelektüel arka planını açıklama girişimidir. Milliyetçi düşüncelerin, popülizmin ve ulus-devlet inşasının egemen olduğu dönemin estetik tartışmalarında öznellik kaygısı devam ederken paralel olarak sosyolojik estetik (içtimâi bediiyat) de tartışılmaya başlanmıştır; buna mukabil, özellikle Ömer Seyfeddin (1884-1920), Ali Canib (1887-1967), Ziya Gökalp (1876-1924) gibi yazarlardan oluşan Selanik menşei *Genç Kalemler* (1910-1912) dergisi çevresinde gelişen ve zemininde sosyolojik bir kaygı barındıran eden estetik algısı Cumhuriyet'e de miras kalmıştır. Çalışmada, Ziya Gökalp'in formüle ettiği metodolojinin Erken Cumhuriyet döneminde Ziyaeddin Fahri (Fındıkoğlu) ve İsmail Hakkı (Baltacıoğlu) tarafından yeniden yorumlanması ile estetik anlayışa bağlam düşüncesinin yerleştiği fikri açıklanır. Dönemde yazılmış estetik ve sanat sosyolojisi eserleri üzerinden kavramsal bir takibin yapıldığı çalışma, bir entelektüel tarih ve kavram tarihi çalışması olarak görülebilir.

Anahtar Kelimeler: Bağlam, Sosyolojik Estetik, Modernleşme, Ziya Gökalp, Ziyaeddin Fahri, İsmail Hakkı, İçtimâiyat.

Abstract

This study is an attempt to explain the intellectual background of sociology-based aesthetics that began in the late Ottoman and continued in the Early Republican period. In the era dominated by nationalist ideas, populism, and nation-state building –along with the concern for subjectivity continued in aesthetic debates– sociological aesthetics also began to be discussed. Moreover, the perception of aesthetics based on sociological concerns that developed around the Salonica-based journal *Genç Kalemler* (1910-1912), which was composed of writers such as Ömer Seyfeddin

* Makalenin başvuru tarihi: 13.07.2024. Makalenin kabul tarihi: 09.09.2024.

¹ Araş. Gör., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, mertkan.karaca@msgsu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7008-3679.

(1884-1920), Ali Canib (1887-1967) and Ziya Gökalp (1876-1924), was inherited to the Republic. Based on the continuity of Ziya Gökalp's role in the establishment of sociology, the study attempts to explain the reinterpretation of Gökalpian methodology in the Early Republican period through the names of Ziyaeddin Fahri (Fındıkoğlu) and İsmail Hakkı (Baltacıoğlu). This article, in which a conceptual analysis is made through aesthetic and art sociology works written in the period, can be seen as a study of intellectual history and concept history.

Keywords: Context, Sociological Aesthetics, Modernization, Ziya Gökalp, Ziyaeddin Fahri, İsmail Hakkı, Sociology.

Erken Cumhuriyet dönemi, felsefî estetik nezdinde kavramsal ve metodolojik geçişin tecrübe edildiği bir zaman dilimidir. Bilhassa 1910'lerden sonra ağırlık merkezinin güzel kavramının tanımına ve güzelin vasıflarına odaklanan çalışmalardan, güzellik algısını şekillendiren toplumsal faktörleri irdeleyen araştırmalara doğru kaydığı gözlemlenir. Erken Cumhuriyet Devri'nin estetik alanında üretilmiş yazılarına bakıldığında geçmiş yazılara nazaran göze çarpan ilk belirgin fark, "içtimâi (sosyolojik) estetik" anlayışının baskın hale gelmesidir.² Bilhassa 1923-1931 yılları arasında yoğunlaşan eserlerde, sanatçının toplumun bir üyesi olarak "sitenin" veya "muhitinin" evladı olduğuna ve kendisini saran toplumsal koşullardan azade bir üretim yapamayacağına yönelik argümanların farklı yazarlarca üretilmiş olması, dikkat çekici bir müşterek zemin olarak ortaya çıkar.³ Cumhuriyet entelektüelinin bu anlayıştaki temel referansı olan Charles Lalo (1877-1958), yazın hayatı boyunca estetiği bilimsel ve sosyolojik bir zemine oturtmaya çalışmış bir figürdür. Olgulara temas ederek ve bu olgular üzerine düşünerek sanat eserlerinin alımlanmasına dair çıkarımlar yapan Fransız filozof, sanatçı biyografilerinin yanıltıcı olabileceğini savunur. Bu sebeple, sosyolojik temelde yapılacak sanatçı-eser-izleyici analizi, estetiğin kavramsal belirsizliğini de ortadan kaldıracaktır. Lalo'nun yaklaşımı, erken Cumhuriyet sürecinde Türkiye'deki estetik literatürün kuramsal arka planını oluşturmuştur.⁴ Ulus-inşa sürecinde Türk kimliğini oluşturma çabasıyla gelişen politikalara paralel şekilde fikirler üreten entelektüel kesim, halkı tanımaya ve toplumsal dinamikleri ortaya çıkararak değişimi ön görmeye de yarayacak olan Lalo'nun sosyoloji tabanlı estetik algısını milliyetçi kaygıların ağır bastığı 1910'lu yıllardan itibaren literatüre katar. Çalışmanın merkez figürlerinden olan Gökalp'in temsil ettiği Durkheim sosyolojisi ile çelişmeyen bir çizgide bulunan Lalo ile, dönemin estetik tartışmalarına eşlik eden bir diğer referans da Alman filozof Immanuel Kant (1724-1804) olacaktır. Güzeli ahlaki iyinin bir sembolü olarak kurguladığı estetik haz - ahlak ilişkisi ve *sensus communis* (ortak duyu) kavramına yaptığı vurgu ile Kant, milliyetçi kaygılara felsefi bir arka plan ve araç olur.⁵ Kant estetiğinin temelinde, beğeni yargısının nesnenin kendisine değil, deneyimine ilişkin olması

2 Geçişler ve süreklilikleri takip edebilmek adına hala kapsamlı araştırmalar için beklenmektedir. Şimdiye kadar yapılmış iki önemli araştırma için Nas'ın (2019) *Türk Edebiyatında Estetiğin Doğuşu* kitabına ve İnal'ın (2021), "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Sanatın Kavramsallaştırılması" başlıklı yüksek lisans tezinin özellikle üçüncü ve dördüncü bölümlerine bakılabilir.

3 Muhit kavramı 1890'ların sonundan beri Osmanlı-Türk fikri metinlerinin bir parçası olsa da "insan sitenin evladıdır" sözünü İsmail Hakkı Baltacıoğlu bu çalışmada incelenen kitabında modern şehir üzerine eseri ile maruf Fransız sosyolog Jean Izoulet'den (1854-1929) almıştır.

4 Lichtenstein, Maigné ve Pierre (2013), *Vers la science de l'art: L'esthétique scientifique en France 1857-1937* kitabının özellikle üçüncü bölümü Charles Lalo'nun görüşleri ve Fransız düşüncesindeki yeri için önemli bir başvuru kaynağıdır.

5 A priori olarak güzeli ve ahlaki birbirine bağlayan beğeni kavramı, *sensus communis* kavramı ile doğrudan ilintilidir. Zira *sensus communis* ortak bir duygu olarak başka insanların mevcut olmasını öngörür ve özneler-arası bir ilişki kurar. Kant'ın estetik anlayışına ve *sensus communis* kavramına dair detaylı bilgi için Guyer (2008), *Knowledge, Reason and Taste: Kant's Response to Hume* çalışması iyi bir örnektir. Kant'ın kendi eserlerinde ise *sensus communis* tanımı Kant (2000), *Critique of the Power of Judgment*, s. 173'tedir. Ayrıca *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* dergisinin kırk sekizinci sayısında yer alan Guyer'in (1990) "Feeling and Freedom: Aesthetics and Morality" makalesi güzelin ahlaki iyinin sembolü olmasıyla alakalı önemli analizler yapar.

düşüncesi mevcuttur. Bu sebeple güzellik, bireysellikten ziyade özneler-arası olmasıyla açığa çıkar. Güzel böylece bireyin herkesten aynı şeyi hissetmesi beklentisine yönelik bir zorunluluk talebiyle var olarak *sensus communis* ilkesine bağlanır. Dolayısıyla Kant'ın güzel kavramına çizdiği bu çerçeve, ahlaki açıdan insanı daha iyi olmaya doğru iter. Erken Cumhuriyet döneminin estetik tartışmalarında Kant'ın *sensus communis* kavramı milliyetçi bir çerçevede ele alınır. Ortak duyu açısından insanların birbirine karşı bağlılık ve iyilik hissetmesi millet olmanın dayanak noktası olarak görülür.

Çalışma kapsamında medeniyet, içtimâiyat ve kıymet kavramları etrafında açıklamayı deneyeceğim bu anlayış, estetik çalışmalarına “modern” bağlamsal düşüncenin enjekte edildiği bir süreci imler. Burada modern bağlamsal düşünceden kasıt, çevresel ve zamansal belirlenimci bir anlayışın fikrî eserlere yansımaları ve fikirlerin belirli bir dönem ve bölgenin sorunlarına yönelik geliştirilerek bu fikirleri politik anlamda da uygulamaya dönük eserlerin üretilmesidir. Yazar bağlam vasıtası ile soyut bir zeminden ziyade somut, spesifik ve tarihsel anlayışta eserler üretir.

Erken Cumhuriyet estetiğine bağlam fikri Gökalp'in Fransız sosyolog Émile Durkheim'dan (1858-1917) mülhem sosyolojisi aracılığıyla girmiştir. Gökalp sonrası Fındıkoğlu ve Baltacıoğlu'nun çalışmalarında da bu metodolojik süreklilik izlenir. Durkheim'ın pozitivist ve toplumsal iş bölümüne dayalı sosyolojisinde ayrı bir araştırma nesnesi olan toplum, bireylerin “toplama değil bireşimidir”. Toplumsal hayata dair açıklanmalarını bireyler üzerinden değil, yine toplumun incelenmesi üzerinden yapar. Çünkü Durkheim'a göre toplumsal bilinç, bireyin istemi dışında kendini bireye kendini kabul ettirir ve bu şekilde Durkheim, toplumsal bilinç ve tasarımı bireysel olandan ayırarak araştırma nesnesine varmış olur. Toplumsal bilinç, ona göre bireysel düşünce üzerinde belirleyicidir ve bu sebeple nedensellik içinde ele alınır. Küçük ölçekli toplumlarda aynı muhiti paylaşan insanlar, müşterek şartlar ve insan dışı kuvvetlere maruz kalır, bu da aynı şeylerden etkilenen bireysel bilinçler üzerinde ortak bir “toplumsal ufuk” yaratır.⁶ Ziya Gökalp bahsedilen anlayışı yeniden yorumlayarak oluşturduğu usulünü bilhassa *Milli Tetebbular Mecmuası*'nda 1915 yılında yayımladığı “Bir Kavmin Tedkikinde Takip Olunacak Usul” makalesinde detaylıca açıklar. Yazın hayatının başlangıç yıllarında Fransız felsefeci Alfred Fouillée'nin (1838-1912) düşüncelerini paylaşarak kolektif tasarım, duygular, bireyin bilincinde yer alan toplumsallık ve dönemi yönlendiren *idée-force* (fikir-kuvvet) ekseninde eserlerini kurgulayan Gökalp, daha sonra Durkheim ile tanışacak ve pozitivist sosyolojinin ulus-devlete dair görüşlerindeki yeri gitgide artacaktır.

Gökalp'in düşüncesinde sosyoloji, bireysel ve toplumsal değişimin yol göstericisi olan bilimdir. Aşiret, kavim ve ümmet merhalelerini tamamlamış olan Türkler, Gökalp'e göre o dönemde millet olma sürecindedir ve bu süreçte sosyoloji, değişimin yönünü tayin edecek rehber olacaktır. Evrensel ve milli sosyoloji olmak üzere ikiye ayırdığı sosyoloji, evrensel zeminde toplumların yapı ve işleyiş yasalarını ortaya çıkarırken, milli sosyoloji ulusların ortaklıklarını ve kimliklerini inceler.

Bu noktada Gökalp, kendisinin “hars” kavramıyla karşıladığı kültür odaklı bir incelemeye girişir ve kültürü oluşturan unsurları “dinî hayat, ahlaki hayat, hukuki hayat, muakalevi (fikrî) hayat, bedii (estetik) hayat, iktisadi hayat, lisani hayat, fennî (bilimsel ve teknik) hayat” başlıkları altında analiz etmeyi önerir. Sekiz başlık altında yaptığı incelemenin sonuçları, Gökalp için sentezci bir modernleşme projesinin zeminini oluşturur. Türk kültürüne ait bu yerel nüveler,

⁶ Öğütle ve Tatlıcan (2018), *Émile Durkheim*'i Yeniden Okumak kitabında bir araya getirdikleri makaleler ile Émile Durkheim'a dair basmakalıp yargılar ve Türkçe literatürdeki algılanması üzerine eleştirel bir okuma sunarlar.

yine Gökalp'in "medeniyet" kavramı çerçevesine yerleştirdiği bilim, yöntem, teknoloji gibi unsurlarla sentezlenerek çağın gereklerini karşılayan bir toplum ortaya çıkarılacaktır.

Ziya Gökalp, İsmail Hakkı Baltacıoğlu (1886-1978) ve Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu (1901-1974)'nın eserleri üzerinden açıklamaya çalışacağı bağlam düşüncesinin gelişimi, bu çalışmanın öne süreceği üzere, Ziya Gökalp'in açmış olduğu sosyolojik çığır ve bu çığırın eleştirisi üzerinden Türkçe literatürde yerini bulur. Gökalp'in *Türkçülüğün Esasları* (1923) kitabında yer alan *Bedii Türkçülük* makalesinde metodolojik ve kavramsal çerçeve açısından temellerini attığı içtimâi estetik anlayışı, Fındıkoğlu'nun *Bediiyat* (1927) ve Baltacıoğlu'nun *Demokrasi ve Sanat* (1931) kitaplarında ferdiyetin rolünü yeniden belirleyen eleştiriler ile genişleyerek, çalışmanın sınırları dışında kalan ve Burhan Toprak'ın tercümesi ile Türkçe literatüre taşınan Charles Lalo'nun *Estetik* (1940) kitabı ile perçinlenir. Bu noktada dikkate değer husus, bağlamı oluşturan esas geçişin sanatın sosyolojik zeminde incelenmesi olarak karşımıza çıkmasıdır. Sosyoloji, (ya da sosyolojik analiz ve düşünce) farklı entelektüel arka planlara rağmen tutulan yol olmuş ve bir grup aydınının ortak metodolojik zeminini teşkil etmiştir. Osmanlı ve Türkiye'de sosyolojiyi akademik bir disiplin haline getirenlerin başında kabul edilen Ziya Gökalp, dönemin sivil veterinerlik okulu olan Mülkiye Baytar Mekteb-i Âlisi'ni (1889) terk etmiştir; Fındıkoğlu felsefeden mezun olmuş ve Baltacıoğlu ise tabiiye (doğa bilimleri) bölümünü bitirmiştir. Farklı arka planlarına rağmen içtimâi estetiğin ortaya çıkışındaki sosyoloji zemini, toplumsal varsayımlar ve metodolojik öncüller noktasında üç aydın birleşir. Gökalp'in takipçisi olan iki isim, onun geliştirdiği sistem ve kavramlar üzerine eleştirileri ile estetiği sosyolojik olarak belirlenebilir bir çerçeve içerisine yerleştirirler. Aynı bir çalışma olarak başlı başına tartışılmayı hak eden bu konu, son dönem Osmanlı'dan erken Cumhuriyet'e uzanan dönemdeki toplumsal dönüşüme yönelik tartışmalarda aranılan kesinlik/değersel kıstas ihtiyacı ve somut ilişki arayışı ile doğrudan ilişkili görünmektedir.⁷

Çalışma boyunca *yerel bağlam ve global bağlam* şeklinde ikiye ayırdığım yaklaşımla ele alınacak olan üç ismin çalışmalarında global bağlam fikrinin karşılık bulduğu *medeniyet* -yani evrensel ilke, olgu ve fikirlerin geçerliliğine ve işlevselliğine dayanan sosyo-kültürel paradigma- kavramını, yerel bağlamın -her halkın kendine has tarihsellik ve özgümlüklerinin belirli bir tarihsel anlar toplamı/kümülatifi- tekabül ettiği *içtimâiyat* kavramı tamamlar. Bu iki kavramın etkileşim ve geçişkenliğinin tartışıldığı noktada ise kıymet kavramı öne sürülür.

Makalede *medeniyet* kavramı ile erken Cumhuriyet entelektüelinin kavramsal ve yöntemsel senkronizasyon vasıtası ile Avrupa entelektüel çevresine entegre olma kaygısını kastediyor olacağım.⁸ *İçtimâiyat* ise bu çalışma kapsamında sanatın toplumsal bir faaliyet olduğu iddiası etrafında, sanatçıyı ve sanatsal düşünceyi içinde bulunduğu sosyolojik koşullar etrafında incelemeyi öngören metodolojiyi içerir. *Kıymet*, bugünkü kullanımı ile değer -estetik sınırları içinde beğeni yahut bağlamına göre estetik yargı olarak kullanılabilen- güzelin tanımına dair tartışmalardan vazgeçilip kıymetin hangi koşullar etkisinde şekillendiğine dair tartışmayı belirtecek. Bu şekilde, güzel kavramı da pek çok kavramla beraber kıymet kavramı altında eriyerek çok değişkenli bir ağına içine dahil olur ve medeniyet ile içtimâiyat arasındaki geçişkenliğin içinde yeniden

⁷ Somut ilişki burada tecrübe edilebilir neden-sonuç ilişkisi olarak kullanılmıştır. Dönemin nedensellik algısını Kern, (2008), *Nedenselliğin Kültürel Tarihi: Bilim, Cinayet Romanları ve Düşünce Sistemleri* kitabında derinlemesine inceler. Bununla birlikte, bilhassa Türk sanatı tarihi üzerine yazılan kitaplar ile listelendiğinde ortaya çıkacağı üzere, estetik üzerine yapılan çalışmalar, oluşturulmaya çalışılan milli sanatın felsefi ve "manevi" arka planını teşkil etmek üzere verilen çabayı sergiler. Estetik alanında erken örnekler olarak İbrahim Alaeddin (1925), *Bedii Terbiye* kitabı İsmail Hakkı (1926), *Bediiyat Hülasaları* örnek olarak verilebilirken, sanat tarihi alanında Halil Edhem (1924), *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu* ve Celal Esad (1928), *Türk Sanatı* kitabı emsal teşkil eder.

⁸ Hem devlet hem bireysel olarak entelektüeller "Batılı/Medeni" dünyaya dahil olma çabası içindedir.

oluşur. Bu üç kavramın estetik anlayış açısından geçişleri imlediği noktada, modern bağlamsal düşüncenin gelişimi açıklanacaktır.

Medeniyet

Öncelikle, *Türkçülüğün Esasları* (1923) başlığı altındaki çalışmasında farklı zamanlarda yazdığı denemelerini bir araya getiren Ziya Gökalp, bu çalışması ile yeni kurulan devletin ideolojisindeki fikrinsel arka planın dayanaklarından biri haline gelir. Kitabın estetikle ilgili kısmı olan “Bedii Türkçülük” bölümünün belirleyici özelliği, sanatın bir taraftan Anadolu’daki halka ve diğer taraftan Batı’ya doğru yönelmesi gerekliliğidir. Kendisinden önceki düşüncelerin bir sentezine vardığını söylemenin iddialı bir değerlendirme olmayacağı *Türkçülüğün Esasları*, sistemli bir sentezleme çabasının ürünü ve Cumhuriyet’in getirmeye çalıştığı düzenin yarattığı heyecanla daha da ön plana çıkan bir çalışmadır.⁹

Gökalp (1923) kitabında ikinci bölümü estetik tartışmalarına ayırır. “Bedii Türkçülük” başlığı altındaki bu bölüm, altı kısa alt bölümden oluşur ve Gökalp, estetiği tamamen sosyolojik bir zeminde ele alır (s.122-136). Edebiyat ve musikiden sonra ele aldığı sair sanatlar bölümünde halkın benimsediği sahaların tartışmasız şekilde milli olduğunu şu şekilde ifade eder: “... Bir taraftan Avrupa medeniyetiyle beraber Avrupa tekniklerini de almamız, fakat, diğer cihetten, milli bediiyatımızın [estetikimizin] hazineleri olan bu güzel sanatlarımızı da elimizden büsbütün kaçırmamaya çalışmalıyız” (s. 132).

Güzel sanatlar kavramını zanaatla iç içe geçmiş şekilde kullanan Gökalp, özünü halkta bulan sanatların gelişkin Avrupalı teknikle sentezlenmesini önerirken *bediiyat* kavramının da kapsamını genişletmiş olur. Zira bu husus, güzelliği ve üretim biçimlerini birbirine bağlar; estetiği millileşmenin ve milli kalkınmanın bir parçası haline getirir. Gökalp, güzelin ne olduğuna yahut tanımına dair suskundur; bu noktada yazarın metnini verili tanımlar üzerinden kurguladığı söylenebilir. Gökalp’in milliyeti güzellik algısının belirleyici etmenlerinden biri olarak görüyor olması dikkat çekicidir. Bu noktada, geç dönem Osmanlı edebiyat ve sanat eleştirisinde yoğun olarak yansımaları bulunmasına rağmen, doğrudan estetiği baz alan yazılar arasında bağlam fikrini kristalize eden metinlerin başında kronolojik olarak *Türkçülüğün Esasları* gelir demek, kanımca yanlış olmayacaktır. Gökalp’e (1923) göre, güzellik algısı milletten millete değişir ve halkta bulunan milli özden uzaklaşma, sıradan taklidi beraberinde getirmektedir:

Milli zevki bulmak için, halka doğru gitmek, halk sanatlarından uzun uzadıya bedii terbiye almak lazım olduğunu anladık. Fakat hakiki sanatkâr olabilmek için bu bedii [estetik] terbiyeyi almış olmak yetmez. Hakiki sanatkâr olabilmek için, güzel sanatların beynelmilel [uluslararası] ustaları olan sanat dâhilerinden zevk dersi, zevk terbiyesi almak da lazımdır.

Beynelmilel dehalardan alınan bu feyizli terbiyeye de tehzib namı verilir (s. 134).

Gökalp bu cümlelerinde, estetik beğenin sosyolojik gerçeklerle temasının bir kez daha altını çizerken, milli sanatın orijinalliğini yani halktan gelen unsurların evrensel kriterlerle harmanlanması gerekliliğini vurgular. Sanatçının halktan beslenmesi, bir anlamda gelenekten beslenen milli sanatın evrensel değerleri de içinde barındırarak gelişmesi gerektiğinin göstergesidir. Sonraki birkaç yılda ortaya çıkan yazıların tümü, Gökalp’in de taşıdığı kaygıları paylaşan bir aydın grubunun, toplumsal sorunlar merkezinde metinler üretmeyi önceleyen tavrının ürünü olarak görülebilir. Estetik, bağlamsallığı içinde ele alındığında, güzelin bilimi olmanın ötesine

⁹ Pek çok kaynak bu konuyu incelemiş olmakla birlikte, Çağaptay (2009), *Türkiye’de İslâm, Laiklik ve Milliyetçilik: Türk Kimdir?* başlıklı çalışması öne çıkan bir örnek olarak gösterilebilir.

geçerek; etik, eğitim, milliyet ve hatta iktisadın meselesi haline gelir. Bu noktada Gökalp'in Selanik geçmişi açıklayıcı olabilir. 1910'ların sonunda *Genç Kalemler* çevresinin en önde gelen üç ismi olan Ali Canib, Ömer Seyfeddin ve Ziya Gökalp'in "yeni hayat" ve "içtimâi inkılab" misyonlarının temelinde "halka doğru" hareketi kendini gösterir (Toprak, 2013, 120). İçtimâi inkılabın kapsamı, denebilir ki bütün bir hayattır ve hukuktan iktisada, ahlaktan siyasete, aileden estetiğe tüm kurumları kapsar. Dolayısıyla bu zeminde estetik modernleşme politikalarının bir parçası olarak tartışılır. Yeni hayatın sınırlarını çizmek için gerçekle temas etmek tabii olarak metot/usul meselesini beraberinde getirmiş, bu noktada da bilhassa Ziya Gökalp'in yazıları ile Durkheim sosyolojisi Türkçe literatürün öne çıkan parçası olmuştur (Toprak, 2013, 125). Balkan Savaşları (1912-1913) altında Türkçülüğe kayarak perçinlenen milliyetçi düşünceler içinde geliştirilen fikirler peyderpey yazarların farklı dergilerdeki makalelerinde de görünür olmuş, sonraki birkaç on yılda estetik yazılarının merkez ismi olacak Charles Lalo'nun adı da Ali Canib'in 1915-1917 yıllarında *Donanma Mecmuası* ve *Yeni Mecmua* dergilerindeki estetik üzerine yazılarında boy göstermeye başlamıştır.

Gökalp'e paralel şekilde Türk kültürünü tarihselleştiren ve bunu yaparken de global bağlamın içine yerleştiren Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu da kitabında yerel-global diyalektiğini gözetir, Yunus Emre, Rodin, Fuzuli ve Beethoven'ı insanlığın ortak mirası olarak değerlendirir. Bu ortak duyu anlayışı, Gökalp'in vurguladığı noktadan farklı olan bir evrenselleştirme sunar; zira Gökalp Avrupalı ustalardan beslenmeyi vurgularken, Fındıkoğlu (1927) var olanı bütünleştirir:

Mevzu ne olursa olsun sanatkar elinden çıkan ve bedii heyecanların mahsulü olan eserlerin, duyub düşünüb de etrafımızdakilere ıblağ edemediğimiz [ulaştıramadığımız] daha belliğ [açık] ifade etmesinin ve bize bizim kadar samimi ve hemhal olmasının sebebini burada aramalıyız. Rodin'in heykelleri, Yunus'un koşmaları, Beethoven'ın senfonileri, Fuzuli'nin gazelleri... Bize hayatı niçin daha içli, daha şuurulu ve canlı bir surette hissettiriyor? (s. 14).

Buradaki bir diğer husus, Fındıkoğlu'nun -ilerde değinileceği üzere- yerel bağlam/ların özelliklerini taşıyan eserleri, Gökalp'in vurguladığı teknik çerçevenin ötesine geçecek bir biçimde, insanî özellikler açısından global bağlama yerleştirmesidir. Ek olarak, global bağlama yerleştirdiği hassasiyetlerin incelendiği alanın metodolojisini de yine evrensel geçerlilikler çerçevesi içinde tartışır. Örneğin, estetiğin bir bilim olacağına dair beklenti içinde olduğunu belirterek gereklilikleri sayar. Ziyaeddin Fahri'ye (1927) göre herhangi bir disiplinin bilim sayılabilmesi için (1) gözlemlenebilir olayları konu edinmiş ve bağımsız bir alana sahip, (2) olayları sınıflandırması ve birbirinden ayırması, (3) tarafsız araştırılır ve kanıtlanabilir olması gerekir. Bu koşullar onun fikrinde henüz tam olarak sağlanamamış olsa da, estetiğin konusu olan vakanın da yakın zamanda ister objektif ister sübjektif metotlarla incelenmiş ve tasnif edilmiş ve nihayetinde a priori mefhumlardan kurtularak kanıtlanması uzak değildir (s. 56).

Fındıkoğlu, çalışmasında öne sürdüğü bu görüşler için kaynak belirtmese de bu metodun izleri eserinde adını zikrettiği Charles Lalo'nun çeşitli makale ve kitaplarında sürülebilir.¹⁰ Tabii ki estetiğin "duyulurun bilimi" olma macerası on sekizinci yüzyıl filozofu Alexander Gottlieb Baumgarten'a (1714-1762) kadar geri götürülebilir. Baumgarten, 1758 tarihli *Aesthetica* başlıklı kitabında, "güzel üzerine düşünme ve güzelin ne olduğunu araştırma" alanı olarak mantığın karşısına estetiği yerleştirir. Buna göre estetik, "aşağı düzey bilgi türü" olarak duyulur bilgi sahasını gösterirken, yüksek düzey bilgi türü olan mantığın tamamlayıcısı olur (Şiray, 2016, s. 278).

¹⁰ Charles Lalo'nun 1950'lere kadarki üretiminde göze çarpan esaslı çaba, estetiği sosyolojik bir düzlemde bilimsel kurallara tabi kılmasıdır. *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger* dergisinin 68. ve 78. sayılarındaki erken dönem örnekleri için Lalo, (1909), *L'esthétique Scientifique*, 255-267 ve Lalo, (1914), *Programme d'une Esthétique sociologique*, 40-51 makalelerine bakılabilir.

Bu sınıflandırma çabası on dokuzuncu yüzyılın sonundan itibaren Osmanlı-Türk entelektüelinde de görülür. Fransız filozof ve eleştirmen Hippolyte Taine'in görüşlerinden ilham alan uzun soluklu makale dizisinde dönemin önde gelen yazarlarından Hüseyin Cahit modern estetik düşüncesinin sınırlarını çizme ve onu kesin kurallara tabi kılma kaygısı güder. Bu görüşe göre; sanatçının yapıtı onun ırkı, yetiştiği çevresi ve içine yerleştiği tarihsel an tarafından belirlenir. Eleştirileri ve Osmanlı bağlamına göre geçirdiği "tashihleri" ile Taine'in görüşleri büyük oranda kabul görür ve dönemde Osmanlı-Türk entelektüelinin bilimsellik kaygısına da cevap veren bir mahiyet arz eder.¹¹

Erken Cumhuriyet dönemine tekrar gelip Ziyaeddin Fahri'ye dönüldüğünde ise, yazarın *Bediiyat* kitabı ile aynı yıl *Felsefe ve İctimaiyat Mecmuası*'nda yayımladığı 1927 tarihli "Bediiyatın Mevzuu ve Usulü" makalesinde estetiği "felsefi ilimlerin en yenisi, en genci olan bediiyat" olarak tanımladığı görülür. Ziyaeddin Fahri (1927b) psikoloji ve sosyolojinin ortaya çıkışından önce estetiğe dahil olan güzellik ve sanat konularının metafizikçilerin ellerinde sübjektif olarak ele alındığını belirtir (s. 188). Ona göre estetik, çağdaş durumuna gelene kadar iki büyük merhaleden geçmiştir. İlk olarak, "sanat ve güzellik meselelerinin" felsefe ve metafizikçiler tarafından ele alındığı devredir. İkinci aşama ise "tabiat ilimlerinin usullerinden ve neticelerinden mülhem olmak üzere" psikolog ve sosyologların estetik üzerine değerlendirmelere başlamasıdır (s. 188). Burada dikkat çekici olan, Ziyaeddin Fahri'nin estetiği de kesin ve açık bilgilere dayanan bilimlerin bilgileri ile hüküm çıkarmaya başlaması ve bunun bir ilerleme olarak metinde kodlanmasıdır. Yazar yukarda adı geçen alanlarda estetiğin nasıl konu edinildiğini ayrı başlıklar altında değerlendirdikten sonra estetiğin içtimâi (sosyolojik) bir bilim olduğu sonucuna varır (s. 194). Aşağıda ayrıca görüleceği üzere, *Bediiyat* başlıklı kitabında da bu görüşünü yineleyerek "psikolojinin eksik kalan noktalarının da bu şekilde tamamlandığı" görüşünü sunacaktır.

Fındıkoğlu'nun yine yukarda bilim olmak için gerekli olduğunu belirttiği üç madde, içerikleri itibarı ile medeniyet, içtimâiyat ve kıymet kavramlarının barındırdığı geçişleri karşılar. Metodolojik bir evrenselcilik içeren bu yaklaşım, gözlemi mümkün ve tarafsız araştırmaya müsait hadiseleri konu edinmesi açısından de yerelin hususiyetlerini göstermeyi mümkün kılar. Ayrıca kıymet kavramı etrafında tartışılan güzellik meselesinin şartlarını yine bu yöntem çerçevesinde okumak mümkündür. Güzel kavramının tanımları üzerine tartışmak yerine, güzellik algısını şekillendiren unsurlara itibar eden yeni estetik anlayışı, Fındıkoğlu'nun önerdiği bu üç kıstasta görülebilir.

Bu konuya, Baltacıoğlu geleceğe dönük çıkarımlar çerçevesinde yaklaşır. Kitabının tamamında sanat akımlarını tarihsel bağlamları ve onları doğuran etkenler içinde tartışan Baltacıoğlu, çalışmasının önsözünde yeninin ne anlamda yeni olduğunu bulmayı hedefleyen Türklerin inkılaplarını çerçeveleyecek bir ideal arayışında olduklarını vurgular:

Yeni bir harse [kültür], daha iyi söyleyelim, yeni bir medeniyete malik olan yeni Türkiye kendisine yeni bir hayat kabı, yeni bir mefkure [ülkü] zarfı istiyor. Yeni Türk, yeni şehir, yeni yol, yeni mesken, yeni mektep, yeni iş istiyor; fakat bu yeniliğin yeniliği ne olduğunu henüz bilmiyor (İsmail Hakkı [Baltacıoğlu], 1931, s. 11).

Ve sonrasında sanatta milli farklardan evrenselliğe doğru bir geçişin yaşanacağını öne sürmektedir. Burada dikkati çeken husus, çalışmanın devamında değinileceği üzere, kıymet ve içtimâiyat kavramlarının iç içe geçmesi ve evrensellik tartışmasının içine alınmasıdır:

¹¹ Hüseyin Cahit Yalçın'ın estetiğe dair yazıları derlenerek yayımlanmıştır. Yalçın, (2021). *Estetik [Hikmet-i Bedayi]*. Hippolyte Taine'in yine Osmanlı bağlamında çok değerli bir eleştirel biyografisi Ahmed Şuayb (2018), *Hayât ve Kitâblar*'da ilgili bölümde okunabilir. Ayrıca Hippolyte Taine hakkında ayrıntılı bilgi Kahn (1953), *Science and Aesthetic Judgement: A Study in Taine's Critical Method*'da bulunabilir.

Avrupa milletleri eski kapalı zümre hayatından çıkmaktadırlar, milli farklar azalmakta, insani kıymetler ve beynelmilel zümreler çoğalmaktadır. Sanat te ilim, ahlak, hukuk ve iktisat gibi gitgide beynelmileleşmektedir. Halbuki beynelmilellik milli renkler, milli motifler sayesinde değil, insani mutalar [çıkar, özellik] vasıtasile olabilir. Binaenaleyh sanatte coğrafyaya, tarihe, iklime ait olan mütehavvil unsurlar zaruri olarak silinecek, yerine ihsasi [hissî, duyusal], fizyolojik mutalar geçecektir. (İsmail Hakkı, 1931, s. 126).

Baltacıoğlu'nun kavramsal çerçevesi ve konu edilen metni kurduğu bağlam göz önüne alındığında, beynelmileleşmek ile kastettiği durumun, uluslararası olma durumundan ziyade, evrenselleşmek olduğu anlaşılır. Zira insanî özelliklerin milli renk ve motiflerin önüne geçtiği durumda bir uluslar kümesinden bahsetmek yerine kültürler-ötesi bir durumdan söz edilebilir. Ek olarak, Baltacıoğlu yerel bağlamın unsuru olan tüm hassasiyetlerin silineceğini ve evrensellikğin temeline oturttuğu psikolojik-fizyolojik özelliklerin onların yerini alacağını öne sürerek global bağlama dahil olur.

İçtimaiyat

İçtimaiyat kavramı, global bağlama entegre olan yerel bağlamın kendi içindeki bütünlüğünü ve özgün taraflarını tartışır. Yalnız, sanatçıyı yahut eseri müstakil olarak değerlendirmez, onları yaratan koşulları arar. Gökalp (1923)yine aynı şekilde, estetiği içtimâi hayatların içine dahil eder:

İçtimâi hayatlar şunlardır: Dinî hayat, ahlaki hayat, hukuki hayat, muakalevi hayat, bedii hayat, iktisadi hayat, lisani hayat, fennî hayat. Bu sekiz türlü içtimâi hayatların mecmuuna hars adı verildiği gibi medeniyet de denilir. (s. 27).

Gökalp'in *Türkçülüğün Esasları* kitabının estetik kısmını daha anlaşılır kılmak için kendisinin Malta sürgünü döneminde tuttuğu notlara bakılabilir. Kendisinin daha önce Selanik'te bulunduğu dönemde kurgulamaya başladığı Türkçülük anlayışının felsefi bir arka planı olarak okumaya müsait olan bu notlar, "bedii Türkçülük" meselesi için de pek çok açıklayıcı nüve barındırır. Kant'a doğrudan yapılan referanslar dikkati çekerken, kendisini Türk olarak görenler arasında kurmaya çalıştığı "gönül bağı" da ayrıca görünür.

Burada bir parantez açarak Gökalp'in Kant ile olan ilişkisinin estetik konusu ile sınırlı olmadığını belirtmekte fayda vardır. Öncelikle, 1917 yılında *İçtimaiyat Mecmuası*'nda yayımladığı "Cemiyette Büyük Adamların Tesiri" başlıklı makalesinde, toplumdaki "kıymetler" (değerler) üzerine tartışırken Kant'ı eleştirir. Yukarıda değinildiği üzere toplumsal bilincin belirleyici rolünü vurgulayan Gökalp, kıymetlerin de buna paralel şekilde içtimâi (toplumsal) bir gerçeklik olduğunu savunur. Burada Kant'ın bireyi aşan ve onlara âmir olan bir aşkın gerçekliğin farkında olduğunu, ancak bu kıymetlere aşkın demiş olmasının onun toplumsal bir gerçeklik olduğunu anlayamaması nedeniyle olduğunu öne sürer. Kant'ın aşkın dediği yerlere toplumsal demenin Kant felsefesinin tamamen isabetli olduğunu göstermeye yeteceğini yazar (Gökalp, 1917a, s. 56). Bununla birlikte ahlakın toplumsallığını tartıştığı ve yine 1917 yılında *İçtimaiyat Mecmuası*'nda yayımlanan "Ahlak İçtimai midir?" makalesinde ahlakın tabiatında "vazife" ve "hayır" olmak üzere iki nüve bulunduğunu belirtir. Fransız filozof Jean Marie Guyau'nun sadece "hayır" yani iyilik kısmına, Kant'ın ise sadece "vazife" yani görev/ödev kısmına önem verdiğini halbuki içtimâileşmemiş (toplumsallaşmamış) bir birey ona göre ahlakın mahiyetini tam olarak kavrayamaz. (Gökalp, 1917b, s. 113).

Estetik bahsine tekrar döndüğünde, Gökalp (2006) yine Kant'ın görüşleri doğrultusunda güzellik bahsini açar. Güzelliğin doğa bilimlerindeki objektiflikle vasıflarının belirlenemeyece-

ğini, çünkü güzellik algısının “zamana ve cemiyete göre” değiştiğini belirtir (s. 150). Gökalp yine Kant’ın görüşlerine istinaden insanın hissettiği güzelliğin “başkaları tarafından da görülmesini” ve bunun “bütün cemaate sirayet etmesini” istediğini belirtir. Zira ona göre güzellik duygusu ne kadar fazla kişiye sirayet ederse, “vecdi” o kadar artar. Devamında yine Kant’a referans veren Gökalp (2006) “insan güzel bildiği şeyin herkes tarafından güzel olduğuna kaildir” diyerek güzele dair hislerin mantık ilkeleri gibi evrensel olduğunu öne sürer (s. 151). Estetik üzerinden tekrar Kant felsefesi ile temasa geçerek güzelin insanı sevgiye ve iyiye hazırladığını belirtir, güzelliği sevmenin insanı çirkin şeylerden kurtardığını altını çizer ve okuyucu için ahlaki bir zemin de hazırlar. Gökalp’in bağlandığı bir başka isim ise Fransız düşünür C. Bernard Renouvier’dir (1815-1903). Ondan yaptığı alıntı ile yazar, sanatın insanı tüm insanlarla empati kuran bir noktaya taşıdığını, tüm şahsiyetlerin kardeşi haline getirdiğini ve artık o noktada ruhların birleşerek insana dair hiçbir şeyin diğerlerine yabancı olmayacağını söyler (Gökalp, 2006, s. 152). Bu noktada “müşterek-i his” kavramı ile Kant ve Renouvier üzerinden doğrudan doğruya medeniyet kavramı altında değinmeye çalıştığım global bağlama da dahil olan Gökalp, medeniyet ve içtimâiyat kavramlarını iç içe okumaya müsait bir çerçeveye çizer.

Bu global bağlam içinde okunacak yerel bağlamda ise Gökalp’in milliyetçilik kaygısına felsefi bir arka plan yaratma çabası bariz olarak görünür. Müşterek olarak bir şeyi sevmenin insanlar arasında dayanışma yaratacağını belirten Gökalp, bu manevi bağın bireysel ve toplumsal yönden önemine işaret eder. Yine Kant’tan yola çıkan yazar “Alman, Alman’ı sever iken, Alman mûsikîsini de seviyor. Bunlar milliyet husûle getiriyor” diyerek bedii Türkçülük kavramının millet hissi yaratmadaki yerini de belirler. Güzel duygusunun menfaatsiz, dürüst ve tarafsız oluşu, insanların birbirini sevmesini de sağlayacak ve bu sayede mesut olunacaktır (Gökalp, 2006, s. 151-152).

Bu anlayışı devam ettiren Fındıkoğlu, tartışmayı genişleterek psikolojik temelli estetik araştırmalar ile sosyolojik araştırmaları karşılaştırır ve sosyolojik araştırmaları son noktada psikolojinin eksik kalan yerlerini tamamlayan bir noktaya yerleştirir. Güzeli bulaşıcı mahiyette gören Fındıkoğlu’na (1927a) göre, estetik haz bireysel deneyimin hemen akabinde toplumsallaşmaya teşnedir ve bu sebeple estetiğin kökeni de burada aranmalıdır:

Sanatkarların bedii telakkilerinin [algı], güzel hükümlerinin, nihayet kendi şahsiyetlerinin haddizatında maşeri [kolektif] ve içtimâî [sosyolojik] birtakım kayıtlar, şartlar altında teşekkül ettiğini gösterir.... Elhasıl bedii mefkuremizin teşekkülünde ne yalnız hadslar [sezgi], bedii felsefeler ve ne de zevk gibi, tahassüs [hissiyat] gibi, deha gibi enfüsü [sübjektif] ve ferdi amiller [etken, faktör] başlı başına müessirdirler [etkili]. Daha ziyade bu hadslerin ve amillerin muhit ve maşeriyetini nazar-ı dikkate almalıyız. Ruhیاتçının [psikolog] noksan kalan ve izah edilemeyen taraflarını, böylece, içtimâiyatçı [sosyolog] afaki [objektif] tetkiklerden mülhem mutalarla itmam edecektir [tamamlayacaktır]. (s. 15).

Yukardaki satırlarda açık şekilde görüldüğü üzere, Fındıkoğlu ferdi ve içtimâî [bireysel ve sosyolojik] unsurların eş zamanlı olarak etkin olduğunun pek tabii farkındadır. Açıkça belirtmediği psikolojik amillerin birey üzerindeki etkisinin de gayri ihtiyari yahut sebepsiz olmadığını, bunların da son kertede toplumun çizdiği sınırlar dahilinde olduğunu öne sürer.

Yine bu noktada Fındıkoğlu, Gökalp’in yaptığı gibi -ancak bu kez doğrudan referans vermeden- Kant’ın anlayışını yansıtır. Ona göre de güzel kavramı, insanlar arasında bağ kuracak bir konumda bulunur. Güzelin münâkalevî [nakledilebilir] ve sârî [bulaşıcı] bir mahiyette olduğunu belirten yazar, bizde hayranlık uyandıran şeyin bizimle sınırlı kalmayıp toplumsallaşmayı

arzuladığını belirtir. İnsan bu noktadan itibaren kendisinde bu hissin uyanmasıyla yetinemez, çevresine bunu yaymaya çalışır. Ziyaeddin Fahri'ye (1927a) göre estetik yaratımın kaynağını da burada aramak gerekir (s. 21). Bu toplumsallaşma çabasının ürünü olarak Ziyaeddin Fahri, estetiğe dair fikirlerin dönemlere ve bölgelere göre değişiyor olması itibarıyla toplumsal boyutta araştırılmasının gereğini Charles Lalo'ya, Fransız eleştirmen Gustave Lanson'a (1857-1934) ve yine Fransız sosyolog Celestin Bouglé'ye (1870-1940) dayandırarak açıklar. Lalo üzerinden estetik umdelerin toplumsal açıdan izahının gerektiğini savunan yazar, Lanson aracılığıyla toplumun sanatçı üzerinde bir istibdadı olduğunu ve Bouglé'ye referansla da toplumun sanatçıya her neyden duyguyu verdiğini iddia eder (Fındıkoğlu, 1927a, 14-15).

Fındıkoğlu'nun sosyolojik estetiği psikolojinin eksik bıraktığı yerde görmesinin adeta sebebini açıklayan Baltacıoğlu, toplumun birey üstündeki etkisini açıkladığı sayfalarda toplum için "harici, afaki, amir, mücbir, münteşir ve müteammim" sıfatlarını kullanır. Bu toplumsallık içinde itibara alınması gereken fert, toplumsal koşullar içinde yeni sentezler yaratabilme kabiliyeti ile vazifesini görür. Ona göre yeni fikir ve yeni hayatın "en hararetli ve kanaatli insanlar tarafından ilân ve müdafaa edilmesi lâzımdır." Tam da burada bireyin toplumsal rolü ve bu süreçteki devrimci vazifesi ortaya çıkar. Yine de bireysel müdahale bir zaruret olsa da, keyfi değildir ve toplumsal koşullarca çerçevesi çizilmiştir (İsmail Hakki, 1931, s. 22).

Bedîi mefkûrelerin tetkiki içtimâi bir mevzuun tetkikinden ayrılamaz. Çünkü bedîi mefkûreler de, ahlâkî yahut siyasî mefkûreler gibi, muayyen ve şe'nî [belirli ve gerçek] bir cemiyetin mahsulüdür. Bedîi bir inkılâp, bedîi bir ihtilâl ve bedîi bir hamle doğan, yenileşen, yeni zihniyet, faaliyet, istihsal şekillerine vücut veren yeni bir cemiyetin eseridir. Cemiyette mütekaddim [geçmişe dönük] ve içtimâi sebeplerden dolayı bir değişiklik olmadıkça sanat telâkkilerinin değişmesine imkân yoktur. Çünkü iyi, asil, yüksek, beşerî sanat fikirlerinin ve telâkkisinin cemiyetin hâline göre normal bir sanat fikrinden ve telâkkisinden başka manası yoktur. Sanat eserine mevzu olan bütün kıymetler, maşerî menşeli mevcutlardır. Onun için sanat kıymetleriyle umumî, içtimâi halet ve zihniyet arasında daima bir münasebet ve tesanüt vardır. İlham menbâi daima içtimâi bir muhit, dinî, ahlâkî, siyasî yahut millî bir vecittir (İsmail Hakki, 1931, s. 33).

Baltacıoğlu'nun estetiğin toplumsallığına yönelik bu cümleleri, Gökalp ve Fındıkoğlu'nun yazılarının doğrudan tamamlayıcısıdır denebilir. Gökalp bedii hayatı içtimâi hayatın unsurlarından biri sayarken, Fındıkoğlu bediiyata dair açıklamaların son kertede toplumsal olması gerektiğini savunmuş, Baltacıoğlu ise bu görüşlerin bir sentezini tarihselleştirerek açıklamasını yapmıştır.

Bununla birlikte, hem Gökalp hem Fındıkoğlu gibi Baltacıoğlu da sanata ahlaki bir rol biçer. Türklük hissi yaratmadaki zimmî yahut açık milliyetçi çaba burada tekrar görünür. "Sanatkâr ammede [kamu, halk] mevcut, fakat uyumakta olan, yahut kendini ifade edecek kadar şuurlu olmayan batınî haletleri söyler ve ammesine bir dil, yani bir şuurlu kazandırır" diyen Baltacıoğlu'na göre sanatçı bu şekilde "habersizce ayrılmış" gönülleri birleştirir ve toplumsal birlikteliğe hizmet eder. Böylece de halk, sanatçının ürettiği eserlerde kendisinden parçalar görür ve kendisini de orada bulur. Baltacıoğlu buna istinaden sanatkarın ruhunu gösteren en büyük işaretin "sevgi" olduğunu savunur. Gökalp'in Kant'tan yaptığı alıntılara yahut Fındıkoğlu'nun güzelin bulaşıcı ve toplumsallaşmaya dönük olduğuna dair cümlelerine paralel şekilde, Baltacıoğlu da güzeli insanları kalben birleştiren bir kavram olarak tarif eder. Bu sebeple yazar, sanatın toplumsal bir

fikir olduğunu, “içtimâi sanat”¹² kavramının “fuzuli” olduğunu zira gerçek olup da toplumsal olmayan bir sanatın olmadığını iddia eder (İsmail Hakkı, 1931, 27).

Yerel bağlamın bilhassa Fındıkoğlu ve Baltacıoğlu’nda öne çıkışı, milli sanat, sanatçının rolü ve üslup meselelerinin yoğun olarak tartışıldığı bir dönemde estetiğin yaşadığı eksen kaymasını da gösterir. Estetik algının toplumca şekillendirildiği vurgusu, o dönemde araştırma halinde bulunan tüm sosyal bilimcilerden gelen verinin aslında estetik anlayışında bir payı olduğunu gösterir. Sosyolojiyi çatı disiplin haline getirmiş olan bu üç isim, bilimsel tarafsızlık ve toplumsallığa tam da bu millet yaratma ve ortak duyu çabasının kaygısıyla yaklaşırlar. Türkiye’de yaşayan insanların koşulları, milli sanatın gerçekte ne olması gerektiğine dair nüveleri sağlayacaktır. Bu anlamda, muhit ile ifade edilen bağlam ve bağlamsallık düşüncesi yalnızca metodolojik analiz unsuru olarak kalmaz, aynı zamanda “toplum mühendisliğinde” onlara işlevsel ve “kurucu” bir zemin ve belki de alet çantası sağlar.

Kıymet

Kıymet kavramı, içtimâiyat ve içtimâi unsurlar ile iç içe geçen, içtimâi unsurların belirlediği, yerel ve global bağlam arası geçişlilikte tartışılan bir değerler silsilesidir. Bir geçişkenliğe işaret etse de kıymet kavramı öncelikli ve ağırlıklı olarak yerel bağlam tarafından belirlenir. Gökalp (1923), zevk kavramını öne çıkarırken bu durumu şöyle ifade eder:

Her millette güzellik telakkisi başkadır. Bir milletin güzel gördüğü şeyleri, diğer millet çirkin görür. Bu surette, zevkin milli olması lazım gelir. Filhakika, her milletin, milli bir zevki vardır. ... Bir millet, milli zevkinden uzak düşmüşse, sanat sahasında yaptığı şeyler, hep adi taklitlerden ibaret kalır. ... O halde bediiyatta yükselmek isteyen bir millet, evvel emirde milli zevkini bulmaya çalışmalıdır. (s. 134).

Milli zevk tabii olarak ortak bir duyuma işaret ederken, Gökalp’in içtimâi hayatın bir unsuru saydığı bedii hayat, diğer unsurlarla karşılıklı şekilde belirlenmiş olarak burada yerini alır. Fındıkoğlu ve Baltacıoğlu’nun çalışmalarında kıymet kavramı ile karşılaşılır. Fındıkoğlu (1927a), kıymet kavramını, Mevlâna, Sinan ve Fuzuli’nin içinde yetiştiği bağlamlar üzerinden açıklar:

Mevlana’yı doğuran amil; Selçuk Türklüğünün tasavvufi iştiyâkı [arzu], Sinan’ın mimari şahikaları ancak Yavuz ve Kanuni devrinin siyasi azimetini değil midir? Fuzuli, Irak muhitinin tabii ve içtimâi avâmilinin tesiriyle bir lirik şair olarak yetişmemiş midir? Muhtelif sanat tarihlerinde yüzlerce misal bulunabilir... Bu tesirler altında bedii şuurumuzda içtimâi nevden bir güzellik kıymeti belirlemekte ve bütün hükümlerimizde kendisini göstermektedir (s.15).

Fındıkoğlu’nun bu cümleleri, yerel bağlam olarak bu çalışmada karşılanan içtimâiyatın kıymet kavramı üzerindeki etkisine tekrar açıklık getirir. Gökalp’in “tehzib”, Fındıkoğlu’nun ise tarihselleştirme üzerinden medeniyet kavramına doğru açıkladığı kıymet, millilik nokta-i nazarından içtimâiyatla birlikte yerellik içinde ele alınır. Bu hususu, kıymet kavramını insani mutalar üzerinden global bağlama doğru açmılayan Baltacıoğlu’nda da görmek mümkündür:

Sanat eserini vücade getiren unsurlar ikidir. Biri teknik, ... ikinci unsur kıymettir. Kıymet bu tekniğin neticesi olan manevî bir halet, bir şuurdur. Bu iki unsur bütün sanat eserlerine şamildir. ... Onun için sanat eserini «manevî haletleri ifadeye yarayan teknik bir icattır» diye tarif etmek mümkündür. Filhakika her sanat eseri masnu bir eser seciyesi [karakter] gösterir. Sanat eserinin sanayi, yahut sanaatle [zanaat] karıştırılması bundandır. Saniyen [ikincisi]

¹² İçtimâi kavramı metin boyunca sosyolojik anlamında kullanılmış olmakla birlikte, İsmail Hakkı Baltacıoğlu burada içtimâi sanat kavramı ile toplumcu sanatı kasteder.

her sanat eseri şahsî ve beşerî bir hüviyet gösterir. Güzellik haleti bu beşeriliğin müradifidir [anlamdaş] (İsmail Hakkı, 1931, s.13-14).

Manevi halet yahut şuur, Baltacıoğlu'nun deyişiyle tekniğin neticesidir. Esasen bu durum da kıymetin toplumsal koşullarca belirlenimine bir işarettir. Güzelliğin ortak bir duyu olduğuna beşeriliğin müradifi olarak gördüğünü belirterek işaret eden Baltacıoğlu, sanat eserini zanaatten ayıran noktanın ise kıymet olduğunu vurgulayarak estetik hususiyetlerin çizgisini çekmiş olur. Teknik ve kıymetin tüm sanat eserlerindeki ortaklıklar, güzelliğin beşeri boyutu ve ortaya koyduğu tanımlar, kıymetin yerel bağlamdaki pozisyonu kadar, global bağlam ile de geçişlilik içinde bulunduğunu bir kez daha gösterir. Baltacıoğlu, yeni Türk'ün yeniliği arayışı kadar meselenin global boyutta ele alınmasını da gözetmektedir.

Sonuç Yerine

Makale boyunca global bağlam kavramı ile medeniyeti, yerel bağlam kavramı ile de içtimâiyatı referans alarak estetiğe dair düşüncelere bağlam fikrinin girişi konusunda bir yeniden okuma çabasına giriştim. Burada tekrar altı çizilmesi gereken husus şudur ki, son dönem Osmanlı ve erken dönem Cumhuriyet aydınları arasındaki Avrupa entelektüel sistemine entegrasyon çabası ve milliyetçi kaygılarla toplumsal dinamikleri ortaya çıkarma kaygısı estetiğe dair fikirleri etkilemiş, siyaset ile estetik tartışmaları dönemde iç içe geçmiştir. Durkheim sosyolojisine aşina olmaları itibarıyla benimsemekte zorlanmadıkları Lalo'nun görüşleri üzerinden sosyolojinin imkanlarını estetiğe taşıyan bu düşünürler, meselenin bireysel boyutuna ise Kant felsefesinin açtığı alan üzerinden bakmaktadırlar. Lalo "halka doğru" hareketi içinde halkı tanımak üzere bir sistemin aracı olurken, Kant ise bireysel boyutta milliyetçi duyguları açıklamaya giden kapı haline gelir. Bu şekilde hem toplumsal dinamiklere hem de bireysel tavırlara eş zamanlı olarak müdahil olma imkanını yaratan Osmanlı-Türk entelektüelinin özgül koşullar karşısındaki sentezci tavrı ise yine görünür olur.

Burada eksik olan birkaç husus, araştırmayı derinleştirip genişletebilir. Öncelikle, Gökalp'in hars-medeniyet ayrımının devamlılığını 1930'lu yıllar boyunca estetik alanında da görmek mümkündür. Milli sanat tartışmalarının ve ulus-devlet kavramı altında incelenmiş olmanın gölgediği evrensellik ve evrenselleşme kaygısı, buradaki yazılarda açıkça takip edilebilmektedir. Evrenselleşmede gözetilen saiklerin – bilhassa "ihsâsî" ve "fizyolojik" – üzerinde daha fazla durulması, ilerde ortaya çıkacak çalışmaların büyük bir boşluğu dolduracağı kanaatindeyim. Bir diğer husus, milli sanat tartışmalarının yüzeysel bir biçim-içerik tartışmasından ibaret olmadığının görülmesidir. Bu çalışmanın kapsamı dışında kalmış birçok ismin de dahil olduğu bir entelektüel zümre, 1920'ler ve 1930'lar boyunca eserler vermiş, genç Cumhuriyet'in dönüşen sanatının felsefi-kuramsal arka planını tartışmaya açmıştır. Bilhassa içtimâiyatçı estetiğin kıymet kavramı etrafında tartıştığı saikler, güzellik algısını nelerin şekillendirdiğinin tespitine ve kültürel nüvelere dikkat çekmesi bakımından sanatsal dönüşümde temele alınan hususlara dair pek çok kaynağı içinde barındırır ve incelenmeye değerdir.

Son olarak, fert-cemiyet bağlamında muayyeniyet tartışması, estetiğin de içinde bulunduğu çok geniş bir sahada yürümekte ve araştırılmayı beklemektedir. Gökalp'in *İçtimaiyat Mecmuası*'nda görüşlerini bildirdiği 1917 tarihli *Cemiyette Büyük Adamların Tesiri* başlıklı makalesinden sonra onun eleştirileriyle birlikte çizgisini sürdüren Fındıkoğlu'nun *İçtimaiyat Dersleri* kitabındaki bahisler ve bu kitaptan iki yıl önce Baltacıoğlu tarafından İstanbul Radyosu'nda verilmiş olan Sanatkâr ve Muhiti başlıklı konferansın metni, deha kavramından lider kültüne uzanan bir çerçevede fert ve cemiyet algısını aydınlatacaktır.

Kaynaklar

- Ahmed Şuayb. (2018). *Hayât ve kitâblar*. Çizgi.
- Baltacıoğlu, İ. H. (1934). Sanatkâr ve uhiti. *Sanat: Estetik, Yaratma, Türk Sanatı, Dil, Edebiyat, Temsil, Musiki, Resim, Mimarlık, Tezyini Sanat, Şehircilik Üzerine Görüşmeler* içinde (ss.42-47). Semih Lütfi Suhulet Kütüphanesi.
- Baltacıoğlu, İ. H. (1966). *Ziya Gökalp*. Diyarbakır'ı Tanıtma ve Turizm Derneği.
- Burke, P. (2002). Context in context. *Common Knowledge*, 8 (1), 152-177.
- Çağaptay, S. (2009). *Türkiye'de İslâm, Laiklik ve Milliyetçilik: Türk kimdir?*. İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Davison, A. (1995). Secularization and modernization in Turkey: the ideas of Ziya Gökalp. *Economy and Society*, 24 (2), 189-224.
- Dikmen, B. A. (2023). *İnkılabı nakşedecek resimler: Tek parti döneminde resim ve siyaset. İletişim..*
- Dressler, M. (2015). Rereading Ziya Gökalp: Secularism and reform of the Islamic state in the late young Turk Period. *International Journal Middle East Studies*, (47), 511-531.
- Ergan, N. G. (2015). Türk düşünce geleneğinde Ziya Gökalp-Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu devamlılığı. C. Özyurt ve A. Tak (ed.), *Ziya Gökalp Kitabı* içinde (ss. 335-356). Hece.
- Fındıkoğlu, Z. F. (1927a). *Bediiyat*. Devlet Matbaası.
- Fındıkoğlu, Z. F. (1927b). Bediiyatın mevzuu ve usulü. *Felsefe ve İçtimaiyat Mecmuası*, (3), 187-194.
- Fındıkoğlu, Z. F. (1935). *Gökalp sa vie et sa sociologie: Essai sur l'Influence de la sociologie Française en Turquie*. Editions Berger-Levrault.
- Gökalp, Ziya. (1917a). Cemiyette büyük adamların tesiri. *İçtimaiyat Mecmuası*, 1 (2), 48-70.
- Gökalp, Ziya. (1917b). Ahlâk içtimai midir?. *İçtimaiyat Mecmuası*, 1 (3), 113-116.
- Gökalp, Ziya. (1923). *Türkçülüğün esasları*. Matbuat ve İstihbarat Matbaası.
- Gökalp, Ziya. (2006). *Felsefe dersleri*. Çizgi.
- Guyer, P. (1990). Feeling and freedom: Aesthetics and morality. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, (48), 137-146.
- Guyer, P. (2008). *Knowledge, reason and taste: Kant's response to Hume*. Princeton University.
- Güneylioğlu, N. (1988). Ali Canib Yöntem'in makaleleri (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi.
- İnal, Y. E. (2021). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e aanaatın kavramsallaştırılması (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi.
- İsmail Hakkı (Baltacıoğlu). (1931). *Demokrasi ve sanat*. Kanaat Kütüphanesi.
- İsmail Hakkı (Baltacıoğlu). (1934). Sanatkâr ve muhiti. *Sanat: Estetik, Yaratma, Türk Sanatı, Dil, Edebiyat, Temsil, Musiki, Resim, Mimarlık, Tezyini Sanat, Şehircilik Üzerine Görüşmeler* içinde (ss. 42-47). Semih Lütfi Suhulet Kütüphanesi.
- Kahn, S. J. (1953). *Science and aesthetic judgment: A study in Taine's critical method*. Routledge & Kegan Paul LTD.
- Kelley, D. R. (2002). Intellectual history and cultural history: the Inside and the Outside, *History of the Human Sciences*, 15 (2), 1-19.
- Kern, S. (2008). *Nedenselliğin kültürel tarihi: Bilim, cinayet romanları ve düşünce sistemleri*. Metis.
- Lalo, C. (1909). L'esthétique scientifique. *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger* (68), 255-267.

Lalo, C. (1914). Programme d'une Esthétique sociologique. *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, (78), 40-51.

Lichtenstein, J., Maigné, C., Pierre, A. (Ed.). (2013). *Vers la science de l'art: L'esthétique scientifique en France 1857-1937*. PUPS.

Nas, H. (2019). *Türk edebiyatında estetiğin doğuşu*. Hece.

Nefes, T. S. (2013). Ziya Gökalp's adaptation of Emile Durkheim's sociology in his formulation of the modern Turkish nation, *International Sociology*, 28 (3), 335-350.

Nefes, T. S. (2018). Sociological foundations of modern Turkish nationalism. *Journal of Balkan and Near Eastern Studies*, 20 (1), 15-30.

Öğütte, V. S., Tatlıcan Ü. (Ed.). (2018). *Emile Durkheim'i yeniden okumak*. Phoenix.

Şiray, M. (2016). Jacques Rancière'de sanat-siyaset ilişkisi üzerine. G. Ateşoğlu (Ed.) *Varoluşçuluk, Fenomenoloji, Ontoloji: Çağdaş Felsefenin Macerası I* içinde (ss. 277-296). Belge.

Yalçın, H. C. (2021). *Estetik [Hikmet-i Bedayi]*, İ. A. Kumsar (Ed.). Ötüken.

Özgün Makale

Çağdaş Sanat: Doğadan Kopuş mu, Doğaya Dönüş mü?*

Contemporary Art:

Break from Nature or Return to Nature?

Merve ERTENE¹

Öz

Bu çalışmada Dutton'ın, evrimsel sanat teorisi temelinde çağdaş sanatı, sanatın ve beğenin doğal adaptif kökenine bir yabancılaşma olarak tanımlamasından yola çıkarak, sanat ve doğa ilişkisine odaklanılmış, Dutton'ın empirik bakışının tatmin edici cevap üretmekte yetersiz kaldığı noktada, daha kökensel bir açıklama ihtiyacıyla Schelling'in ilk dönem felsefesinde açığa çıkan doğa-sanat ilişkisine başvurulmuştur. Schelling'in, özne ve nesnenin, akıl ve doğanın, bilinçli ve bilinçsiz mutlak özdeşliğinin nesnelleşmesi, kökensel çelişkinin çözülmesi, kavranamaz, dile gelmez hakikati, hakikate zeval vermeksizin duyusallaştırabilme becerisi olarak sanat tanımına dayanarak, çağdaş sanatın doğasından ayrı düşmekle kalmayıp bağını koparmayı seçmiş öznenin ürünü olabileceği, kavramsal karakteriyle sanat-olmayan sanat, kendine yabancılaşmış sanat sayılabileceği ancak insanın doğayla kopan bağını provokatif bir tarzda yenileme imkanını da kendinde barındırdığı iddia edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Evrimsel Sanat Teorisi, Doğa-Sanat İlişkisi, Schelling.

Abstract

This study, starting with Dutton's definition of contemporary art as an alienation from the natural adaptive origin of art and taste based on his evolutionary theory of art, focuses on the relationship between art and nature. When Dutton's empirical perspective is insufficient to produce a satisfactory answer, this study resorts to the nature-art relation revealed in Schelling's early philosophy with the need for a more fundamental explanation. Depending on Schelling's definition of art as the objectification of the absolute identity of subject and object, reason and nature, conscious and unconscious, the resolution of the original contradiction, the ability to make the incomprehensible, ineffable truth sensible without damaging the truth, this paper claims that contemporary art is the product of the subject that may not only be separated from its nature but also has chosen to break its bond with it and that it may be considered not-art art, art that alienated from itself by virtue of its conceptual character, but that it also contains the possibility of renewing the broken bond of humanity with nature in a provocative fashion.

Keywords: Contemporary Art, Evolutionary Art Theory, Nature-Art Relation, Schelling.

* Makalenin başvuru tarihi: 15.09.2024. Makalenin kabul tarihi: 13.10.2024.

¹ Arş. Gör. Dr., Sakarya Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Felsefe Bölümü, mertene@sakarya.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4049-1006.

Eğer bir usta, diyordu Aquinas, daha güzel olsun diye testereyi camdan yapacak olursa sonuçta ortaya çıkacak olan ürün sadece bir testere olarak işe yaramaz ve başarısız bir sanat eseri olmakla kalmaz aynı zamanda güzel de olmaz (Suma Theologica, I-II, 57, 3c). Halbuki bugün testereyi camdan yapmak, bunun, muhtemelen Aquinas'ın Testeresi başlığıyla sergilenecek bir sanat eseri olmasını garantileyecek bir şeydir. Ve hiç kuşkusuz bu cam testere aynı şekilde zeki bir sanatçıya esin kaynağı olacak ve bu sanatçı, Duchamp'ı taklit ederek, en yakın hırdavatçıdan sıradan bir testere satın alarak bunu, belki de Occam'ın Testeresi olarak bir karşı sergi çerçevesinde sergileyecektir (Shiner, 2022, s.68).

Yaşamın çekim gücüyle yörüngede tutulan, konumunu, sağladığı fayda, karşıladığı ihtiyaç, sahip olduğu çeşitli işlevler üzerinden kazanan ve bu sebeple de yaşam sisteminin ondan ayrı düşünülemez bir parçası olan ya da eş deyişle yaşamsal olan sanatın, kendisini, yaşamın çekim kuvvetinden koparıp, bu kuvvet olmadan da kendisi olabileceği iddiasıyla yörüngeden çıkması ve özerk bir modern yapı haline gelmesi sürecinde değişip dönüşen sanat anlayışını, Shiner kurduğu bu çarpıcı karşıtlıkla adeta özetler. Bu karşıtlıkta çağdaş sanat ister istemez yaşamdan kopmuş, yaşamı karşısına almış, yaşamsal olmayan veya yaşamsızlaşmış sanat tanımının yetkin temsili olarak payelendirilir.² Shiner (2022) için sanatın yaşamsal örgüden bağımsızlaşmasında lokomotif kavram işlevselliştir; sanat işe yaramasa da değerini yitirmeyen, hatta değerini işe yaramazlığından alan yaratıcı etkinlik olarak icra edilmeye başlandığında ve böylelikle kendini genel olarak insan üretimi anlamındaki imalattan ayırdığında, günlük hayatın eşlikçisi ya da yaşamın içkin bir parçası olmaktan da çekilmiştir (ss. 213-215). Bu, doğrudan, yaşamsal mekânından da vazgeçip, ona tahsis edilmiş, tek amacı onu görünür kılmak olan galeri ve müze gibi özel mekanlara kendini hapsetmesi ve daha ezoterik bir varoluş tarzı benimsemesi anlamına gelir (Shiner, 2022, s.224). Böylelikle, el altında, her an karşılaşılabılır, hemen kullanılabilir, ifşa eden ve anlaşılır kılan araçsal sanat ürünleri yerini, ancak istendiğinde deneyimlenebilecek, işlevsiz, ifşa edilmesi ve anlaşılır kılınması gereken kendinde amaç haline gelmiş sanat eserlerine bırakmıştır. Bu kopuş döneminde önceleri işlevselliğe bir başkaldırı olarak, ardından bir özeleştirici olarak sanatla, sanat kendini içinden çıktığı geçmişinin yadsınması olarak şekillendirmiştir.

Yargı Gücünün Eleştirisi, sanatın karakter olarak işlevselliği terk edip işlevsizliği seçmesi ya da araçsallığı reddedip kendini amaç edinmesiyle birlikte kendine kurmaya başladığı bağımsız dünyanın kanıksanmakta olduğunun adeta teorik ispatıdır, zira Kant (1987), *Estetik Yargı Eleştirisi* ile birlikte böylesi bir bağımsızlaşmanın talep ettiği estetik otonomiye tanımakla kalmaz, sanatın diğer tüm üretim şekillerinden farklı olarak, karşılığı salt kendini var etmek olan özgür bir yaratım olduğunu, dolayısıyla beğenin de ancak çıkarsız/ilgisiz olması halinde estetik beğeni olabileceğini ilan edip, modern sanat anlayışının standartlarını ilk kez belirleyerek günümüze dek güncelliğini koruyan tartışmayı da başlatmış olur (s. 210).

Estetik teorinin ortaya çıkmasıyla birlikte ilam edilen bu malum kırılım, sanat için aslen bir zemin değişikliğidir. Sanatsal üretim etkinliği ontolojik zeminden epistemolojik bir zemine taşınmış, yani sanat, tüm yapıp etmelerinde kendisiyle ilişkilendiğinin ayırına vardığı, öz bilinç kazandığı, üretim etkinliğini kendini anlamaya veya kendini bulmaya ve hatta kendini yaratmaya yönlendirdiği, idealist bir paradigmadan adına özgürleşme denecek reflektif bir gelişim sürecine girmiştir. Kendine dair bir kaygıyla değil de nesneye dair bir kaygıyla fakat nesneyi de

² Shiner (2022), sanatın güzel sanatlar adı altında kutsallaştırılarak toplumdan koparılışına bir tepki olarak ortaya çıkan ve sanatı yeniden hayatın içine sokmayı hedefleyen dada, sürrealizm ve hatta Rus konstrüktivizminin kendilerini karşı durdukları modern güzel sanat sisteminden ayırmakta zorlandıkları ve hatta kimi zaman sisteme teslim olduklarını öne sürer ve devamında ortaya çıkan hazır nesnelere, pop, kavramsal, performans ve enstalasyon örnekleriyle çağdaş sanatın da güzel sanatların salt bir antitezi olarak sanat kurumu tarafından asimile edilme tehlikesi taşıdığına değinir (ss. 354-360, 408-409). Biz de bu çalışmada çağdaş sanat ile genel olarak hazır nesnelere, pop, kavramsal ve performansa referans vermekteyiz.

kendi varlığından ayırmaksızın dolayısıyla henüz kendisi ve kendisi-olmayan dünya ayrımını üretmeksizin kör üretme modundan, nesneyi kendi varlığına dair kaygılarını ifade etmenin, dünyayı kendi yetenek ve kapasitelerini sınayıp tanımının aracı haline getiren bir üretim moduna geçiştir bu. Bu geçişle birlikte neyin değil de nasıl ifade edildiği önem kazanır. Buna bağlı olarak içeriğe karşı kayıtsızlık ve form yükselen estetik değer haline gelir. Kant sanatın modern döneminin olgunlaşmaya başlamış bu karakterini çıkarsızlık/ilgisizlik kavramıyla tüm tarihselliğinden soyutlayıp evrenselci bir tarzda kuramsallaştırmıştır. Fakat sanatın tarihselliği göz ardı edilmediğinde, Shiner'ın deyimiyle yaşamdan kopma veya yaşamı karşısına alma şeklinde gerçekleşen bu kırılmayı, sanatın kendini gerçekleştirme sürecinin yabancılaşma momenti olarak anlamak mümkündür.

Sanatın yabancılaşması ise, onu belli bir metafizik yapılanma gereği deneyimlemekten geri duramayan insanın, bu yapıyla ilişkisinde (ve tabii kendisiyle ilişkilenebilmesinde) belirli türde bir yabancılaşma yaşadığı ve deneyiminin biçimini değiştirdiği anlamına gelir. Dolayısıyla sanattaki bu kırılmayı, neden sanat denilen şeyi üretmek ya da takdir ederek deneyimlediğimiz sorusuyla birlikte anlamak ve sanat deneyiminin asli nedenlerindeki onun biçim değiştirmesine zemin hazırlayan modifikasyon olarak ele almak izlenebilecek yöntemlerden biridir. Bu bağlamda bu çalışmada, sanatı neden var ettiğimizi, insanın kaçınılmaz doğallığıyla ve tabii genel olarak doğayla pozitif ilişkilenebilmesinin bir sonucu olarak açıklamakla işe başlayacak ve ardından doğayı yadsıyarak aşma girişimine dönüşen bir insan yaşamının ancak kendinin olumsuzlamasına dönüşmüş bir sanat-olmayan sanatı var edebileceğini öne süreceğim. Bu iddialara kılavuzluk edecek isimler ise Dutton ve Schelling olacaktır; Dutton'ın evrimsel sanat teorisiyle empirik çerçeveyi çizecek, Schelling'in erken dönem felsefesi olarak adlandırabileceğimiz doğa felsefesi ve transandantal felsefeyle de bu empirik çerçevenin transandantal zeminini göstereceğiz.

I. Marslı Beethoven olmazlığı veya sanatın doğası

Dutton (2022), *Sanat İçgüdüsi*'ne kavramsal sanatçılar Komar ve Melamid'in 1993'te farklı ülkelerden insanların resimdeki sanatsal tercihlerini ve beğenilerini profesyonel kamuoyu araştırma şirketleri aracılığıyla araştırdıkları "Halkın Seçimi" başlıklı projesine gönderme yaparak başlar (s. 23). Komar ve Melamid, aralarında Türkiye'nin de bulunduğu çeşitli ülkelerde uygulanan, resimde renk, boyut, desen, figür, konu, mekân vb. estetik tercih ve beğenilere dair en sevilen renk, resmin ideal boyutu, resmedilecek olanın dış mekan sahnesi mi iç mekan sahnesi mi, ünlü insanlar mı sıradan insanlar mı, gerçekçi tarzda mı farklı tarzda mı, vahşi hayvanların mı evcil hayvanların mı, yumuşak kıvrımlı mı keskin köşeli mi olması gerektiği vs. gibi sorulardan oluşan anketin sonuçlarına dayanarak ülkelere göre ayrı ayrı en çok istenen ve en çok istenmeyen resimleri yaparlar (ed.Wyipjewski, 1999, s.2). Komar ve Melamid bu projeye Amerikan demokrasisinde çoğunluğun hakikati belirleyici rolünü estetik düzleme aynalar ve halkın iradesinden bağımsızlaşmış sanat dünyasını yeniden halkla iletişim haline sokmanın aracı olarak demokrasinin ölçüm birimi haline gelmiş anketi kullanır, zira halkın istek ve iradesine ulaşabilmenin en iyi olmasa da eldeki tek mümkün yolu anketlerdir (ed.Wyipjewski, 1999, ss.8-11). Dolayısıyla sanatçıların projeye sorunsallaştırdıkları hem totaliterleşen sanat dünyası ve totaliterleştikçe yönünü kaybedip içine düştüğü kriz hem de Komar'ın deyimiyle yeni diktatör "Çoğunluk" ile hakikat ilişkisi veya başka bir ifadeyle, nicelik-nitelik ilişkisinde niceliksel olana çağdaş dünyada tanınan üstün belirleyici güçtür (ed.Wyipjewski, 1999, ss. 9, 16). Ortaya çıkan ve birçokları için hayal kırıklığı yaratan "mavi manzara" adıyla özetlenebilecek resimler ise yine Komar'ın tanımıyla

çoğunluğun kararlarının yarattığı değeri, yargılayıcı bir üslupla değil de lunaparktaki eğlence aynaları gibi grotesk biçimde bozarak sadece göstermektedir (ed.Wyipjewski, 1999, ss.17, 32). Dolayısıyla projenin, yukarıda sanatın yabancılaşması olarak tanımladığımız durumu sanatın içinden ve sanatla hem eleştirdiğini hem de aşma yolunu aradığını söylemek yerinde olacaktır.

Dutton ise mevzubahis yabancılaşmaya daha kökensel bir açıklama getirmenin peşindedir ve bu sebeple Komar ve Melamid'in özel olarak tartışmaya açmayı amaçladıkları bu meseleler yerine, araştırmanın şaşırtıcı bulgularına odaklanmış ve bu bulguları evrimsel sanat teorisinin vitrini olarak kullanmayı seçmiştir. Araştırmanın sonuçları şaşırtıcıdır, çünkü Kenya, İtalya ve Çin gibi farklı coğrafyalardan ve farklı kültürlerden insanlar aşağı yukarı aynı görsel temsillere eğilim göstermişler, sarı ve tonlarından uzak durup en çok mavi rengi beğendiklerini ifade etmişler, soyut resimden hoşlanmayıp, göl, nehir, deniz ya da genel olarak sulak alanlar, yeşillik açık alanlar, ağaçlar, insan ve genellikle vahşi hayvanların olduğu gerçekçi manzaraları tercih etmiştir. İşte bu kültürlerüstü gibi görünen ve coğrafyaları da aşan estetik tercih ve beğeniler, Dutton'a göre toplumsal, kültürel ya da politik bir zeminde değil, ancak evrimsel kökenlere inerek açıklanabilir. Farklı coğrafyalardan insanların aynı tercihi yapmış olması, bu tercihleri yönlendiren olası etkenler arasında doğayı görünmez kılabilir fakat buna aldanmamak gerekir. Nitekim Dutton, proje için "Can It Be The 'Most Wanted Painting' Even If Nobody Wants It?" başlıklı bir değerlendirmeye yazan Danto'nun, tercihlerin evrenselliğini modernizm ve kültürel emperyalizmle açıklamasını ve doğayı asli etken olarak değerlendirme dışı tutmasını eleştirir. Danto, Kenyalıların yaşadıkları doğal çevre bakımından hiç aşına olmamalarına rağmen resimde "mavi manzara" unsurlarını tercih etmelerini, 19. yüzyıl manzara resminin klişeleşerek takvimlerde kullanılmasını ve böylelikle dünyanın dört bir yanındaki evlere ulaşmasıyla açıklar (ed.Wyipjewski, 1999, s. 137). İnsanlar evlerinin görünür bir köşesinde gayri ihtiyari her gün karşılaştıkları bu resimlere aşına hale geldiklerinden, resim denilince Afrika'dan Asya'ya insanların aklına ilk gelenin de çoğunlukla bu takvim resimlerindeki unsurların olması şaşırtıcı değildir. Dolayısıyla Danto'ya göre bu bulguların gerisinde kökensel bir gerekçe aramak ya da bu bulguları apriori estetik evrensel olarak ilan etmek gerçekçi olmaz (ed.Wyipjewski, 1999, s. 137). Fakat Dutton'ın perspektifinden, bu açıklama üzerine, klişe haline gelenin neden tam da bu manzara resmi olduğunu sormak hala meşrudur. Diğer bir deyişle, eğer "akla gelme" bir kıstas olarak kullanılacaksa, neden belirli unsurların ilk akla gelen olduğunu, imgelere maruz kalarak öğrenilmiş olmalarıyla kesin bir biçimde açıklamak, "maruz kalmayla öğrenilmemiş ilgi, eğilim ve duygularla dolu" insan yaşamının diğer büyük kısmını görmezden gelen çok dar bir bakış açısıyla konuya yaklaşmaktır (Dutton, 2022, s. 28). Oysa insanın tam olarak rasyonel gerekçesini veremediği beğeni, ilgi ve duygularını açıklamak için daha kapsamlı teorilere ihtiyaç vardır ve evrimsel yaklaşım bu ihtiyacı karşılayarak ön plana çıkmaktadır. İnsan yaşamını doğa ve kültür adı altında birbiriyle iletişimi olmayan, kendine kapalı alanlara bölüp estetik deneyimi de bu kutuplulukta salt kültürel alana atamak, söz konusu estetik tercih ve ilgileri yoktan var edilmiş, keyfi, aklın manipülasyonu ile yaratılmış şeyler olarak anlamak yerine, doğa-kültür arası geçirgenliğe izin vermek, bunları birlikteliğinde ve etkileşiminde değerlendirmek, estetik deneyimi bu geçirgenlikte anlamak ve projenin bulgularını da bilinçsiz doğal kökenin kültürel alanda kendini göstermesi olarak anlamak gerekir. Böylelikle projenin kültürlerüstü ve coğrafyalarüstü gibi görünen sonuçlarını değerlendirirken ne doğa ne de kültür bertaraf edilir.

Dutton'ın temel iddiası şudur: estetik ilgilerimiz, beğenilerimiz, tercihlerimiz ve eğilimlerimiz evrimsel süreçte oluşup gelişmiştir, bu bakımdan da temelde evrenseldir. Diğer bir deyişle, estetik sezgimizin veya güzel nitelendirmemizin ardında, doğal seçim veya hayatta kalma avantajı

sağlayan adaptasyonlar ve uzantıları vardır. Kısacası estetik ilgilerimiz ve beğenilerimiz “insanın gözlerini, kulaklarını ve zihnini memnuniyet verip cezbetmek için evrilmiştir” (Dutton, 2022, s. 250). Fakat bu kez de Dutton’ı kutupluluğun karşı tarafından değerlendirme yapıyormuş gibi anlamamak gerekir. Dutton, estetik beğenilerin evrenselliğinden bahsederken, kültürel çeşitliliği ve farklılığı yok saymaz. O, daha ziyade, “yüzeydeki kültürel çeşitliliğin altında yatması muhtemel ortak kökeni”, estetik özgürlüğün doğal zorunlukla inşa edilmiş zeminini sorgular (Dutton, 2022, s. 41). Bunu yaparken akıl yürütmesi de tercüme edilebilirlik fikrine dayanır: nasıl ki dünya üzerindeki altı bin dilin birbirine tercüme edilebilmesinin imkânı, dilin evrenselliğine, yani dilin, dil öncesi ilgiler, ihtiyaçlar ve kapasitelere bağlı olarak ortaya çıkmasına dayanıyorsa, kültür ve sanat da çeşitliliğine rağmen tanınabilirliğini, tercüme edilebilirliğini, evrenselliğine, yani akıl öncesi ilgi, ihtiyaç ve kapasitelere bağlı olarak ortaya çıkmasına borçludur (Dutton, 2022, s. 41). Sanatın biçimi, metodu, görüngüsü sonsuz çeşitlilikte olsa da bir nesnedeki sanatsallığın kolaylıkla fark edilebilmesi, estetik beğenin evrimsel kaynağı ve gelişimini işaret etmektedir. Komar ve Melamid’in araştırma sonuçları da bu açıdan bakıldığında oldukça rasyoneldir; ağaçlar ve yeşillik, su, açık alanlar, yüksek görüş noktası Pleistosen dönemde yaşam alanı seçiminde ve avcı-toplayıcılıkta korunaklı, kaynakların bol olduğu ve keşif olanakları açısından avantaj sağlayan alanların tasviridir (Dutton, 2022, s. 34). Dahası, görünmeden görebilmek yaşam alanı seçmekte güvenli keşfin kritik unsuru olduğundan, bugün bir manzarayı çekici bulmamızda, manzaraya nereden baktığımız hala etkisini gösterir; güvende hissettiğimiz seyirlik bir noktadan manzara güzelleşir (Dutton, 2022, s.32). Resim tarihi de bunu kanıtlar nitelikte, izleyiciyi vadiye bakan uçurum kenarına, şehre bakan yüksek bir merdivene veya hemen önünde açılan bir manzaraya bakan uzun bir insandan daha yukarıya yerleştiren resimlerle doludur (Dutton, 2022, s.32). Bunun belki de en ikonik örneği Caspar Friedrich’in *Bulutların Üzerinde Yolculuk*’udur. Dikkat çekici başka bir çalışma ise kadın ve erkeklerin estetik tercihleri arasındaki ayrımı ortaya koyar ve Dutton’a göre kadınların sığınak olanaklarının bol olduğu meyve ve çiçekli bitki dolu manzaraları seçmeleri, erkeklerinse seyir imkânı yüksek, avlanma ve keşif olanaklarının bulunduğu manzaralara yönelmeleri evrimsel kaynaklarıyla değerlendirilmeli ve salt toplumsal yapılanma ürünü olarak yorumlanmamalıdır (Dutton, 2022, s.33).

Dutton tüm bu örneklerle dil ve dil öncesi, akıl ve akıl öncesi, duygu ve düşünce, doğa ve kültür ikiliklerini köprülemeye ve yarattığı bu gri alan içerisinde estetik deneyimi anlamaya çalışmaktadır. Akıl denileni, kaynağı kendinde, kökensiz, kendinden nedenli, dünyasız ama dünyayı anlaşılır kılan soyut bir mekanizma ya da fonksiyon olarak tanımlamak yerine, akli duygudan ve sezgiden evrimiyle anlamak, dolayısıyla ondaki yaşamsallığı reddetmemek gerekir. Bu bağlamda Dutton (2022), dilden önce bulgusal, keşfe dayalı, duygusal tepkilerle yapılan tercihlerin, dil gelişimiyle birlikte akli tercihler haline geldiğini, kimi zaman duygusal olanla akli olan çelişebilse de kimi zaman da örneğin duygusal bir tepkiyle geri çekildiğin tercihin, akli olarak örtük tehlikeyi içerebildiğini ve bunu göz ardı etmemek gerektiğini vurgular (s. 37). Dolayısıyla bugün insanların duygusal ya da sezgisel bir tepkiyle genellikle güzel dedikleri şeye yönelimlerinde görünür hale gelen de dil ve akıl öncesi bu yaşamsal tercihlerin izidir. Yaşamaya ve gelişmeye uygun olanın doğal seçimle aktarımı bugün estetik sezgi, beğeni ve tercihlerimizde belirleyicidir. Geçmişin yaşam mücadelesinin izleri, bugünün güvenli bölgesinden güzel deneyimine dönüşmüştür. Kimi resimler karşısında kayıtsız kalamayıp tutulmamız, bakakalmamız, insanın bir geçmişe sahip olmasıyla ama salt kişisel bir geçmişe değil de insanlık geçmişine, evrimsel bir geçmişe sahip olmasıyla, ister istemez geçmiş yüklü olmasıyla, doğallığıyla ilgilidir.

Bunlar, geçmişin kalıntılarının, farkında olmadan, bugünkü yaşamı etkilemesiyle ortaya çıkan deneyimlerdir. İlginçtir ki böyle bakıldığında başlangıcı ancak 18. yüzyıla kadar gidebilen, kısa bir geçmişe sahip Türk resim tarihinin ilk dönem eserleri arasında, örneğin Hoca Ali Rıza, Halil Paşa, Mehmet Ali Laga gibi isimlerin çalışmalarında görülebileceği üzere, tam da bahse konu olan unsurları içeren manzara resimlerinin neden özellikle baskın olduğu daha anlaşılır olur. Tabii burada politik, kültürel, toplumsal hatta kişisel başka birçok nedenden bahsedilebilirse de Dutton'ın önerdiği perspektiften diyebiliriz ki Türk ressamlar da resim yapmaya insanın akıl öncesi arzularını takip ederek "mavi manzara" ile başlamışlardır.

Nitekim Dutton, kadim ve adaptif olanla kültür, duygusal olanla akli olan arasındaki bağlantıyı evrimle birlikte kurmayı denemiştir. Estetik deneyim esasen, evrimsel geçmişin tüm riskli ve stresli seçimlerinden öğrenilmişliklerin, risksiz alanda tadını çıkarmak, dolayısıyla diyebiliriz ki tüm insanlık adına yaşıyor olmayı kutsamak, böylesi bir başarıdan haz almak anlamına gelir. Bu bakımdan da doğanın kültürde ve kültürle taçlandırılmasıdır. Duyulan haz hem bireyin hem de o bireyin yaşamıyla sonuçlanmayı başarmış gerideki tüm kuşakların kazandığı, sahip olduğu ve aktardığı sağlıklı yeteneklerine karşı duyulan şükran ve kıvanç olarak da anlaşılabilir. Dolayısıyla bu haz aslında dolaysız ve olumlu bir yaşam hissi veya bir yaşamla doluluk hissidir.

Her ne kadar estetik deneyime eşlik eden hazın yaşamsallığına ilk dikkat çeken, güzelden alınan hazı olumlu bir "yaşam hissi" olarak tanımlayan Kant olsa da Dutton'ın yenilikçiliği bu ilişkiyi transandantal bir zeminde ve idealist bir bakışla değil, empirik bir zeminde ve realist bir bakışla kuruyor olmasındadır (Kant, 1987, ss. 204, 245). Kant salt zihinsel faaliyetlerdeki bir tesadüf eseri ortaya çıkan güzel deneyiminde nesnel herhangi bir referansa yer bırakmayıp alınan hazı da nihayetinde yine bu tesadüfe dayandırırken, Dutton, tam tersi, nesnel referanslardan hareketle hem estetik beğeniye hem de alınan haza açıklama getirir (Kant, 1987, ss. 217, 238). Böylelikle evrimsel süreçte gelişen zihni, gelişim sürecinden ayırmaksızın anlayıp, kendinden menkul köksüz bir kapasite olarak ele almadığından, zihnin ürettiği deneyimi ya da tepkiyi açıklamak için tesadüflere ihtiyaç olmadığını, yaşam hissini böylesi bir tesadüfe ihtiyaç duymayacak kadar kökensel olduğunu ima etmiş olur. Kant'ın bilinebilirin ve bilimin alanı dışında tutup, salt düşünsel ilan ettiği, deneyimi kurucu etkisi bakımından hadım bıraktığı ve hatta deneyimin kurucu koşullarının yan ürünü haline getirdiği yaşam, Dutton'da bilginin, bilimin ve genel olarak her türlü deneyimin esrarengiz kılınmasına gerek olmayan açıklayıcı zemini, imkân koşulu, üretici kurucu gücü haline gelir (Kant, 1987, s. 400, 1994, s. 107). Yaşamın ekonomi algoritmasından muaf, onunla doğrudan ya da dolaylı ilişkili olmayan bir deneyim söz konusu değildir. Dolayısıyla ona göre estetik deneyim de varlığından şüphe duyulmayan bir akıl-duyusalılık ikiliğinin hissi düzeyde öznel uzlaşımı değil, akleder/akledilir hale gelmiş yaşamın, akıl öncesi halini, tanımaksızın yad etmesi, kendinin keyfini sürmesi, kendini kutlaması olarak anlaşılmalıdır. Diğer bir deyişle, estetik deneyim, insan aklının doğaya karşı kazandığı zaferin keyfinin sürülmesi değil de, aklın farkında olmadan doğallığına teslim olması, kendini doğallığında belli belirsiz tanıması olarak tanımlanabilir.

Buraya dek, Dutton, estetik beğenimizi, tercihlerimizi ya da daha kısıyoldan söylemek gerekirse genel olarak neye niçin güzel dediğimizi, doğal seçilime dayandırarak, yaşama elverişli olanı hatırlatana sezgisel olarak yönelmekle açıklamışsa da neden sanat ürettiğimizi henüz açıklamamıştır. Kaldı ki sanat gibi bir faaliyet hayatta kalmanın ekonomik yolu olmak şöyle dursun hayatta kalmaya ya da üremeye hiçbir faydası olmamasına rağmen çokça zaman gerektirmesiyle de doğal seçilim açısından bir dezavantaj gibi görünmektedir. Oysa tam da bu noktada evrimin

tutumlu doğal seçim mekanizmasının aksine kaynakları kullanmakta savurgan davranan cinsel seçim mekanizması devreye girer ve Dutton çeşitliliği ve böylelikle daha sağlıklı ve güçlü genin aktarımını hedefleyen cinsel seçimi sanatın ortaya çıkmasının kökenine koyar.

Cinsel seçim mekanizması, özetle, dişinin maliyetli gebelik ve yavru bakım sürecini en verimli hale getirmek için en iyiyi ve en cazip olanı, sağkalım becerileri ve donanımı en güçlü olanı seçmeye yönelmesi, bunun için erkeğin de genetik avantajını ve sağkalım değerini gösterebileceği cezbedici özellikler geliştirmesidir. Diğer bir deyişle, eş seçimi sürecinde, kıt kaynaklarda ve bu kaynaklara rağmen sadece sağkalım beklentisi değil, iyi şartlarda sağkalım, sağlıklı ve refah bir soy yaşamı beklentisi yaratabilecek fiziksel ya da zihinsel beceriler geliştirmek ve bu becerileri dişinin önünde sergileyerek seçim değerini artırmak anlamına gelir. Dolayısıyla, cinsel seçimle birlikte hedef artık sadece sağkalım değil, iyi sağkalımdır; yaşam boyut kazanır ve salt niceliksel olmaktan çıkıp niteliksel boyutla birlikte genişler. Kamufle olma, görünmeme, dikkat çekmeme, sakınma stratejisiyle işleyen tekbiçimliliğe yönelen doğal seçim yasası, artık devreye giren, görünme, dikkat çekme, gösterişli ve şaşalı olmayı gerektiren, çeşitliliği hedefleyen cinsel seçim yasasıyla birlikte yaşamı üretir (Dutton, 2022, s. 161). Bu bir anlamda da zorunlu ve reel yaşamın, katmanlanabileceği ideal alanını açmasıdır. Aslanın yelesi, geyiğin boynuzu, tavus kuşunun kuyruğu, kuşların çeşitli renklerdeki parlak tüyleri, melodik ötüşleri ve karmaşık yapılar inşa edip için farklı nesnelere dekore etmeleri, ateşböceğinin ışığı, şempanzelerin problem çözmekte alet kullanması, cinsel seçim için geliştirilen cezbedici, rekabette avantaj sağlayacak özelliklere verilecek sayısız örnekten birkaçıdır. İşte Dutton'a göre (2022), sanat da cinsel seçim tarafından yaratılıp geliştirilen tüm diğer fiziksel ya da zihinsel beceri ve özellikler gibi dişiye cezbederek, onu çiftleşmeye değer olduğuna ikna ederek seçilme şansını artırma, yani kur yapma biçimi olarak evrilmiştir. Aslına bakılacak olursa cinsel seçim, zihni en ekonomik yollarla hayatta kalmanın hesap makinesi olmaktan çıkarıp, onun hayal gücü ve hayal gücüne dayalı becerilerle donatılmış, şatafatlı bir eğlence sistemi haline dönüşmesini sağlamıştır (s. 175). Cinsel seçimle, yaşamak, bir ve sıfırla ölçülebilir, olmak ya da olmamaya indirgenebilir bir hal olmaktan çıkmış, zihin de sonsuz doğrultuda hareket kabiliyeti kazanıp özgürleşmiştir. Artık salt gerek ve yeter olanla sınırlanmak yerine, gereksiz ve fazla olmak soyun devamı için belirleyici koşul haline gelir. Sanat da gerek ve yeter alanda sağkalım için katı bir işe yararlığın ölçüt olmaktan çıktığı yaşamın bu çeşitlenme, zenginleşme, özgürleşme katmanında ortaya çıkar. Sanat pahalı malzemelerden üretilmesi, boşa harcanacak çok zaman ve edinilmiş beceri gerektirmesi, işe yaramaması, kaynakları savurgan kullanması, zihinsel yaratıcı çaba göstergesi olmakla değerli ve etkileyici addedilmesini, kuşların çeşit çeşit renkte tüy ve kuyruklara sahip olmasıyla aynı mekanizmaya borçludur; kıt kaynaklar içinde savurganlık ve israfa cüret etmek, seçim değerini artırıcı güçlülük ve uyumluluk göstergesidir (Dutton, 2022, ss. 179-183). Öyleyse Dutton, sanatın evrimsel kökenini, doğal seçimin tutumluluğuna başkaldırarak geliştirilen savurgan, katı anlamıyla işe yararlıktan yoksun bir üretim kabiliyetinin cazibesinde görürken, estetik değerini ortaya çıkışını geniş anlamalı bir üretim maliyeti hesabıyla açıklamaktadır.

Dutton (2022) öne sürdüğü bu sanat teorisine dayanarak, sanatsal deneyimin özünü biçimcilik ve ilgisizlik/çıkarsızlık karakterleriyle tanımlayıp, Kantçı görüşten sapmayan, sanatı salt kültürel olanla özdeşleştiren modern sanat teorilerinin, insanı sanatsal deneyimin doğal kaynaklarına yabancılaştırmakta olduğunu düşünür, zira ona göre pratik amaçlardan tamamen bağımsız, ilgisiz/çıkarsız bir estetik beğeni, sanatı içeriğinden, geçmişinden, ortaya çıkış koşullarından, dolayısıyla yaşamdan soyutlarken, böylesi bir biçimcilikte direktmek, maliyet ve estetik arasında-

ki ilişkinin dile getirilmesinden rahatsızlık duyanların, sadece sofistike bir beğeni türünü estetik addedip gerisini hor görerek ürettiği, formu içeriğe kayıtsızlaştırma çabasıdır (ss. 184-185, 216). Dahası bu biçimci anlayışın radikalleşmesiyle ortaya çıktığını söyleyebileceğimiz ve seçkin bir kesime hitap eden çağdaş sanatın, kimi eleştirmen ve teorisyenlerin iddia ettiği gibi belli bir alışma sürecinden sonra ortalama beğeni nesnesi haline gelebileceğini düşünmek de yanılıdır, zira insan doğası, estetik beğeniye belli sınırlar çizer ve çağdaş sanat sadece kanıksanmış sanat anlayışına değil, insanın bu adaptif yapısına da karşı bir duruş olarak ortaya çıkmış, doğasını olumsuzlamıştır (Dutton, 2022, ss. 230, 236). Duchamp Çeşme'sinde, Manzoni *Sanatçının Boku*'nda Kosuth *Bir ve Üç Sandalye*'sinde sanatı kişisel duygulardan, beceriden, beğeniden ama belki de en keskin biçimde güzellikten arındırıp sanatçının fikrine, tasarısına indirgemekle, Duttoncu perspektiften sanatın nesnel referansını bertaraf eder: artık fikrin şoke edici yaratıcılığının bilgisi olmaksızın, sanat nesnesindeki sanatsallık tanınabilir değildir. Bu bağlamda da Dutton'un tercüme edilebilirlik üzerinden açıkladığı sanatın evrenselliği çağdaş sanatta askıya alınmıştır.

Öte yandan sanat deneyimindeki ilgisizlik/çıkarsızlık, içeriğe kayıtsızlıktan ziyade, Dutton'un perspektifinden olsa olsa ölüm riski altında edinilen adaptif özelliklerin risksiz koşullar altında deneyimlenmesi/tekrar üretilmesi ve dolayısıyla fayda sağlamaması anlamına gelebilir. Üstelik ilgisizlik/çıkarsızlık ve buna bağlı olarak işlevsizlik özelliklerini "gerçek" sanatın alamet-i farikası olarak tanımlamakta da yine sanatın doğal kaynaklarına yabancılaşmanın etkisi görülür, zira yukarıda değindiğimiz gibi cinsel seçimle birlikte devreye giren işe yaramazlık, gereksizlik, aşırılık, sanatın filizlenirken kazandığı başat karakterlerdir ve sanat zaten ölüm kalım meselesi olmasa da keyfi var olabilme imkanıyla birlikte ortaya çıkar. İnsanın derinliksiz, fakir, ucu ucuna bir gerçeklikten, zengin, çeşitli, olanaklı gerçekliğe açılmasının, insani olanaklılığın sınırlarını deneyerek genişletmesinin biçimlerindedir. Kendini amaç edinebilme ve salt araçsal olmanın tohumları, zaten tam da bu çeşitlilik, zenginlik alanındaki keyfilikte atılmıştır. Doğanın, sıkı zorunluluğa başkaldırdaki cüret ve keyfiliği barındırmasına körleşmek, yaşamı niteliksiz tek boyutlu bir olma haline indirgemek, sanat deneyimini, örneğin duyu organlarının adaptif geçmişinden soyutlayıp köksüzleştirerek sanatı dünyasızlaştırmak ve dolayısıyla ister istemez kutsallaştırmak, çağın yaygın sanat anlayışının arka planıdır. Özetle, doğanın tarihinin imkanını reddeden zihinde sanat yabancılaşmıştır.

Bunun bir uzantısı olarak, Dutton, doğa ve kültür arasında var olduğu düşünülen duvarı, içinden geçilebilir hale getirir. Kültürün insanın adaptif donanım ve yazılımından ve bunların belirlenimleri ve sınırlamalarından bütünüyle bağımsız bir şekilde saf bir kendiliğindenlik olarak ortaya çıktığını düşünmek ve sanatı da bu alanın zirvesine yerleştirmek Mars'ın hava şartları altında duyma yetisi gelişmemiş bir Marslının da Beethoven'ın piyano sonatlarını büyük bir başarı olarak takdir edeceğini düşünmek gibidir (Dutton, 2022, s. 250). Dutton, kültürün, insanın doğal zorunluktan özgürleşerek kendi kendini belirleyen yaratılmış ikinci doğası olduğunu reddetmese de, kültürü inşa eden özgürlüğün mutlak bağımsız, yoktan var eden bir güç olduğu fikrine sıcak bakmaz. Hatta kültürün imkanını cinsel seçimle birlikte çeşitlenen yaşamda ve burada ortaya çıkan yan ürünlerde gördüğünden, kendisi açıkça ifade etmese de özgürlüğü de doğasız ve evrimden ari bir güç olarak düşünmediğini söyleyebiliriz. Dolayısıyla özgür üretim etkinliği her daim doğal tarihin yüküyle yolunu çizmek zorundadır. Doğa ve kültür arasındaki geçirgenliğe mutlak bir set ya da sınır çekmek, doğayı olumsuz olarak karşısına almış ve onu aştıkça kendisi olabileceğini varsayan köksüz bir özne düşüncesine dayanmasıyla evrimi zaten dışlamakta, olgusal olanı makul bulduğuna tercih etmektedir. Oysa evrimsel estetik, sanatı adaptif köklerine

hapsetmez, buradan özgürleşebilmeyi de bu köklerle uyumlu kalmayı da sanatın tercihinin bırakır. Bu durumda diyebiliriz ki Dutton'un derdi sanatı kültür alanından alıp doğa alanına sıkıştırmak değil, kültürel alana sıkıştırılıp biçimcilikle doğasına aykırı tanımlanmaya çalışılan sanatın doğadaki kökenlerini empirik düzlemde sadece hatırlatmak ve farkındalık yaratmaktır.

Kurduğumuz bu bağlamda, Dutton'un teorisindeki hesabı verilmemiş kilit nokta doğa-kültür geçişi ve ayrımı olarak belirginleşir ve konuya odaklı net bir açıklama yapmamış olsa da doğa ve kültür arasında biyotik bir ilişki kurguladığını söyleyebiliriz. İkisinin ayrı varlıklarını reddetmeyip, kültürün adaptasyona, genlere, seçim mekanizmasına veya kısaca doğal zorunluluğa indirgenebileceğini düşünmezken, bunlardan mutlak anlamda bağımsızlaşabileceği görüşüne de katılmaz, zira kültürün temel yapı taşlarının doğada olduğunu açıkça ifade eder. Dolayısıyla bu iki ayrı alan arasında bir etkileşim ve bir geçiş kurgular ve hatta sanatın yabancılaşmasını da bu geçişin yok sayılmasında gerekçelendirir. Fakat geçişin yok sayılmaması için imkanının gösterilmesi de şarttır. İşte bu noktada başvuracağımız isim Schelling'dir. Dutton'un evrimsel estetik iddiasına transandantal düzeyde olanak tanıyacak olan, sanatın imkanını doğa ve kültürün geçişli ayrılığında gören, hatta doğa-kültür ve bunun varsaydığı sezgi-akıl, bilinçsiz-bilinçli, zorunluluk-özgürlük düalizmini ortadan kaldırma görevini de sanata veren, sanat, yaşam ve doğa arasındaki ontolojik bağı görünür kılan Schelling'in erken dönem felsefi sistemidir.

II. Doğa ve aklın özdeşliği olarak sanat veya sanatın akıldışılığı

Dutton'un fark ettiği, Kant'ın ilgisiz/çıkarsız estetik beğeni ve sanatın otonomisi iddiasının yaşamsızlaşmakta ve yabancılaşmakta olan sanatın teorik ifadesi olduğudur. Önerisi ise, sanatın yaşamla olan bağının modern bilimle onarılabileceğidir. Schelling ise Kant'la yüzleştiğinde, sanatı, Kopernik devrimini alaşağı etmek pahasına, doğayı görüngüler bütünü olmaktan çıkarıp varlıklar bütünü kılmak, doğayla ilişkiyi temsilin ötesine taşımak karşılığında inşa etmesi gerektiğini görür (Grant, 2006, s.6). Bu bağlamda Dutton'un Kant'la aynı Kopernikçi paradigma içinden düşündüğünü söylemek yerinde olacaktır, zira Kopernik devriminin *telossuz* doğa kurgusunu başlangıçtaki inorganik doğanın sınırlarından çıkarıp organik doğaya genişleterek devrimi tamamlayan, evrim teorisidir. Evrimle birlikte doğal yasalara ve nedenselliğe başvurarak açıklanabilen artık sadece inorganik madde/cansız dünya değil, organik madde/yaşam dünyasıdır ve canlılar oldukları şeyi aşkın bir zihindeki tasarımlarına değil, çevrelerine uyum sağlamalarını destekleyen doğal seçim sürecine borçludur (Ayala, 2010, s. 841). Yani taş nasıl ki doğası gereği değil de yerçekimine tabi olduğu için yere düşüyorsa, balık da suda yüzmesi için yüzgeçli değil de suda yüzdüğü için yüzgeçlidir. Böylelikle bütünüyle bilimsel açıklamanın nesnesi haline gelen, görüngüye indirgenen doğa, öznesiz kalır, özne de doğasız. Schellingse, henüz Kopernik devrimi evrimle tamamlanmamışken, yaşam henüz bilimsel bakışta temsil edilemeyen, anlaşılamayan ama akıl erdirilmez sıfatıyla tümüyle de reddedilmeyen, bilimsel otoritenin nüfuzu altında kalabilmesi için de iddiasızca düşünülmesinde sakınca görülmeyen bir kavramken, üçüncü Kritik'te üretici ve biçimlendirici güç olarak kendinde doğa adı altında salt bir düşünüm nesnesi haline getirilmesine rağmen vazgeçilemeyeşine dikkat kesilir ve salt bir dışsallığa indirgenmekte olan doğa kavramına doğayı yaşam ve organizma olarak inşa ettiği doğa felsefesiyle hızla refleks gösterir (Schelling, 2004, s. 67, 1995, ss. 30, 36). Ona göre devrimin bakış açısıyla ortaya çıkan ikilikleri yine devrimin bakış açısıyla ortadan kaldırmak ya da köprülemek mümkün değildir, bunun yerine köprüleyici görülen kavramı sistemin doğurgan zemini/kurucu ilkesi yapmak, dolayısıyla yaşamdan ve kendinde doğadan başlamak gerekir (Schelling, 1995, s. 36, Peterson, 2004, s. xix).

İkilikleri kapsayıcı bir zeminde hareket etmek, sonrasında ilişticilere doğan ihtiyacı ortadan kaldırmaz ve böylelikle sadece doğadaki özne ve öznedeki doğa değil, bunların özdeşliği de gösterilmiş olacaktır. Sanat da zaten bu özdeşliğin ifadesi olarak devreye girer (Schelling, 2022, s. 612).

Diyebiliriz ki Schelling'in üçüncü Kritik'le birlikte fark ettiği şudur: insan, bilinçli ve öz bilinçli bir canlı olarak, çatlattığı kabuğunu bir daha tanımamacasına kırıp içinden çıkmış, doğasından ayrı düşüp onu geçmişi olarak gerisinde bırakmış ve hatta karşısına almıştır fakat karşıdan kurduğu bu mesafeli ilişki, ilişkilenebilmesiyle tatmin yaratsa da mesafeli olmasıyla dolaysız bütünlük talep eden bir gerilim üretmektedir. Varlık bilinçle yarılmıştır ve bu kaçınılmazdır fakat Kantçı Kopernik devriminde, varlık tanınmaksızın yarıktan tanınmaktadır. Oysa bu yarıktan hakikat diye bahsedilecekse bile, bir yarığın yarılmadan önceki yekpareliği de varsaydığı, hakikatin dışına itilemez, yarık ait olduğu bütünden gayri bir kendiliğindenlik olarak düşünülemez. Schelling, hakikatin, tüm yarıkların mutlak ayrımsızlığı olduğu fikrine ilk döneminde Kant felsefesi üzerine çoğunlukla Fichte etkisi altında düşünüp, mutlağın kendisinin dışına çıkabilmesinin ve dolayısıyla sentetik yargının nasıl mümkün olduğunu sorgularken uyanmıştır (Schelling, 1980, s. 164). Bu süreçte ona ilham olan Hölderlin'in yargıya önsel entelektüel sezgi veya varlık, yani mutlak hakikat kavramıdır (Hölderlin, 2012, ss. 28-29). Schelling Hölderlin'in yargıyla ikiye bölünmüş mutlak hakikat fikrine tutunur ve felsefenin öne sürdüğü ve nesnelleştirmeye çalıştığı mutlak hakikate, hakikati ikiye bölmüş yargı aracılığıyla ulaşılamayacağına, hakikatin kavrama değil, sezme işi olduğuna ikna olup bunu felsefeye göstermenin yolunu arar. Bu bakış açısından, filozof yargıyla ve kavramıyla karşısına alıp ancak tek taraflı değerlendirebileceği hakikatin aslında bir parçası olduğunu fark etmeli, parçası olduğu mutlak bütünü gösterebilmek adına, her an o bütünün sezgisinden hareket edip onu üretmeli, parçaları onlara önsel bütündeki yerleri ve anlamları üzerinden tanımlama çabasından vazgeçmemelidir. Fakat burada açık ki aşılması gereken bir problem vardır: parçaların bir araya gelip bütünün hesabını vermesi söz konusu olmadığından, hem onların bütünde doğru konumlandırılmış oldukları konusunda filozofun sezgisinden başka güvenecek bir zemin kalmaz hem de felsefe mutlak hakikati gösteremeyeceğini ilan etmiş olur. Oysa mutlak bir ayrımsızlık, bütünlük, birlik hali, ayrımlara, sınırlara, çokluğa çözülmüşse de mutlağın, hakikatinden bir şey kaybetmemiş olması düşüncesi, mutlağa dair sezginin nesnelleştirilmesi gerekliliğini de beraberinde getirir. Schelling'in çözümü, felsefeyi hakikati açıklama etkinliğinden, hakikati üretme etkinliği haline çevirmektir; felsefe teorik bakışla kavrayamayacağı hakikati eylemiyle üretmeli, üretmekle göstermeli, gerçekleştirilmelidir (Schelling, 1980, s. 190). Dikkat edilecek olursa yöntemin bu şekilde belirlenmesi, düşüncenin üretkenliği kadar nesnesinin de üretkenliğini ve bunların karşılıklılığını gerektirip mutlak hakikati yaşamsal ve organik bir kurgu çerçevesine sokmanın ilk adımı olarak anlaşılabilir.

Böylelikle Kant'ın (1996) aklın duyuşal içeriğe sahip olmamasına rağmen koşulsuzun idesini üretmesinin ardındaki bütünlük arayışının, aklın ihtiyacından ve doğasından kaynaklandığını öne sürmesindeki kolaycılığı aşmak da mümkün olur, zira aklın böyle bir doğaya ve ihtiyaca sahip olması, akıl öncesi aklın da ait olduğu mutlak ayrımsızlıkla gerekçelendirilmiş olur (A309, A327). Akıl, yargı düzeyindeki koşullulukla tatmin olmaz, zira yargı öncesi mutlak birliğin ayrılmış parçasıdır, yani hem mutlakla kadim ontolojik bir tanışıklığı vardır hem de eksiktir, bu sebeple arayışta. Buradan hareketle Schelling, fark ettiği ama bu fark edişi de dışarda bırakmayan bu hakikatin hesabını vermeye girişir. Yargıya aşkın ama yargıyı da kapsayan bu hakikati, yargı alanının içinden ifade etmek, aracı kavram olan felsefenin değil, yargının belirleyici işlevini askıya alabilen ve estetik sezgiyle işleyen sanatın işidir. Schelling sisteminde dile getirilemez olanı dile getirme kabiliyeti olarak sanat tam da bu gerilim üzerinde ve gerilim sayesinde

de varlık gösterir. Sanat, entelektüel sezgiyi nesnelleştirebilmesiyle, felsefenin peşinde olduğu mutlak hakikati gösterir (Schelling, 2022, s. 315). Öyleyse diyebiliriz ki sanat burada, bilginin göstermek için bir kısmını görünmez kıldığı, dolayısıyla var etmek için bir açıdan da yok etmek zorunda kaldığı mutlağı ya da kökensel varlığı, orijinal haliyle, yargıda kazandığı tüm dolayım-lardan arındırarak doğrudan gösterme işi olup kavramın eksilttiğini bütünlüme, kavramın gös-teremediğini gösterme işi olarak karşımıza çıkar. Yargının kurduğu bağ, ilişkilendirdiği öğeleri ve dolayısıyla temelde özne ve nesneyi veya kavram ve varlığı ayırmaya dayalıyken, Schelling sanata, kavramı aradan çıkararak doğrudan bağın kendisini açığa vurma görevi yüklemiş gö-rünmektedir. Bunun yolu da bilinç düzeyinde varlıkla doğrudan ilişki sezgi olduğundan, sezgiyi kavramın belirleyiciliğine teslim etmeden kavramı duyusallığın hizmetine sunmak, duyusallığı kendinde amaç haline getirmek, dolayısıyla aslında günlük deneyimi tersine çevirip gören değil de görülen olmaktan yani estetik sezgiden geçer. Bu anlamda da sanat, mutlak varlığın kendini duyurması veya tersinden, entelektüel sezginin sanat eserinde nesnelleşmesi söz konusu olduğu için, varlığın kendini duyması olarak anlaşılabilir.

Ontolojinin fiilen ortadan kaldırıldığı ve tüm yetkinin tasarımlara verildiği Kant sistemine bir nevi refleksiyle inşa edilen, varlığın öncelenip bilginin imkânı kılındığı Schelling sisteminde gerek doğa gerekse doğa ve sanat ilişkisi yeniden düşünülür. Mutlak varlık yine de kavramsallaştırıl-maz olmasıyla felsefi refleksiyonun dışında kalsa da kökende olmasıyla felsefi refleksiyona bir yöntem kazandırıp yön verir. Bilginin meşru alanı tasarımlarla sınırlı olsa da tasarımların doğ-ruluğunu sadece zekâ sahibi, tasarlayan, bilinçli öznenin perspektifine indirgemek, özne-nes-ne, zekâ-doğa, tasarlayan-tasarlanan, bilinçli-bilinçsiz çakışmasını açıklamak değil, tek yetkili kılınan öznenin nesne üzerinde tahakküm kurması, nesneyi kendisi için araç olmasıyla dikkate alması anlamına gelir. Bu bakımdan transandantal felsefe, doğayı özbilincin bir organı olarak, özbilincin meydana gelebilmesi için gerekli koşulları karşılayan zorunlu aracı olarak kurgula-makla tek taraflı bir hakikat anlatısı sunar (Schelling, 2004, s. 194). Oysa bu çakışma, hakiki bir çakışma olacaksa, sadece öznenin nesnelliliği değil, nesnenin özneliği de gösterilmeli, idea-list açıklamanın tek yönlülüğü realist açıklamayla kırılıp hakikat anlatısı bütünlümlidir. Bu, Schelling'in (2022) ifadeleriyle, zekanın yokluğunda da kendi başına var olan doğaya nasıl zekâ eklendiğini, bu doğanın nasıl tasarlandığını, doğadan hareketle zekaya nasıl ulaşıldığını göster-mek, yani maddedeki formu açığa çıkartmak demektir (ss. 30-31). Böyle söylendiğinde bu zaten doğa bilimlerinin ürettiği teorilerle doğa görüngülerini doğa yasalarına dönüştürmesi, doğayı te-leolojiye başvurmaksızın doğal güçlerle açıklamasına karşılık gelse de, Schelling doğa bilimleri-nin empirik düzeyinin aşılması ve spekülatif düzeye çekilmesi gerektiğini, yani doğadaki ikincil güçlere, ilksel kaynaktan yoksun mekanik harekete, doğanın yüzeyine, dışındakilere, doğadaki nesnel olana yönelen doğa bilimlerinin, doğadaki kökensel güçlere, hareketin nihai veya orijinal nedenine, doğadaki nesnel-olmayana, doğanın içine bakan doğa felsefesi halini alması gerekti-ğini düşünür (Schelling, 2022, ss. 30-31, 2004, s. 196). Böylelikle doğa tam da doğa bilimlerinin progresif ve kümülatif çalışmaların sonucunda gelecekte bir gün, erişmeyi, bulmayı, keşfetmeyi varsaydıkları şekilde kendini var eden ve kendi kendini açıklayan bir sistem olarak ortaya çıkar. Yani doğa felsefesi veya spekülatif fizik, doğa bilimlerinin realist anlamda imkân koşullarının gösterilmesidir. Bu da doğa felsefesi ve doğa bilimlerinin doğayı nasıl gördüğüne dair önemli bir farkın altını çizer: doğa bilimleri empirik düzeyde iş yaparken doğayı hazır, bitmiş ürün, şey veya var olan olarak görürken, doğa felsefesinin spekülatif bakışında doğa, olmakta, gerçekleşmekte, tamamlanmakta olan, oluş olarak vardır ve bu anlamda da üretim etkinliği ve sürecidir (Schel-

ling, 2004, s. 201). Bilimlerin amaçladığı gibi doğayı açıklamak, doğa yasalarını anlamaksa ve doğa, prensibini kendinde taşıyan kendi başına var olansa, doğa, nihai nedenini dışında bulan bir görüngüler toplamı değil, organik bir yapı olması gerekir ve Schelling doğayı bir organizma olarak inşa eder. Doğa amaçlı, içsel prensibe sahip ve kendini bu prensiple organize eden, her parçasının bütünü varsaydığı ve içsel prensip gereği birbiriyle karşılıklı bağlı olduğu, dışsal bir nedenden bağımsızca kendini üretebilme gücü olan, gerçekliğini kendine borçlu, bütünlüklü, sistematik bir yapı, yaşamsa bu içsel prensibin kendisidir (Schelling, 2004, ss. 81, 114, 278, 1995, ss. 32-36).

Doğa mutlak bir kendini üretme etkinliğidir fakat bu, doğanın kendini bir anda ve bir kerede üretip olmuş bitmiş bir şey olarak var etmesi anlamına gelmez, zira doğanın öz-üretim olması, doğanın kendini gerçekleştirmek için aşması gereken bir üretim-ürün veya özne-nesne ikiliğini de içinde barındırır ve bu da doğanın dinamik bir kendini organize etme, üretme sürecinde gelişimsel bir sistem olarak ortaya çıkmasına sebep olur. Tüm bu süreç boyunca bilinçsiz, dolayısıyla kendinin farkında olmayan, kör bir üretim etkinliği mevzubahistir ve mutlak üretici etkinliğin kendini üretmesi, yani hem üreten hem üretilen olabilmesi, ürününden ayrı düşmeyen bir üretici etkinlik olabilmesi, hem form hem madde olabilmesi, ancak ürünlerinde kendini geliştirmesiyle, kendiyile özdeşlikten uzak anorganik alt formlarından, kendiyile özdeşliğe yaklaştığı kimyasal süreçlerin devreye girdiği üst formlarına ve nihayetinde kendiyile özdeş en üst formu olan organizmaya evrilmesiyle mümkündür (Schelling, 2004, s. 271). Bu bir yetkinleşme süreci olduğundan, doğa her bir aşamada ürünlerinde çeşitlenip, bireyselleşir: doğa en orijinal ürünü olan kendisi formsuz ama her formu alabilen sıvıdan, belirli bir işlev doğrultusunda örgütlenmiş olmasıyla diğer ürünlerden kolaylıkla ayırt edilebilen organizmaya, geniş ürün yelpazesini böyle oluşturmuştur (Schelling, 2004, s. 27). Bu kompleks sürecin en indirgenmiş halini, salt yer kaplama olarak ortaya çıkan varlığın, hareket edebilen, değişen varlığa ve bunun da nihayetinde kendi kendini değiştirebilen, kendi kendini üretebilen, organize edebilen varlığa evrimi olarak tasvir edebiliriz. Schelling'in öz gelişiminde inşa ettiği bu doğa, salt yer kaplayan, içine girilmezlik özelliği ile ortaya çıkan maddenin, hareket edebilmek için üzerine etkiyen dışsal kuvvete ihtiyaç duyan, etki tepkiyle işleyen mekanik maddeye ve bunun da hareket prensibini kendinde taşıyan dolayısıyla yaşam haline dönüşmüş, uyarma ve uyarılmayla işleyen ve kendi kendini üretebilen organik maddeye evrimi, yani kendini üretmesi süreci olarak özetlenebilir. Buna göre, organizmayı ve yaşamı üretmekle doğa kendini gerçekleştirip tamamlandığında, yani doğa kendisi olduğunda, kendi kendini ürettiğinde veya ürününde kendini yansıtabildiğinde, bir ekosistem haline geldiğinde, bu kör üretim de tamamlanmış olur.

Bundan sonrası bu varlık alanının kendi üzerine kapanmasıyla veya kör üretimin en yetkin varlığı olan organizmanın kendi üzerine dönebilen üretici bir etkinlik haline, yani (öz)bilinç haline dönüşüp kendini tüm bu gelişim sürecinde tanıyarak tekrar ürettiği epistemolojik gelişim sürecidir. Bu, doğanın öz-üretim güçlerinin, organizma aracılığıyla düşüncede kendini yeniden ürettiği, yani akıl haline geldiği özbilincin gelişim sürecidir (Schelling, 2004, ss. 273-274). Kendinin özdeşini üretmek olan doğadaki gerilim, burada kendini bilme gerilimine dönüşür. Bilincin ortaya çıkmasıyla birlikte üretici etkinlik kendine yabancılaşır ve kendi kendini, tanımaya çalıştığı nesnesi olarak karşısına alır. Yani bilincin ortaya çıkmasıyla birlikte yöneldiği nesne, onun ortaya çıkmasına imkân tanıyan geçmiş olsa da, bu geçmiş bilinçsiz olduğu için bilinçli hal tarafından hatırlanmaz ve tüm doğal üretim aşamaları bu kez bilinçli olarak tekrarlanmak, geçmiş yeniden üretilmek ve üretilerek bir nevi hatırlanmak durumundadır (Schelling, 1994, s.110). Bu

hatırlama süreci tıpkı doğadaki gibi aşamalıdır. Bilinç teorik ilişkilene aşamasında duyumsama, algılama, anlama ile kendisinin de müdahil olduğu varlık alanını veya doğayı mekanik olarak inşa eder, böylelikle doğa kendini bilinçli özne üzerinden mekanizma olarak tanımış olur. Fakat burada hala bilen/tasarlayan etkinlik bilinen/tasarlanan etkinliğe dışsaldır. Bilen ve bilinen etkinliğin bu dışsallığının ortadan kaldırılması, pratik aşamada eylemle gerçekleşir ve bilinç kendine yönelerek kendi yaşamının yasalarını belirleyerek ahlakı, toplumu, politikayı, sanatı kapsayan koca bir tin veya kültür alanında doğasını özgürce yeniden üretir. Yani böyle bakıldığında kültür, kendi kendini bilinçli bir şekilde özgürce üreten doğadır. Bu hatırlama sürecinde varılacak nihai nokta ise doğanın bunu yaptığının, yani kendini bilinçli bir şekilde ürettiğinin farkına vardığı, dolayısıyla bilinçsiz üretim etkinliğiyle bilinçli üretim etkinliğinin bir ve aynı etkinlik olduğunun bilincine varıldığı, mutlak üretici etkinliğin kendini bildiği özdeşlik noktasıdır. Diğer bir deyişle, doğa sadece kendi kendini üretmekle kalmayıp bu kör üretiminin özne dolayısıyla bilinci haline geldiğinde sistem tamamlanmış, özdeşlik sağlanmış olacaktır. Fakat bu bilinçsiz ve bilinçli üretimin özdeşliği, aynı anda hem bilinçli hem bilinçsiz olmak, hatırlanamaz hatırlamak türünde bir paradokstur ve Schelling bu paradoksun ancak sanatla çözülebildiğini, hatta sanatın bu paradoksu çözmek adına var olduğunu öne sürer (Schelling, 2022, ss. 39, 311). Sanat, doğa ve kültürün özdeşliğinin gösterilmesidir.

Daha kestirmeden ifade edecek olursak, insanın istemsiz ve istemli etkinliği, pasifliği ve aktifliği, maruz kalması ve maruz bırakması, duyumsaması ve düşünmesi, varlığı ve bilmesi, yani zorunluluk ve özgürlük görünürde ayrı ve karşıt olsa da özde özdeş olduğundan, insan bu özdeşliği ifade etmek adına sanat üretir. İnsanın yaşamının üzerine kurulu olduğu bu zorunluluk-özgürlük, teori-pratik, varlık-düşünce, akıl-doğa gerilimi olmaksızın sanatın ortaya çıkması da mümkün değildir (Schelling, 2022, ss. 309-310). Bu sistemde sanat, dile gelmez olanı dile getirmesiyle, kavramsal olarak tüketilemez bir nesne deneyimi olmasıyla paradoksu aşarak çözme etkinliği olarak karşımıza çıkar. Sanat deneyiminde özne ne nesnesiyle teorik yaklaşımın salt nesnel ilişkisini kurar ne de pratiğin öznel ilişkisini, nesnesiyle aynı anda hem öznel hem de nesnel olarak ilişkilendirir; hem üretici olduğunun farkındadır hem de ürün ondan bağımsız görünür. Bu bağlamda sanatın, ortaya çıkmasıyla, kendini, ondan bağımsız bir varlık alanının zorlayıcılığı ve bağlayıcılığı altına girmiş bulan bilincin, bu zorlayıcılığı tam da bu bağımsız varlık alanı üzerinden aşma etkinliği olduğunu söyleyebiliriz. Başka bir deyişle, sanat deneyimi, kaçınılmaz olan duyumsamayı, bir resme bakakalmamız, bir şarkıyı defalarca dinlememizdeki gibi bile isteye kaçınılmaz hale getirmek, duyumsamanın zorundalığını, duyumsamaya bile isteye teslim olarak aşmak, ondaki çeşitliliği serbest bırakmak ve duyumsamayı özgür etkinlik haline getirmektir. Duyumsamanın çeşitliliğini kavramda tüketerek aşmak ve onu salt zihinsel kılarak varlığı düşüncede soğurmak yerine, duyumsamayı özgürleştirebilmektir. Dolayısıyla diyebiliriz ki Schelling sisteminde sanat, duyusalığın kavram ve akılda tüketilebilirliğine, düşüncenin varlık üzerinde hegemonya kurabilmesine karşı koyuş olarak vardır, varlığın kendini sınırsızca göstermesinde zorlanmışlık hissetmeme, doğayla özdeşliği yadsımadan kabul etme deneyimidir. Açık ki Schelling estetik deneyimi nesnenin varlığına ve duyulur etkisine kayıtsız bir deneyim olarak anlayan Kant'ın aksine salt bir biçimcilikle duyusalığın aşılması, duyusalıktan salt zihinsel olanla özdeşleşerek özgürleşmek olarak görmez (Kant, 1987, ss. 209, 224). Bunun yerine, tam da sanat nesnesinin tüm çelişkileri çözen varlığı, reel ve ideali, doğa ve özbilinci birbirinden sonsuza dek ayırmış olan duyusalığı dönüştürebilmenin imkânı olarak ortaya çıkar ve estetik deneyim duyusalığı özgürleştirerek kendini bulma halini alır (Schelling, 2022, ss. 619-621). Kaldı

ki Schelling sanatı karakterize ederken Kant gibi nihayetinde biçimcilik vurgusunun da altyapısını hazırlayan çıkarsız/ilgisiz beğeni üzerinde durmaz ve hatta sanat teorisinde ilgisizlik terimini kullanmayı pek tercih etmemiştir. Onun için sanat eserinin organik ve bağımsız bir bütün olmasıyla amacını kendinde taşıması ve salt dışsal bir amaca hizmet etmemesi; ihtiyaç giderme ve faydalı olmayı öncelikli amacı haline getirmemesinden bahsetmek yeterlidir. Aslında bu aynı zamanda sanat eserlerinin birincil amacı olmasa da ikincil ya da yan amacının fayda sağlamak olabileceği durumlar için de açık kapı bırakmaktadır.

Öyleyse sanat, felsefenin kavramsallaştıramayacağı dile gelmez mutlak özdeşliği, duyusal-laştırılabilirlik etkinliği olmasıyla felsefenin *organonu*, doğa felsefesi ve transandantal felsefeyle örülmüş kubbесinin kilit taşıdır (Schelling, 2022, s.40). Schelling akıldışını mutlak hakikate dahil ettiğinden, felsefe akli olanın bütünlenmesi, tamamlanmış kapalı bir akıl sisteminin inşası olmaktansa, akla aşkın olan ama akli da üretmiş bir hakikate erişme çabası olarak kalır. Aklın ermediğini ifşa etme görevi sanata, kavramın yetersizliğini aşma gücü sezgiye verilmiştir. Hakikat anlayışındaki bu fark, akli ve kavramı hakikatin tek aracı ve bu sebeple de hakikatin kendisi ilan eden Kant'ın Aydınlanmacı görüşünde ilk çatlağı açar ve hakikatle kurulacak ilişkide sanatı felsefeden daha becerikli kılar, zira filozofun nesnelleştiremediği entelektüel sezgi, sanatçının yaratım eylemi ve sanat eserinde nesnelleşir; filozofun söyleyemediğini sanatçı söyler. Söz konusu edilen sanat, bilinçsiz üretici etkinlik ile bilinçli üretici etkinliğin, doğa ile aklın özdeşliğini yansıtır, bu ikisinin karşıtlığının feshini ürettiğinden, kökensel uyumu açığa çıkarır ve bu sebeple güzeldir (Schelling, 2022, ss. 309-310). Güzellik, özbilinç haline gelmiş özütretim etkinliğinin, kendiyle özdeşliğini deneyimlemesi, özgürlük ve zorunluluk, akıl ve doğa arasındaki sonsuz karşıtlığın sonlu üründe çözülmesi, yani sonluda gösterilen sonsuz anlamına gelmekle sanat eserinin zorunlu koşuludur (Schelling, 2022, ss. 309-310). Organizmanın mekanikleşmeksizin bilinçle üretilmesi, böylelikle doğanın kör özdeşliğinin bilinç kazanması, yaşamın özgürce üretilmesidir. Dolayısıyla sanat, mutlağı, Hegel'in deyimiyle sanatçının kullandığı materyal dolayısıyla ancak doğanın "çetin yabancılık"ı mesafesinden gösteren yetersiz bir kabiliyet değildir (Esposito, 1977, ss.172-173). Bilakis bu yabancılık kökensel olmayıp bilincin perspektifinden üretildiği için sanat diye bir etkinliğin varlığından, sanatsal deneyim ihtiyacından ve sonluda sonsuzu sembolize eden sanat eserinden söz edilebiliriz.

Peki Schelling'in doğa-kültür karşıtlığını ortadan kaldırdığı sisteminde sanata yüklediği anlam, biçtiği görev ve verdiği konumu göz önünde bulundurarak, Dutton'un çağdaş sanatın, sanatın doğal kaynaklarına yabancılaşma olduğu iddiası için ne söyleyebiliriz? Kurduğumuz bağlam dahilinde, Schelling'in özellikle sanatın olmazsa olmazını güzel olarak belirlemesi, güzelin ortaya çıkmasını da kavramın duyusalılık ve çeşitlilik karşısında askıya alınmasıyla açıklaması, akla ilk, Schelling'in Dutton'ı onaylarcasına çağdaş sanatı, sanat-olmayan olarak değerlendireceğini getirir. En genel ifadeyle, kavrama teslim olmuş, anlaşılır olmayı duyulur olmaya tercih etmiş, güzelden özgürleşip ilginç, orijinal, meydan okuyucu, şoke edici ve provokatif olmayı yeğlemiş çağdaş sanat akımlarının, varoluş kaynağına aykırı, dolayısıyla kendine aykırı bir etkinliğe dönüştüğü, varlığın düşünce karşısındaki mutlak hezimetinin tezahürü haline geldiği düşünülebilir. Kaldı ki Schelling sanatı mutlağın veya kendi-olmanın içsel çelişkisini ortadan kaldıran, sonlu-sonsuz ilişkisindeki karşıtlığı fesheden ve bunların özdeşliğini maddede, duyusalda, tikelde gösterebilen etkinlik olarak tanımlamışken, çağdaş sanatın, sanatın özeleştirisi olarak ortaya çıkması, sanatın bahse konu tanımının da eleştirilmesi ve hatta reddedilmesi anlamına gelecektir.

Çağdaş sanat, eserlerin sanatsallığını, onu oluşturan öğelerin düzenlenişinin içsel zorunluluğunda görmekten vazgeçip, uzlaşma, sosyal mutabakata, dolayısıyla eserin içeriğine dışsal bir forma veya düşünceye dayandırdığından, bu Schelling'in bilinçli ve bilinçsiz eşzamanlılığını gerek kılan sanat üretimi anlayışına aykırıdır. Sanat, doğasıyla özdeşliğini deneyimlemek, kendini bilinçsiz geçmişle tanımak ya da geçmişini sahiplenmek isteyen insanın ihtiyaç duyduğu üretimse, çağdaş sanat, geçmişine, doğasına, zorunluluğa, dolayısıyla varlığına savaş açmış, kendini salt düşünceyle, akılla, bilinçle, özgürlükle özdeşleştiren insanın üretimi olabilir gibi gözükmektedir. Böylesi bir estetik deneyimde alınan haz ise, varlık-düşünce birliği olmaktan alınan estetik haz değil de insanın salt akli olmaktan aldığı entelektüel bir hazdır diyebiliriz. Beğeni, doğanın çokluk ve çeşitliliğinin kavramsallaştırılmazlığının keyfini sürmekten uzaklaştırılıp, akledilebilir hale getirilmiştir; estetik deneyim için sanatçının eserde hedeflediğinin bilgisini talep eden karakterdeki her çağdaş sanat eserini, yeterince akıllıysan beğenirsin, beğenmediysen anlamamışsındır!

Schelling'e göre bilinç olmakla yani kendini tanıyıp bilme yeteneği kazanmakla aynı anda hem kendindeliğini kaybetmiş, varlığından ayrı düşmüş hem de bu kaybettiği kendindeliğinin peşine düşmüş öznenin kendisiyle özdeşliği, kimliğini bulması, kendisi olması, varlığını keşfedip onu, kavrama direnen yönünü budamadan yeniden üretmesiyle mümkündür. Çağdaş sanatın entelektüel kimliğininse, sanatı, insan için Schellingci anlamda özsel kimliğini bulma deneyimi olmaktan çıkarıp, adeta bir yanılısamayı pekiştirme aracına dönüştürmüş olduğu ya da tersinden, kendi olma çabasını reddetmiş veya vazgeçmiş insanın ürünü olduğu düşünülebilir. Yanılısama, özbilinçli bir ekosistemin özbilinç yeteneği olan insanın, ekosistemi, varlığın yaşamını reddetmesi ama bunu yaparken yaşamı varlıksız düşünceye ya da salt akla mal edilebilir görmesidir, oysa akla mal edilmiş, varlıkla ilişkisi kesilmiş yaşam, insanın kendini de reddetmesi, dolayısıyla ölmesi anlamına gelecektir.

Öyleyse diyebiliriz ki Dutton'un çağdaş sanatın doğal kökene yabancılaşma olduğuna dair ılımlı uyarısı, Schelling'in hakikat anlatısında insanın doğayla ilişkilenebilmesine dair çok daha kritik, yaşamsal bir soruna işaret etmektedir. Hatta Dutton da fark etmeden, meseleye çağdaş sanatı üreten, özne hakimiyetinin çekirdeğini oluşturduğu modernist paradigmadan bakmakta, bu sebeple kurtuluşu ya da yardımı bilimsel logosta aramaktadır. Özne kendini hakikatin bir parçası olarak değil de hakikatin kendisi olarak anladığında, tüm doğayı kendinin, aklın, bilincin, benin hizmetine sunup araçsallaştırır ve doğanın içsel yaşamı da nihayetinde zihinsel bir kurguya/tasarıma/temsile izafe edildiğinden, madde ve mekân gittikçe şeffaflaşmakta, içi olmayan bir görüntüye indirgenmekte, doğa dirençsiz, güçsüz, etkinliksiz bir şeyler yığını olarak gözden çıkarılabilir bulunmaktadır. Oysa form maddede, bilinçli bilinçsizde, özgürlük zorunlulukta, özne nesnede var olabilir. Yaşam bunların birliği, ölüm ayrılığıdır. Sanat eserini bir düşüncenin aktarıcısı haline getirmek, bu sebeple, ölümün, hakikatsizliğin, dağılımlılığın, uyumsuzluğun, çelişkinin temsili olabilir. Bu temsil, doğanın yokluğunda kendini tam da olması gerektiği gibi var edebileceğini düşünen, doğayı kendilik projesindeki bir pürüz olarak anlayan kültürün, ürününe, ürünün kazanabileceği bağımsızlığa tahammül edemeyen üretimidir. Bu bağlamda Dutton'un çağdaş sanat konusundaki tatminsizliğinin kaynaklarını tespit etmek için yüzünü doğaya çevirmesini doğru hamle olarak değerlendirebilirsek de sorunun kaynağı olan telossuz doğa anlayışını farkındalık yaratacak çözüm olarak sunmakla aslında çağdaş sanatın içinde ortaya çıktığı paradigmayı tekrar üretmiş olur. Kültür ve doğa arasında bir geçişliliğe işaret etmeye çalışıp bunun hesabını veremeyişinin sebebi de yine modernist bakışın temel düa-

litelerinin içinden düşünmesidir diyebiliriz. Özne-doğa ilişkisi temelinde çağdaş sanatın, kendinin olumsuzuna dönüşmüş bir yabancılaşma momenti olduğu öne sürülecekse, Schelling'in modern paradigmanın dışına çıkabilmeyi denemiş bakışı bu iddiayı daha tutarlı gerekçelendirir, zira sanat üretiyor ve deneyimliyor olmanın, sanatsal yeteneğe sahip olmanın nihai sebebi bilince sonsuz bir çelişki gibi görünen doğa-özgürlük özdeşliği ve bu özdeşliğin ancak güzelde ifade bulup nesnelleştirilebilmesidir. Bu anlamda da Schelling'in sanatı, epistemolojik bir ihtiyacın giderilme aracı olarak değil, ontolojik bir gereksinim olarak, insanın özretim etkinliği olarak varlıkla kopmaz bağının açığa çıkması olarak gördüğünü söylemek yanlış olmayacaktır. Öyleyse Schelling'in çizdiği çerçeveden bakıldığında da güzelin devre dışı bırakılması demek, söz konusu özsel varlığın çağrısını duymamak, bilince sonsuz görünen çelişkiyi tanımadığını ilan etmek, onu yok sayarak aşmaya çalışmak anlamına geldiğinden, çağdaş sanatı bir sanat-olmayan etkinlik olarak tanımlamak yerinde görünmektedir.

III. Değerlendirme

19. yüzyıl koşulları ve standartları içinden ve ister istemez dönemin hâkim kavramlarıyla inşa edilmiş bir sanat teorisinin, 21. yüzyılın bilim ve teknolojiyle bütünüyle altüst olmuş koşul ve standartlarında üretilen çağdaş sanatı, sanat olarak tanımlayamaması şaşırtıcı değil, beklenen bir sonuçtur. Fakat Dutton'ın işaret ettiği doğa-sanat ilişkisine çok daha kökensel bir tarzda yaklaşıldığında, Dutton'ın çağdaş sanatta deneyimlediğini iddia ettiği tatminsizliğin aslında neden kaynaklandığını anlamamıza da şüphesiz yardım etmiştir. Üstelik çağdaş sanatın artan çevre sorunları ve sonunda patlak veren küresel iklim kriziyle eşzamanlılığı Schelling'in doğa-sanat ilişkisi kurgusunun öngörü hanesine de sayı kazandırır; ekosistemin reddiyle sanat eserinin görülgüye indirgenmesi aynı zamanın ruhunu yansıtır. Bu sebeple Schelling'in sanat anlayışını miadı dolmuş ve çağdaş dünyayı aydınlatmaya ışığı yetmeyecek bir kaynak olarak rafa kaldırmak ne kadar yersiz olacaksa çağdaş sanatı da, Duchamp'la yaşanan kırılmadan sonra yerinde sayıyor-muş, yeni ifade tarzları, yeni metotlar geliştirmemiş gibi, Schelling'in kavramsallaştırılmayan hakikati duyusallaştırarak ifade edebilen "güzel" sanat anlayışına binaen idealist bir yanılısama-yı pekiştirme aracı olarak değersizleştirmek, bu yabancılaşmanın olası ötesine kör kalan keskin bir hükümde bulunmak da özensiz ve gereksiz olur. Kaldı ki hakikat, mutlak olmasıyla, zamsal bir dönemde sakatlanan ifade aracını, yani kendinin olumsuzlamasına dönüşmüş sanatı da kapsamak, hatta böylesi bir sanatı kendiyile özdeşliğe erişme çabasının geçerli bir formu olarak üretmek, yani özbilincinin gelişimsel tarihinin bir momenti olarak içermek zorunda değil midir? Yukarıda sözü edilen gerekçelere binaen çağdaş sanatın bir yabancılaşma hali olarak kabul edildiği durumda bile bu, hakikatin kendinin daha yetkin ifadesini üretmek üzere geliştiğinin göstergesi olarak anlaşılabilir mi? Veya insan ve doğa arasında Schelling'in iddia ettiği gibi kopmaz organik bir bağ varsa, doğada ve insanda aynı üretici/yaratıcı etkinliğin sanatla nesnelleştiği öne sürülüyorsa, çağdaş sanatın başarısızlığı diye addedilen, bu bağın kopmaz oluşu iddiasının da bir nevi feshi anlamına gelmez mi? Kırılmadan sonra, dijital ve yapay zekâ sanatları, performans sanatları, enstalasyonlar, arazi sanatı, sokak sanatı vs. gibi sanatın kategorizasyonunun sınırlarını zorlayarak çeşitlenen ve aslında yaşamda nüfuz edebildiği alanı da her geçen gün genişleten sanat dünyasının yaşamla onarılmaya muhtaç bir bağı olduğunu söylemek yerine, onda nesnelleşen yaratıcı etkinliği (tarzı tartışmaya açık olsa bile yaratıcı olduğu tartışmasızdır) doğasız, yaşamsız kalmanın bir eleştirisi olarak düşünmek, sanatın tüm sınırları kaldırıp her şeyi sanat kılma eğilimi kazanmış olmasını, modern ayrışmayı aşmanın bir yolu olarak yorum-

lamak da mümkün görünmektedir. Gaudi'nin *Le Pedrera'sı* ya da *Casa Battlo'sundan*, Gehry'nin *Dancing House* ya da *Stata Center'ına*, Rozin'in aynalarından, Jansen'in *Strandbeests'lerine*, Banksy'nin sokak sanatından Abramovic'in performanslarına, Refik Anadol'un fiziksel ve dijitali buluşturan eserlerinden, Eliasson'ın enstalasyonlarına sayısız yaratma formunun, eski dingin ve huzurlu deneyim vaadinde bulunmasa da şaşırtıcı ve ufuk açıcı bir tarzda yaşamsal bağı bu kez farkındalıkla tekrar ürettiğini, bu bağı ima etmek yerine her seferinde yeni bir ortam üzerinde işler hale getirerek doğrudan gösterdiğini söylemek uygunsuz değildir. Bu manada da çağdaş sanatın, yaşamı, aslında doğayla incelen bağı farkında olarak eleştirel bir dille ürettiğini, bu eleştiriyi yapabilmek için de güzel paradigmasının dışında durması gerektiğini söyleyebiliriz. Güzeli üretmenin halihazırda varsaydığı ayrışmanın feshedilmesi için, güzelin dışından sanat üretmek ve güzelin aşmaya çalıştığı ayrışmayı, güzeli reddederek aşmak da yaşamın özdeşliğini ifade etmesinin bir yolu sayılabilir. Dolayısıyla, çağdaş sanat, sanatın kendine yabancılaşması olarak anlaşılrsa da bu yabancılaşmanın yine sanatla aşılabılır olduğunu, sanatın kendisi, ürettiği yeni sayısız formla temin etmektedir.

Kaynaklar

- Ayala, F. (2009). Darwin's explanation of design: from natural theology to natural selection. *Infection, Genetics and Evolution*, (10), 840-843.
- Dutton, D. (2022). *Sanat içgüdüsi: Güzellik, zevk ve insan evrimi* (M. Turan, çev.). Ayrıntı.
- Esposito, J. L. (1977). *Schelling's idealism and philosophy of nature*. Bucknell UP.
- Grant, I. H. (2006). *Philosophies of nature after Schelling*. Continuum.
- Hölderlin, F. (2012). *Şiir ve tragedya kuramı* (M.B. Albayrak, çev.). Notos.
- Kant, I. (1987). *Critique of judgment* (W. S. Pluhar, çev.) Hackett Publishing.
- Kant, I. (1996). *Critique of pure reason* (W. S. Pluhar, çev.). Hackett Publishing.
- Kant, I. (1994). The one possible basis for a demonstration of the existence of god. (G. Treash Çev.) University of Nebraska Press.
- Peterson, K. R. (2004). "Translators introduction". *First outline of a system of the philosophy of nature*. State University of New York Press.
- Schelling, F.W.J. (2004). *First outline of a system of the philosophy of nature* (K.R. Peterson Çev.). State University of New York Press.
- Schelling, F.W.J. (1995). *Ideas for a philosophy of nature* (E. Harris & B. Heath, çev.). Cambridge University Press.
- Schelling, F.W.J. (1994). *On the history of modern philosophy* (A. Bowie, çev.). Cambridge University Press.
- Schelling, F.W.J. (2022). *Transandantal idealizm sistemi* (M. Ertene, çev.). Doğu Batı.
- Shiner, L. (2022). *Sanatın icadı: Bir kültür tarihi* (İ. Türkmen, çev.). Ayrıntı.
- Wyipjewski, J. (ed.). (1999). *Painting by numbers Komar and Melamid's scientific guide to art*. University of California Press.

Özgün Makale

Aesthetics, Judgement and the *Sensus Communis* in Kant, Derrida and Since*

Kant, Derrida ve Sonrasında Estetik, Yargı ve Sensus Communis

Lewis JOHNSON¹

Abstract

This article offers an account of Jacques Derrida's reading of Kant's *Critique of Judgement*, drawing out its implication for an understanding of the significance of aesthetic judgement in Kant, and in general. It argues that strictures identified by Derrida, concerning aesthetics and judgement, the role of analogy, instability in differentiations of beauty and the sublime, in ideas of the *parergon* and problematics of the *sensus communis*, are interrelated. It indicates how such problematics recurred in Clement Greenberg's Modernist accounts of painting, echoing displaced reiterations of aesthetic criteria in Kant's articulation of the *sensus communis* and in analogical argumentation, concerning the theorisation of art, and judgements of beauty and the sublime. The article concludes by showing how readings of the sublime, by Jean-Luc Nancy, Jean-François Lyotard and Jacques Rancière, and the beautiful, by Paul Guyer, fail to allow for the productive plurality of responses that Derrida's reading suggests.

Keywords: Aesthetics, Judgement, Sensus Communis, Kant, Derrida.

Öz

Bu makale, Jacques Derrida'nın Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi* okumasının bir açıklamasını sunmakta ve özelde Kant'ın felsefesinden olmak üzere genel olarak estetik yargıların önemini anlaşılmasına yönelik çıkarımlar ortaya koymaktadır. Derrida'nın okumasında estetik ve yargı, analojinin rolü, güzel ve yüce ayrımlarındaki istikrarsızlık, *parergon* ve *sensus communis* ile ilgili olarak işaret ettiği sorunsalların birbiriyle ilişkili olduğunu savunmaktadır. Aynı zamanda, bu tür sorunsalların Clement Greenberg'in Modernist resim anlatılarında nasıl yinlendiğini, Kant'ın *sensus communis* ve sanatın kuramsallaştırılması yoluyla, güzel ve yüce yargılarıyla ilgili analogik argümantasyonda estetik kriterlerin yerinden edilmiş yinelemelerini yankıladığını göstermektedir. Makale bu iddiayı, Nancy, Lyotard ve Rancière'de yüce ve Paul Guyer'de güzelin Derrida'nın okumasının önerdiği üretken yanıt çoğulluğuna nasıl izin vermediğini göstererek sona ermektedir.

Anahtar Kelimeler: Estetik, Yargı, Sensus Communis, Kant, Derrida.

* Makalenin başvuru tarihi: 29.09.2024. Makalenin kabul tarihi: 07.11.2024.

¹ Assoc. Dr., Bahçeşehir University, Faculty of Communication, Department of Photography, lewisjohnson@gmail.com, ORCID: 0000-0002-3081-8079.

This article addresses a series of topics that Jacques Derrida's deconstructive reading of Kant's *Critique of Judgement* brought to notice, but which has, in other accounts of Kantian argument, gone unremarked. Thus, this piece will argue that, while these topics have indeed been commented on, the significance of how they are interrelated in series has not been fully drawn out. Addressing the ways in which Derrida's remarks concerning judgement, the idea of the *sensus communis*, analogy, and the *parergon* are interrelated, and follow from the aims of Kantian critique concerning aesthetics, can serve to re-open what are sometimes blocked together, as other responses to Kantian argument will be shown to demonstrate. Thus, insofar as the Kantian critique of aesthetic judgement may be understood to seek to enable the comprehension of apprehension, this article argues that a deconstruction of this can re-open curiosity about these processes, in themselves as well as in their interrelation. Exemplary of this will be the way in which the questioning of the distinction between the beautiful and the sublime emerges as particular kind of difficulty in Derrida's account, where the failure in Kant to segregate these fully from one another undermines other re-appropriations of Kantian terminology and argument. Indicatively, then, in conclusion I shall be offering readings of accounts by Jean-François Lyotard, Jean-Luc Nancy and Jacques Rancière of the sublime, and Paul Guyer of the beautiful, in which the drive to comprehend experience aesthetically repeats problematic limitations of the possibility of its understanding.

This argument concerning there being something of the beautiful in the sublime and the sublime in the beautiful in Kant's arguments is not simple, in particular insofar as it depends on the role of analogy, sustaining an idea of the truth claims that can be made in the name of the *sensus communis*, the idea of aesthetic judgement as a common sense, as Derrida points out, and as I shall show. I will suggest that Kant does not resolve the question as to whether the commonality of this common sense is to be understood as constitutive of this particular modality of judgement or, apparently more modestly, as ideally regulative of its exercise. If this appears to echo the problematic of segregation just mentioned in connection with judgements of the beautiful and the sublime, though, then this would not be, on Derrida's reading, accidental. As I shall point out, his questioning of the Latinism used by Kant to denominate the claims of this problematic identifies a movement and an end that projects an ideal lexical stability and an orderly proportionality that reiterates the criteria of beauty in the very phrasing of his claim. In this, Derrida's account in "The Parergon", the long first chapter of *The Truth in Painting*, offers a radical questioning of Kantian argument, but also more widely of traditions and cultures that Kant's text responded to and shaped. It does so by indicating how aesthetic judgement and, with it, the ideals it has served is given over to modes of recurrence: as if conserved in reiteration, acting on a purported "discursivity in the structure of the beautiful" (Derrida, 1987, 48), aesthetic response would be comprehended as such, and "the labour of mourning" of aesthetic experience accomplished (Derrida, 1987, 79).

There are many enigmatic-seeming formulations concerning questions of pleasure in "The Parergon." In a later echo of these, when questioned on the nature of beauty, Derrida may appear to have solicited controversy, referring as if perversely to the "joyful work of mourning" that beauty's temporal character offers (Brunette and Wills, 1993, p. 23). While this may point towards something irreducible in certain kinds of experience of beauty, there are other possible spatio-temporal economies that would encourage different affective relations. Nevertheless, the work of mourning that Derrida picks out in this tradition of aesthetic thought would typically be

a kind of proto- and supra-dialectical transformation of the question of experience of sensation in view of its discursive articulation and exchange. If the sense and significance of this process that would serve the deduction of the *sensus communis* remains obscure, as suggested above in view of the instability of differentiations of kinds of judgments, then symptoms of this will recur. The Latinism of *sensus communis* offers us a model, though, with its displacement of unacknowledged aesthetic criteria repeating that which in the hypothesis it would serve to deduce. Hence, in the deconstructive accounts of aesthetic judgement that follow, displaced, recurrent, unrecognised or disavowed as such, promises of the overcoming of aesthetic judgements may be retraced in displaced recurrence of the terms of their exercise.

In order to show that this does not just concern a particular genre of work concerning art, and that it can also invite the contestation of apparently authoritative aesthetic discourse in the criticism of art, it may be instructive to review a case of a particular form of displaced recurrence in a text by U.S. art critic Clement Greenberg. This would be something of a limit case insofar as Greenberg comes to deny that aesthetic judgement is involved in his invocation of the importance for his account of Modernist painting of the critical philosophy of Kant, “the first real Modernist” (Greenberg, 1982, p. 5). It may be that Greenberg’s arguments became more important insofar as they became contested, with the retrospection of the history offered in “Modernist Painting”, first given as a talk in 1960, and revised for publication first in 1965, looking back over a century of European-type painting in Western Europe and the U.S.A. echoing the notion of a moment of innovation in art that provided a model for its reinvention. However, Greenberg later denied that there was any aesthetic judgement at stake in this account of Modernism in painting. Offering an axiomatics of “flatness” and the “enclosing” of flatness in painting, Greenberg claims this as part of an “intensification” of that “self-critical tendency that began with the philosopher Kant (Greenberg, 1982, pp. 5-6). Manet’s painting “declared the flat surfaces on which they were painted”, while Cézanne “sacrificed verisimilitude [...] in order to fit his drawing or design more explicitly into the rectangular shape of the canvas” (Greenberg, 1982, p. 6). Kant had “used logic to establish the limits of logic”, says Greenberg—missing the greater questioning of reason as such—restricting logic but rendering it “all the more secure” in what “remained to it”, and the painters who came after him, Monet and Mondrian included, had, according to Greenberg, similarly sought to entrench painting more securely in its “area of competence” to the point even of Mondrian’s conservatism of colour, for “colour was a norm and a means shared not only with the theatre but also with sculpture” (Greenberg, 1982, p. 5).

The kind of secure identification as art that Greenberg imagined, however, was not quite guaranteed to the painting he promoted. In “The Monochrome and the Blank Canvas”, Thierry de Duve draws attention to the tensions over the breakdown of the authority of what Greenberg’s criticism isolated as the “essential norms or conventions of painting” and the anxiety he betrayed in responding to the pushing back of “the limits before which a picture stops being a picture and turns into an arbitrary object” (Greenberg, 1982, p. 8) in art from the U.S.A. and elsewhere from the late 50s onwards—Ad Reinhardt’s near-monochrome paintings; Donald Judd’s specific objects that were neither painting nor sculpture; assemblages, environments and later installations (see De Duve, 1996, pp. 199-279). In a postscript of 1978, Greenberg had already responded to some of his critics, criticising them for taking him to have advocated rather than just described the process of this self-critical Modernism in painting. Yet, despite his later contention that he did not promote these “limiting conditions” as “aesthetic criteria”, and that he was de-

scribing and not prescribing this “critical” purification, the sense of an “intensification” of the experience of painting offered by Modernist painting strongly suggests an understanding of an invitation offered by such painting to the affirmation of the tendencies he identified in it. Tacit in some measure though this remains, argumentation concerning the success of this process of auto-criticism falls into an extravagant series of analogies:

We know what has happened to an activity like religion, which could not avail itself of Kantian, immanent criticism in order to justify itself. At first glance the arts might seem to have been in a situation like religion’s. Having been denied by the Enlightenment all tasks they could take seriously, they looked as if they were going to be assimilated to entertainment pure and simple, and entertainment itself looked as though it was going to be assimilated, like religion, to therapy. (Greenberg, 1982, p. 5)

As a working art critic, Greenberg may not be expected to have produced much evidence for his more historical arguments. Perhaps it may be imagined that, fifty years ago, he had defensible reasons for believing or just wishing that religion might be dismissed as therapy, but it’s clear enough that his argument moves by uncontrolled analogy, even if it may appear, on first inspection, that entertainment comes off decidedly better than religion. In any case, according to Greenberg the arts, painting among them, survived as a consequence of a process of criticism aimed at identifying what belonged to their practice rather than to any other: a seriousness that enabled the protection and promotion of a painting pure of other analogous techniques or effects, if not, indeed, axiomatically simple as such.

As I indicated above, this problematic of the unacknowledged recurrence of aesthetic judgement, caught up here in a teleological argument, recurs in a variety of different ways. This displaced recurrence in Greenberg’s argument appears here to dictate this argumentation by analogy. The more the notion of aesthetic judgement seems to have been isolated as a form of judgement, the more it can be found mixed up with something else, not least with the question of judgement as form. Indeed, since Greenberg engaged with Kant, accounts of aesthetic judgement have been questioned more insistently for the ways in which objects and subjects are modelled after senses of form or forming, as shall be reviewed shortly. Following Derrida’s reading, however, what may be termed analogism has become something of a preoccupation of recent re-readings of Kant. Derrida’s account of analogy, operative “everywhere in the [third *Critique*]”, suggests the sense of an uncontrolled displacement (Derrida, 1987, 76). This may be understood to follow from Derrida’s questioning of “the analytic of concepts” and “the doctrine of judgement” which, as he notes, blocks together the with and without concept: “universality *without* concept and universality *with* concept”, quantity displaced by means of quality, yet providing the terms for the notional character of Kant’s account of the disinterested relation to the object (Derrida, 1987, pp. 75-76). Stemming thus from the famous disinterestedness of judgements of beauty, Derrida points out that Kant’s argument nevertheless models the sense of the “without concept” of the beautiful after logical judgements, analogising their claims on the basis of a resemblance in which “the nonconceptual resembles the conceptual” (Derrida, 1987, pp. 75-76).

This re-emergence of *mimesis* in this resemblance in what many, Greenberg among them, have taken as Kant’s formalism also affects attempts to re-articulate the sublime as the key stake of Kantian aesthetics. Before moving on to this, however, something of the reach of the role of analogy may be indicated through a retracing of its limits in respect of the modality of judgement: not just in respect of the exemplary character of the *sensus communis*, the common sense

of aesthetic judgement, oscillating as this does in Kant between constitutive and regulative senses, but also in view of notions of the division of the arts. Pointing out that Kant proposes what he also apologises for as a “sketch” of a “theoretical project”, Derrida picks out the division of the fine arts based on three modes of the use of concepts insofar as these appear to Kant to model the expression of sensations (Derrida, 1987, p. 116). Thus, “words, gestures, tones” dictate a theory of expression involving articulation, gesticulation and modulation, implying a model of “the body of man interpreted as a language dominated by speech and the gaze” (Derrida, 1987, pp. 116-117). This might, indeed, be instantiated by the heroising account of large-scale painting in post-Second World War U.S.A. in Greenberg’s criticism, in which its expressive significance tends to be determined as demonstrating a generalised notion of freedom, enacted by the traces of the work of the artist for a generalised look or gaze, with more culturally particularised readings of the traces of gesture neglected. I have developed a version of this argument, outlining a more various range of kinds of mark-making in painting by Turkish practitioners responding to the example of gestural, abstract painting (see Johnson, 2009). Given this tendency in Greenberg’s criticism, then, his later contention that the account of Modernist painting was merely descriptive and not the object of an aesthetic judgement as affirmation is undermined by this promotion of it as indicative of the freedom Kant implies aesthetic judgement involves and addresses.²

There is, then, an absence of clearer indications in the third Critique as to whether the idea of the *sensus communis*, the notional common sense of aesthetic judgement, is to be construed as constitutive or as regulative: that is, arising from some essential character of thought or rather, apparently more modestly, as orienting us towards an idea of a universal community. There are reasons for thinking that, given the importance of this distinction in Kant’s first Critique and its dependence, as Callanan (2008) has carefully reviewed, on an articulation of different notions of analogy, that questions of the constitutive and regulative bring the question of analogy around again, encouraging Kant to insist on a division between the significance of the beautiful and the sublime in respect of an idea of this *sensus communis*. Rethinking this will allow for a review of a range of positions in recent work related to a privilege given to an idea of the sublime and its relation to art concerning the mourning of a wider range of aesthetic judgements, and modes of their recurrent displacement.

For, as Callanan among others has pointed out, the account of analogy in Kant distinguishing between “composition” and “combination” as modes of the connection of the manifold of appearances has often been remarked on, echoing senses of the quantitative and qualitative, and apparently dictating the question of a decision between the constitutive and the merely regulative (Callanan, 2008, 748-749). Thus, if the role of the idea of the “*sensus communis*” is clearly at stake, the correlative distinction between mathematical and dynamical has tended to be passed over (Callanan, 2008, p. 753 and note 21). Callanan outlines how Kant distinguishes between the “intuitive” certainties of the mathematical, with numerical or geometrical objects composed of a homogeneity of relations between objects of the same type; while combination serves to explicate the apprehension of a manifold of existence, in which connection as causality is at stake (Callahan, 2008, p. 755). Kant may have thought, then, that he had distinguished between constitutive and regulative modes of synthetic a priori judgements, with the latter given a transcendental status, and detached analogy from its ancient legacy of proportionality. Yet, a sense of proportion recurs in the idea of comparability in the conduct of inferential reasoning that al-

² There is an extensive literature reviewing Greenberg’s relationships with U.S. Government agencies involved in the promotion of Abstract Expressionist art as communicative of freedom from tyranny, beginning with Guilbaut (1985).

lows us to proceed from the known appearance or characteristics of some one object or existent to the possibility of similar characteristics of another comparable one. This may be controlled as hypothetical in respect of experimental knowledge, but its recurrence in relation to the equivocation over the significance of aesthetic judgement reminds us that there is more at stake in Kant's account of the sublime than a mere presentation of a range of positions on a topical issue in late eighteenth-century European culture.

Kant's determination of the sublime as falling outside taste proper, concerning nature rather than art, not only turns away from what was then the exploration of subject matter and cultivation of effects now associated with emergent Romantic art, but also from the history of media and popular culture, with the development of forms of impressive, spectacular entertainment such as the panorama and other predecessors of the cinema (see Thomas, 2008). Questioned energetically by Jean-François Lyotard, Jean-Luc Nancy and Jacques Rancière, this move is over-determined, in the sense Freudian thought encourages us to understand this notion, by the shadowing of the dynamic by the mathematical sublime (Laplanche and Pontalis, 2006, 292-293). For, if the former is marked by a suspension of pleasure, then it engages us in a revision of the provocation of appearances to what becomes our projection of the infinite of the sublime into nature, and, according to Kant, "totally separates the ideas of the sublime from that of a finality of nature" (Derrida, 1987, p. 132). Thus, giving the bias to the moment of quality according to the determination of the analytic of the beautiful as aesthetic judgement, Kant's argument memorialises the superiority of reason in grasping that it cannot grasp the absolutely large. Yet, this exceeding of analogy is held back and defeated by the presentation of the mathematical sublime, the largeness of the absolutely large thus comprehended as magnitude, with measure as the instrument of the quantitative and mathematical, but also with an operative role as recurrent aesthetic judgement.

If the arguments assembled together here are correct, then, the *Critique of Judgement* can be relied on to have stabilised neither the judgement of the beautiful nor that of the sublime, with the non-conceptual and conceptual that might appear to belong to the sublime accompanying the critical deduction of judgements of beauty, and measure, along with aesthetic judgement, as if salvaged from the measurelessness of the without-limit of the sublime. Thus, even while the third *Critique* displaces traditional notions of beauty as a form of or veil for perfection, it waivers in allowing the taking-of-measure back into the picture, resisting the want of proportionality in the sublime, suggestive of an ambivalence of Kant's treatment of this sort of judgement. It is this sort of instability in the estimation of the sublime, indeed, that has encouraged the sorts of re-readings I shall come to shortly, with the sublime soliciting variations on the theme of art exceeding limits, be these more on the side of the subject or that of the object.

The model of the subject here is perhaps the most pressing of issues, however, concerning the stakes of aesthetics that Kant's text can be understood to address. Whether more on the side of the beautiful or the sublime, the role of analogism would be to shore up the notion of judgement as grounded in the articulation of the essential character of experience. Whether the *sensus communis* is to be taken as constitutive or simply regulative, relating in principle to possible rather than to the actual judgements of others, as Kant stages it, the idea of these being ideally in common is retained in the notion of the regulative ideal of aesthetic judgement as an idea of reason. Thus, in one of the more dogmatic passages of the third *Critique* concerning the disinterested character of aesthetic judgement, the reported response of a visiting "Iroquois sachem", when asked whether he found the palaces in Paris beautiful, that nothing "pleased him better than the

eating-houses” is taken to miss the point of aesthetic judgement, a point that, for one reason or another, however, doesn’t want to stay where Kant’s text seeks to put it. The failure of the sachem to understand that the judgement of the beautiful is independent of “all interest”, and thus bears not on the “real existence of the object” but solely on “the meaning” that one can give to one’s representation of it, is inferred (Kant 1986, pp. 42-43). Yet, this inference is prejudicial of an understanding of this visitor to Paris, and indicative of a series of problematics concerning questions of hierarchies, between and within cultures, that one might expect the plural of aesthetics as such to be better able to acknowledge and allow to emerge. Kantian disinterestedness insists on “contemplation (intuition or reflection)”, ascribing interest of the most essential kind in the existence of edibles to the visiting sachem, while excluding this representative of his culture from the horizon of a human community of the *sensus communis* of taste that might succeed the fall of the leaders who occupy such palaces or other sites of power.

As if responding to then topical instabilities of revolutionary politics, Kant’s *sensus communis* would promise a reliable revolution in a return to a ground of pleasure and the social interest in its communication as the horizon of the human community. The solicitation of an inference that the sachem was impelled to refuse the invitation to evaluate centres of power in this way was premature, however. The representative of one of fifty clans in the Haudenosaunee confederation—‘Iroquois’ being a Francophone version of names ascribed by rival Algonquin-speaking clans that French colonists got to know first—may have admired the eating-houses more architecturally than Kant’s text suggests: for Haudenosaunee means “people building long-houses”, structures housing up to around twenty family groups, and as such shared, communal spaces (Haudenosaunee Confederacy, 2024). The expression suggestive of a preference for the eating-houses may thus have been for a form of sociability not obviously acknowledged in this model of aesthetics, if also for a refusal of this sort of disinterestedness in forms and their function. The assumption that those charged with the exercise of power for and on behalf of another culture, such as the sachem, might simply detach themselves from such a function and declare their disinterested preference neglects differentials of power that cannot simply be represented in aesthetic terms. Moreover, if the relation between culture and identity is some kind of relation, and not an identity, allowing for variations in responsiveness to eating-houses and to palaces, given the increasing range of complexities of cultural exchange and inheritance that do not need simply to be imagined today, it ought to be admitted that such relations are aporetic, of unpredictably difficult passage, something which cannot be disestablished or re-established according to an act of subjective will.³

Elaborations of this question of identity in view of issues of the understanding and study of culture, the social and the political are manifold, and will continue to ramify, displacing claims made in view of even comparative aesthetics, for instance, given the issues of hierarchies and disparities of power that the case of the sachem recalls, as models of modes of the reception of cultural phenomena. The drive to represent the difference between pleasure and its others that recurs displaced in Kant’s text, accompanying the very phrase the *sensus communis* as an aestheticised model of the ground of this differentiation, may be understood to follow from a certain failure of mourning of judgements of the beautiful and the sublime, a failure that Kant’s third *Critique* may still usefully recall. Indeed, perhaps it is such a failure of mourning in Greenberg which justifies a further return to his text, the claims of which attest to what would be a wholly

³ This may suggest something of a limitation of the effectivities of the staging of the preparation and/or consumption of food in recent art as conceptualised by Bourriaud’s notion of relational aesthetics (Bourriaud, 1998/2002, in particular pp. 25-40).

successful—or, what amounts to the same thing—a wholly unsuccessful mourning of the power of aesthetic judgement. Enabled by the “self-critical” tendencies of Manet and Cézanne to understand what is and is not essential to painting, with art as if clearly framed and segregated from both religion and entertainment, Greenberg’s claim to certainty as to when he was, and when he was not, judging by aesthetic criteria is exemplary of an avoidance of the predicament that Kant’s account of the *sensus communis* bequeaths.

The issue of the *parergon* as it is isolated and analysed in Derrida’s reading of the third *Critique* needs to be understood to disturb this sense of certainty (Derrida, 1987, 37-83). For, while this term appears to herald a working at the limits of media or genre that Greenberg was called to face, if also to downplay, with a breakdown of the authority of certain kinds of things such as paintings or sculptures as art, the question of the *parergon* brings with it a question of the determination of the work of art as object for the subject of judgement as such. The ornamentation or *parerga* that Kant comments on in paragraph 14, “the frames of pictures or the drapery on statues, or the colonnades of palaces”, which should augment “the delight of taste... only by means of its form” and not as “finery” (Kant, 1986, p. 68), are questioned by Derrida not simply as “milieu, even if...contiguous with the work” (Derrida, 1987, p. 59). At stake, rather, is the determination of the work of art as such, as work and as art, as object for the subject of aesthetic judgement. The decision concerning the formality of pleasure, as Kant makes clear enough in the preceding paragraph, concerns knowing that the pleasure of these *parerga*, including the “charms of colours, or the agreeable tones of instruments” do not obstruct access to “*design or composition*” (Kant, 1986, p. 68; his italics). The standing-out of *parerga* should not obstruct the standing-out of form; and the standing-out of these cases of ornamentation ought not, as Kant remarked concerning the relation of judgement and example in the *Critique of Pure Reason*, to be taken to be able to supply the “*Mutterwitz*”—natural wit, spirit, or cunning—of judgement. Derrida’s reading, however, points out that Kant’s text determines these ornaments as supplements: as supplying an imagined lack—in the form of their charm—by means of an unstable excess—in the charm of their form. Commenting on that hostility to the prosthesis of examples in the first *Critique*, Derrida points to the “chance and the abyss” that Kant’s contention resists, and which would reintroduce “the mourning of labor in the experience of the beautiful” (Derrida, 1987, p. 79), and it is this exemplary value of art as works of art that these *parerga* upset.

In a sense, then, Greenberg was right. The flatness of Manet’s painted figures sometimes stands out as painted flatness. Cézanne’s brushstrokes retrace something of the delimited shape of the canvas, and verisimilitude can seem to have been sacrificed. Obstructions to typical models of legible space as they are often taken to be, they do not, *contra* Greenberg, have the value of declaration or explicitness, as he tends to put it. This attribution betrays the failure to accept that these characteristics of the working of the work in question don’t work to sustain either a single mode of apprehension or comprehension of these *parerga*. Recent re-readings of Manet and Cézanne as re-exploring modes of attentiveness to a variety of pictorial phenomena, including those of film as entertainment, for instance by Jonathan Crary, are close to this; but such accounts need not be taken as exclusive of modes of contention of the conduct of bodies, as in the Baudelairean reading of Manet as satirical dandy, or in that of Cézanne as awkward provincial.⁴ There is no *a priori* of such categories of meaning of what art that doesn’t simply work as art contests, no first or final instance of semiotic determination, and the value of the explicit or the declarative, especially in the case of literature, only represses this.

⁴ See Crary, 1999. I proposed this reading of Cézanne’s work in Johnson (2005).

In conclusion, this issue of the labour of mourning in Kant's account of the beautiful and the sublime can be shown to conduct to a mourning of labour and back again, and may be linked conceptually with this point about art and the conduct of bodies. To do so, let us return to Kant's *parerga*. Of course, the non-fit between apprehension and comprehension in Kant's account of aesthetic judgement is baptised the sublime. The conclusion of paragraph 14 on *parerga* of the *Critique of Aesthetic Judgement* attests that this is where we should be heading if the frames of pictures, drapery on statues, the colonnades of palaces, colour or sound interrupt our judgement of their beauty. For Kant's text turns straightaway to it:

Emotion—a sensation where an agreeable feeling is produced merely by means of a momentary check followed by a more powerful outpouring of the vital force—is quite foreign to beauty. Sublimity (with which the feeling of emotion is connected) requires, however, a different standard of estimation from that relied on by taste. A pure judgement of taste has, then, for its determining ground neither charm nor emotion, in a word, no sensation as matter of the aesthetic judgement. (Kant, 1986, p. 68)

This exclusion of the sublime from taste early in the third *Critique* will support Lyotard's reading of the sublime. It may also be noted that Jean-Luc Nancy's reading of Kant in "The Sublime Offering" effectively irons out the heterogeneity of the modes of authorship that Derrida's questioning of the work-likeness of the workings of art invites us to acknowledge. Nancy's is perhaps the most sophisticated of recent promotions of a thought of the sublime as the guide to the understanding of art, or of its vocation, but he cannot control the *parergonal* dislocation of the gesture which, he says, offers this offering: "at the limit of art there is the gesture of the offering: the gesture that offers art and the gesture through which art itself reaches, touches upon, and interferes with its limit." (Nancy, 1993, p. 52) The sublime, he acknowledges, "always risks burdening art either with pathos or morality (too much presentation or too much representation)", and he tries to retreat before the distinction between pathos and ethos to a naïveté which "simply touches the limit, without any disarticulating excess" (Nancy, 1993, p. 53). Finding the sublime that without which "the beautiful could not be the beautiful or without which the beautiful could be nothing but the beautiful (which paradoxically comes down to the same thing)" (Nancy, 1993, p. 34), echoing Derrida's deconstruction, he puts out of court "(self)-laceration, excessive tension, and sublime spasms and syncopations", thus beautifying the sublime and rendering art "a sacred inauguration and interruption" (Nancy, 1993, p. 53). Thus, his account of the beautiful sublime—perhaps in deliberate fashion—renders indifferent what Hegel's symbolism of the sublime differentiated into primitive and post-romantic art, re-sacralising art as the gesture of offering. Kant's confidently confusing claim in paragraph 14, suggesting that the sublime might be the kitsch of the abrupt switching into or out of agreeableness in the uncontrolled play of bad or good *parerga*, may be more likely to conceptualise the communication of an open seriality of affective states that art may be understood to encourage than this account of interference of or at the limit of art.

Kant treats the sublime as "a mere 'appendix' to the analysis of aesthetic judgement", claims Nancy, referencing paragraph 23 and the beginning of the section the "Analytic of the Sublime", and doesn't let this appendix infect the series of distinctions, between types of aesthetic judgement and their objects, be they of art or nature. Yet Nancy himself seeks to restrict the chance of the multiplication of affective states that a thought of the *parergon* of form, figure, colour, sound or gesture as lack and as excess as generated by a single work, claiming that sublime tension is over, and that the offering of art—despite its implication in the sacred—is governed by

what is, finally, a movingly finite gesture (Nancy, 1993, p. 33). By contrast, a contrast that Nancy explicitly solicits in his essay, referring inaccurately to Lyotard as arguing that the sublime is the “presentation of the fact that there is such a thing as the nonpresentable” (Nancy, 1993, p. 38), Lyotard’s sublime as the presentation that there is “some unrepresentable” holds to a heroic model of the role of art since Kant. Contradicting Greenberg’s “formalist definition of the pictorial object”, while yet extending the sense that art has separated itself not just from entertainment or religion, but from the “community of addressees”, the “*de jure*” rather than “*de facto*” of the *sensus communis*, Lyotard’s account of the sublimity of Western avant-garde art as a matter of matter—“matter as unrepresentable to the mind”—is (at least sometimes) explicitly proposed in acknowledgement of Kant’s exclusion of the sublime from taste (Lyotard, 2000, pp. 461-462).

Lyotard’s essays of the 1980s, such as “The Sublime and the Avant-Garde” from which I have just quoted, have attracted much commentary. Jacques Rancière tries to insist that the whole problem of Lyotard’s account follows from importing the idea of a non-representative art into Kant’s account of nature as sublime, and that doing this reforms the very dialectic that Lyotard claimed to be resisting, perfecting “the system of rationalization it claims to denounce” (Rancière, 2009, p. 138). Rancière’s thought echoes Lyotard’s here, as the notion of the non-representative may suggest, cutting across figurative and abstract, but tending to find the artistry in what does not contribute to the more evident of meanings. There once was a “regime” of art in which the visible was subjected to the test of the sayable, within which what was unrepresentable might be felt, if not easily acknowledged. In our non-regime, where there is no governing sense of appropriateness, according to the Rancière, there is no sense in seeking to respond to a sense of the appropriateness or inappropriateness of a form of representation (Rancière, 2009, p. 11 et passim). Yet, while Rancière wants to insist on the new post-romantic regime in art, where anything might be represented, and perhaps anything goes, he seems not to allow that the non-fit between how and what, the presentation of representation, cannot be excluded as a concern, for practitioners of all sorts as well as for critical assessment, long after the stated passing of the old, academic regime.

Rancière is not wrong that Lyotard fails to respect Kant’s restriction of the significance of judgements of the sublime to an idea of reason, of freedom, and the moral law. Lyotard is explicit about this in the conclusion of *Lessons on the Analytic of the Sublime*, arguing that the sublime escapes from the “principle of *sensus communis*”, and from “affinity” between the forms of nature and “states of thought”, and thereby from these twin sources of “universal communication” (Lyotard, 1994, p. 239). It is this “differend”, or irresolvable conflict of claims between “moral universality” and “aesthetic universalization”, that provides him with the occasion to point to, if not comprehend, artistic work that testifies to a dissensus operative across cultures and its forms (Lyotard, 1994, p. 239). ““There is simply no authority for my presupposing that other men will pay attention to it””, as Lyotard (slightly mis-)quotes Kant in the final paragraph of his book (Lyotard, 1994, p. 239).⁵ Interrupting the sentence, which concludes: “...and take a delight in beholding the uncouth dimensions of nature, (one that in truth cannot be ascribed to its aspect, which is terrifying rather than otherwise)”, (Kant, 1986, p. 149) Lyotard shifts Kant’s stricture away from any delight in the uncouthness of nature to the transcendence of any such delight. The heroic activities of a Manet or a Cézanne and their avant-garde descendants have their motive in such an “interior ascesis”, he claims (Lyotard, 2000, p. 462).

⁵ Lyotard subtly misquotes Kant, whose text reads “there is simply no authority for my presupposing that other men will pay attention to this” [not “it”], referring thus to the “supersensible sphere” and its “moral foundation”.

It might be shown as well as inferred how Lyotard, like Kant, supposes that there is no reason to presuppose an interest in the sublime, even while he does this in relation to art rather than morality. For, as I have suggested, even if Kant seeks to exclude judgements of sublimity from an idea of the *sensus communis*, as he does, then he is also committed to doing so on the supposition that there is no communicable pleasure to be had from them. Lyotard's contention in "The Sublime and the Avant-Garde", for instance, that Cézanne was not a "talented painter finding his 'style'", but seeking to respond on canvas to those "colouristic sensations" hidden in "habitual" ways of looking idealises the artist, and resists understanding that style—rather than being a dead formalism—might be exactly what enables unusual sensations to be communicated (Lyotard, 2000, p. 462).

In conclusion, however, it may be noted that it is precisely to the degree that we cannot follow Kant in the resolution to a labour of mourning of the common sense of the beautiful that the sublime would conclude, and that Greenberg and Lyotard, in their different ways, repeat, that we can understand how Kant's account of aesthetic judgement nevertheless enacts an exemplary incompleteness of the mourning of beauty: the inability to be free of a loss of certainty concerning it. For this follows from Derrida's questioning of the *sensus communis* and the displaced interest, the role of proportionality, of an aesthetic judgement in the very naming of this common sense in Latin. This "dead or scholarly [language]" serves not simply to call up Kant's rewriting of Aristotelean *koinē aesthesis* or Stoic traditions, but, as a phrase not subject to variations of sense or meaning in the citations in common speech, projects the very horizon of agreement that Kant suggests he has established as belonging to beauty, even while he find himself denying that to judgements of the sublime (Derrida, 1987, p. 54).

Lyotard was right, then, to question the pacific forms of culture and the norms of art that follow from this. But he underestimated the interest of the disinterested beautiful too, and the way in which the play of analogy extends across the frameworks of the Kantian synthetic *a priori*. Paul Guyer claims that it is a local, logical "fallacy" that caused Kant to argue that the first moment in the analytic of the judgement of beauty, the judgement of quality, "*Zweckmäßigkeit ohne Zweck*", "purposiveness without purpose", needed to be thought wholly without "cognitive purpose" (Guyer, 2006, p. 316). But Guyer rewrites Kant, as he confesses:

...finding unity in our manifolds of intuition seems to be satisfied independently of the subsumption of the object under any particular concept. 'Purposiveness without a *purpose*' [sic; my italics] can also be called the mere 'form of purposiveness' (paragraph 11, 5:221). But Kant then simply equates the form of purposiveness with the purposiveness of form (paragraph 13; 5:223), in the narrow sense of form in which the spatial or temporal structure of something (a drawing, a melody) can be contrasted to everything else about it... (Guyer, 2006, p. 316)

Guyer goes on to argue that, if we accept this rewrite, then we wouldn't need to follow those Kantians, or anti-Kantians, in supposing that the judgement of "pure beauty" is anything other than simple, and that there is little difficulty in accepting a non-formalist Kantian aesthetics that allows for free "play with the functional features of the object and other aspects of its form and matter" (Guyer, 2006, p. 317). Such objects may "simply satisfy the criteria for being an object of the kind that [they are]" (Guyer, 2006, p. 317). But is this "simply" not also an aesthetic judgement, unrecognised as such? Guyer's contention that Kant's account of the beautiful means that there can be free play "beyond" the recognition of the object—like Kant's own projection of the form of purposiveness as the pure purposiveness of form—means that we won't be done with

retracing the *parerga* of judgements of taste, concerning art or other objects, and that there is no one solution to coping with discoveries of uncertainty, over pleasure and the meanings of work and play.

References

- Bourriaud, N. (2002) *Relational Aesthetics*. (S. Pleasance, F. Woods with M. Copeland, Trans.). Dijon: Les presses du réel. (Original work published in 1998)
- Brunette, P. & Wills, D. (1994). The Spatial Arts: An Interview with Jacques Derrida. In Brunette, P. & Wills, D. (Eds.) *Deconstruction and the Visual Arts* (pp. 9-32). Cambridge: Cambridge University Press.
- Callanan, J. J. (2008). Kant on Analogy. *British Journal for the History of Philosophy*, 4 (16), pp. 747-772. <http://dx.doi.org/10.1080/09608780802407480>.
- De Duve, T. (1996). *Kant after Duchamp*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Derrida, J. (1987). *The Truth in Painting*. (G. Bennington and I. MacLeod, Trans.) Chicago: Chicago University Press. (Original work published 1978)
- Greenberg, C. (1982). Modernist Painting. In F. Frascina and C. Harrison (Eds.), *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology* (pp. 5-10). London: Harper & Row. (Original work published 1965)
- Guilbaut, S. (1985). *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. (A. Goldhammer, Trans.) Chicago: Chicago University Press.
- Guyer, P. (2006). *Kant*. London: Routledge.
- Haudenosaunee Confederacy. (2024, Sept. 26). *Haudenosaunee Confederacy: Who We Are*. <https://www.haudenosauneeconfederacy.com/who-we-are/>.
- Johnson, L. (2005, March 31-April 2). Gesture and Simulacrum: Departing from Ideals of Deliberation in the Criticism of Cézanne [Conference presentation]. Association of Art Historians Conference 2005, Bristol. U.K. <https://forarthistory.org.uk/wp-content/uploads/2022/09/AAHconf2005-1.pdf>.
- Johnson, L. (2009). Gesture after the gestural: Abstract Expressionism, American visual culture and post-war painting in Turkey. *Journal of American Studies in Turkey*, (25), pp. 67-86.
- Kant, I. (1986). *The Critique of Judgement*. (J. C. Meredith, Trans.). Oxford: Oxford University Press. (Original work published 1790)
- Laplanche, J. and Pontalis, J.-B. (2006) *The Language of Psychoanalysis*. (D. Nicholson-Smith, Trans.). London: Karnac Books. (Original work published 1973)
- Lyotard, J.-F. (1994). *Lessons on the Analytic of the Sublime*. (E. Rottenberg, Trans.). Stanford University Press. (Original work published 1991)
- Lyotard, J.-F. (2000). The Sublime and the Avant-Garde. In Cazeux, C. (Ed.) *The Continental Aesthetics Reader* (pp. 453-464). New York: Routledge. (Original work published 1985)
- Nancy, J.-L. (1993). The Sublime Offering. (J. S. Librett. Trans.) In Librett, J. S. (Ed.) *Of the Sublime: Presence in Question* (pp. 25-53). New York: State University of New York Press.
- Rancière, J. (2009). *The Future of the Image*. (G. Elliott, Trans.). London and New York: Verso. (Original work published 2007)
- Thomas, S. (2008). *Romanticism and Visuality: Fragments, History, Spectacle*. New York and London: Routledge.

Özgün Makale

Estetik ve Siyaset İlişkisinde Bir Paradoks Olarak Beden*

The Body as a Paradox in the Relationship between Aesthetics and Politics

İbrahim Emre GÜNAY¹

Öz

Bu makale, Jacques Rancière'in estetik anlayışını ve onun sanat ile siyaset arasındaki ilişkiye dair geliştirdiği "estetik rejim" kavramını ele almaktadır. Rancière'e göre, estetik yalnızca güzel ile ilişkilendirilen bir kavram değil, duyulurun dağılımını düzenleyen bir rejimdir. Bu rejim, sanatın ne olduğunu ve ne olmadığını tanımlamanın ötesinde, ortak dünyadaki nesnelere, imgelemlere ve bedenlere yeniden düzenleyerek algılarımızı ve tutumlarımızı şekillendirme kapasitesine sahiptir. Makale, çağdaş sanat pratikleri ve siyaset arasındaki girift yapıyı tartışırken, bedenin ve sanat eserinin estetik rejim içindeki benzer paradoksal konumunu da inceler. Rancière'in estetik rejim kavramı, bedenin özne olma potansiyelini nasıl barındırdığını ortaya koyar. Estetik ve siyasetin kesişim noktasında bedenin özneleştiği süreçler, makalenin temel argümanlarını oluşturur. Bu bağlamda makalede, estetik rejimin yalnızca sanatı değil, bedenin algılanma biçimlerini de nasıl etkilediği incelenecek ve bu algılamaya biçimlerini şekillendiren unsurların ortaklığı vurgulanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Estetik Rejim, Jacques Rancière, Aisthesis, Beden.

Abstract

This article explores Jacques Rancière's understanding of aesthetics and his concept of the "aesthetic regime" in relation to the intersection of art and politics. According to Rancière, aesthetics is not merely a concept associated with beauty but rather a regime that regulates the distribution of the sensible. This regime has the capacity to shape our perceptions and attitudes by reorganizing objects, images, and bodies within the shared world, beyond merely determining what constitutes art and what does not. The article examines the complex relationship between contemporary art practices and politics, while also investigating the analogous paradoxical positions of the body and artworks within the aesthetic regime. Rancière's notion of the aesthetic regime reveals how the body can potentially become a political subject. The processes through which the body transitions from an object to a subject at the intersection of aesthetics and politics form the core arguments of the article. In this context, the study will analyze how the aesthetic regime

* Makalenin başvuru tarihi: 30.09.2024. Makalenin kabul tarihi: 29.10.2024.

¹ İstanbul Beykent Üniversitesi, Meslek Yüksek Okulu, Elektrik Bölümü, emregunay513@gmail.com, ORCID: 0000-0002-9995-5696.

affects not only art but also the ways in which the body is perceived, highlighting the shared elements that shape these modes of perception.

Keywords: Aesthetic Regime, Jacques Rancière, Aisthesis, Body.

Giris

Alexander Gottlieb Baumgarten'ın *Aesthetica* adlı eseriyle birlikte estetik bağımsız bir kavram olarak ele alınabilir hale gelmiştir. Baumgarten, estetiği duyuşal bilginin bilimi olarak kabul eder ve güzellik üzerine düşünmeyi fizik, kimya ve biyoloji gibi bilimsel temellere dayandırır (Hünler, 1998, s. 29). Baumgarten, hocası Christian Wolff'un algıyı "ruhun karanlık kısmı" olarak tanımlamasına karşı çıkmakta ve algının bu şekilde ötekileştirilmesine aksi yönde bir fikir önermektedir (Keskin, 2016, s. 17). Ona göre, algıyı ruhun temel bir unsuru olarak kabul etmek, bilme sürecine duyuşal tasarımları dâhil etmekle mümkündür. Baumgarten, belirsiz ve karanlık algıların "aşağı bilme yetisi" olarak ruhta bulunduğunu, ancak bu algıların giderek daha açık ve somut hale gelerek bilginin netleşmesini sağladığını vurgular. Bu süreç ruhun yenileştirilmesi olarak görülmelidir (Baumgarten, 2014, s. 199). Bu noktada Immanuel Kant, bir karşı argüman geliştirir. Kant'a (1987) göre güzelliğin bir bilimi yapılamaz, onun ancak bir eleştirisi mümkündür (s. 172). Bu eleştirinin dayanağı, Kant'ın güzellik yargısının akılsal yargılara indirgenemeyeceği düşüncesidir. Dolayısıyla güzellik bir kavram olarak incelenemez keza o, kavramsız olanla ilgilidir (s. 214).

Kant ve Baumgarten arasında estetik ve güzellik ilişkisi, estetiği farklı açılardan ele almalarına rağmen temelde duyuşal algıyla bağlantılıdır. Baumgarten, estetiği "duyuşal bilginin bilim"i olarak tanımlar ve güzelliği algının bir sonucu olarak görür. Estetik, "aşağı bilme" yetisinin bir parçasıdır. Kant ise estetiği, duyuşal yargı olarak ele alır ve güzellik, nesneden çıkarsız olarak hoşlanmak ile ilgilidir. Güzellik, Kant'ın estetik yargısında bir subjektif evrensellik taşıyan deneyimdir. Bu tartışmaya George Wilhelm Friedrich Hegel de katılır. Hegel, estetik kavramını Yunanca kökeninden uzaklaştırarak tanımlar. *Aisthesis* Yunanca'da duyum ve algı anlamına gelirken, Hegel'e (1994) göre estetik doğrudan güzelliğe ve özellikle güzel sanatlar felsefesine işaret eder (s. 1). Hegel, estetik tartışmalarına sanatın ve güzelliğin duyuşal algının ötesinde, tinin duyuşal görünümde ifadesi olduğu felsefi bir çerçevede katılır. Ona göre güzel, ancak tinden -ki hakiki olan o'dur- doğduğunda ve özgürce kendini gerçekleştirdiğinde gerçekten güzel olur (s. 2). Hegel ayrıca, estetiği tarihsel bir süreç içinde değerlendirir ve sanatın, dönemin toplumsal yapılarıyla bağlantılı olduğunu savunur. Kant'ın subjektif yargılarına karşı Hegel (1994), sanatın felsefi ve metafizik bir işlev taşıdığını vurgular ve modern dünyada sanatın hakikati aktarma işlevini felsefeye devrettiğini ileri sürer (ss. 3-4).

Bu çalışmada sıkça atıfta bulunulacak olan Jacques Rancière, estetiğin kelime anlamına yani duyum ve algıya yönelik bir geri dönüşü ifade eder. Rancière'in felsefesinde estetik, sadece güzellik ile sınırlı değildir. Daha geniş bir bağlamda o, duyuşal olanın nasıl organize edildiği ve algılandığı ile ilgilenir. Rancière'e göre estetik, "duyulurun dağılımı" olarak, neyin görülebileceği, duyulabileceği, ifade edilebileceği ya da bastırılabilmesi gibi meselelerle ilgilenir. Bu, toplumsal ve siyasi düzenlerin estetik temellerine işaret eder. Dolayısıyla, estetik, sanatsal pratiklerin ötesine geçerek, duyuşal deneyimlerin nasıl şekillendirildiği ve siyasetin nasıl kurulduğu hakkında derin bir anlam taşır. Bununla birlikte, bu noktada güzellikle olan ilişki temelde "Güzel nasıl düşünülebilir?" sorusunu gündeme getirir. Bu soru, Rancière'in (2016) "Bu nasıl düşünülebi-

lir?” sorusuyla benzer bir yapıya sahiptir (s. 39). Sanatı düşünmeye imkân veren koşullar ile bu çalışma özelinde bedeni düşünmeye olanak tanıyan koşullar, ortak bir duyuşal deneyimle bağlantılıdır. Bu nedenle, estetiğın neyi ifade ettiğinden veya açıkladığından ziyade, duyular yaratma süreciyle ilgilendiğımız söylenebilir. Bu süreç, estetik ve siyasetin keşititiğı bir noktayı işaret etmektedir. Rancière'in estetik anlayışı, belirli bir duyuşal düzenin oluşturulmasını ifade eden “duyulurun dağılımı” (*partage du sensible*)² kavramı etrafında şekillenir. Bu kavram, toplumda neyin görülebilir, duyulabilir, ifade edilebilir olduğunu belirleyen algısal ve duyuşal sınırları tanımlar.

Bu bağlamda Rancière, estetiğın yalnızca güzelliğı açıklamak ya da değerdendirmekten ziyade, duyuşal algılarımızı ve deneyimlerimizi nasıl biçimlendirdiğiyile ilgilenir. Ona göre, estetik, duyuların düzenini yeniden yapılandırma ve algılama biçimlerimizi dönüştürme potansiyeline sahiptir. Bu süreç, siyasi bir boyut da taşır, çünkü duyulurun düzeni, toplumsal düzenle yakından ilişkilidir. Hangi bedenlerin, nesnelere veya pratiklerin görünür ya da duyulur olduğu, siyasetin bir meselesi haline gelir. Rancière bu noktayı “estetik rejim” kavramı ile açıklar. Rancière'deki duyulurun dağılımı fikri ile zaman ve mekânın ve bunların kapsadığı hemen her şeyin birer duyulur (*sensible*) olarak deneyiminin izahına girişilir.

Sanat ve siyaset arasındaki bağ, duyulurun dağılımında kurulmaktadır. Bu ilişki, sanat ve siyaset pratikleriyle gündelik yaşamın pratiklerinin bir ortaklık içinde olduğunu da ortaya koyacaktır. Sanat ve siyaset arasındaki ilişkiyi Rancière'in estetik anlayışı çerçevesinde tanımlandığını görürüz. Bu anlayış, estetiğın geleneksel olarak güzelle olan tarihsel ilişkisine karşıt bir konumdadır. Rancière'in estetik anlayışı, geleneksel olarak estetiğın güzellikle ilişkilendirilmesinden daha başka bir anlama sahiptir. O, estetiğı duyulurun dağılımı ve düzenlenişi bağlamında ele alır. Ona göre estetik, yalnızca güzellik yargılarıyla sınırlı değildir; aynı zamanda hangi seslerin duyulabileceğı, hangi bedenlerin ve nesnelere görünür olabileceğı gibi toplumsal ve siyasi sınırları belirleyen bir süreçtir. Bu anlamda estetik, duyuşal algı ve deneyimlerin dağılımı yoluyla toplumsal hiyerarşileri sorgulama ve yeniden düzenleme potansiyeline sahiptir. Bununla birlikte Rancière, estetiğı bireysel hoşlanma ya da güzellik yargılarıyla değil, duyuşal deneyimlerin siyasi boyutuyla ilişkilendirmektedir. Estetik, sanatı sadece güzellik normlarına uygun bir alan olarak değil, farklı duyuşal deneyimlerin tanınmasını sağlayan bir araç olarak görür. Duyulur olanı güzel bulmak ile duyulurun dağılımını “mantıklı” ya da başka bir deyişle “normal/makul” bulmak arasında benzer tarzda bir işleyiş bulunur. Duyulur olanla olan ilişkimizi rahatsız eden, kulağı tırmalayan ya da göze batan bir “anomalı” olmaması, estetik rejim mantığıyla bağlantılıdır. Oysa Rancière için tam da bu anomaliler, siyasi bir bileşenin yani öznenin ortaya çıkmasıyla ilgilidir. Çağdaş sanatın işlerinde “sanat eseri” olarak belirlemekle, gündelik pratiklerde “özne” olarak belirlemek arasında benzer bir mantık yatar. Bir başka ifadeyle bu makalenin temel argümanlarından biri, sanat ve siyaset pratiklerinin artık birbirinden ayrılamaz hale gelmiş olduğudur (Rancière, 2008b, s.210). Bu nedenle, çağdaş sanat ve siyaset arasında eş zamanlı bir inceleme yapılabilir. “Sanat eseri” ya da “sanat eseri değil” ayrımının imkânı ile bir beden hakkında yapılabilecek pejoratif anlamda “ceset” ya da “naaş” ayrımının imkânı, benzer bir mekanizmaya işaret eder. Bu mekanizma, algı kiplerine etki eden güçlerle ilgilidir. Rancièreci bir perspektiften “sanat eseri” ile “sanat eseri değil” ya da “ceset” ile “naaş” arasındaki ayrım, nesnelere ve bedenlerin belirli bir algı düzeni içinde nasıl yer aldığıyla ve bu düzenin hangi normlara göre belirlendiğiyile ilgilidir. Bu ayrımlar, kimin ve neyin anlam kazandığını, tanındığı-

² Metin içerisinde farklı kaynaklardan yapılan alıntılarda bu kavram “duyulur/duyumsanır/duyumsanabilir olanın paylaşımı” olarak Türkçeye çevrilmiştir. Bu metin özelinde ise “duyulurun dağılımı” olarak irdelenecektir.

nı ya da tanınmadığını gösteren siyasi eylemler olarak değerlendirilebilir. Rancière'e göre çağdaş sanat ve siyaset, bu görünürlük düzenlerini sorgulayan ve yeniden şekillendiren pratikler sunar. Nesnenin “sanat eseri” olarak tanınması ya da bir beden “ceset” veya “naaş” olarak adlandırılması, bu düzenlerin estetik ve de siyasi bir müdahale aracılığıyla dönüştürülebileceğini gösterir.

Örneğin savaş alanındaki askerlerin bedenleri genellikle “ceset” olarak anıldığında, bu durum onların sadece fiziksel varlıklarına, yani ölü bedenlerin sayılarına ve savaşın şiddetine indirgendikleri bir algıyı yansıtır. Bu askerler, bireysel varlıkları göz ardı edilerek, toplumun duyuşsal dünyasında anonim bir konuma itilirler. Bu, duyuşsal düzenin bir parçasıdır. Belirli grupların ya da bireylerin yalnızca fiziksel olarak algılanması ama toplumsal anlamda görünmez ya da duyulmaz hale getirilmesidir. Buna karşılık, aynı savaşta kahraman olarak kabul edilen bir kişinin bedeni “naaş” olarak adlandırıldığında, bu bedene farklı bir duyuşsal ve toplumsal anlam yüklenir. Bu beden, toplumun duyuşsal ve siyasi düzeninde merkezi bir yer tutar; görünür ve duyulur hale gelir, ritüellerle anılır ve onurlandırılır. Kahramanın naaşı, toplumun toplumsal değerleri, tarihsel hafızası ve siyasi idealleriyle ilişkilendirilir. Bir törenle taşınması ve saygı gösterilmesi, duyuşsal dünyanın bir düzenlenişini ifade eder. Bu birey, artık bir ceset değil, toplumsal düzenin sembolik bir figürü olarak algılanır. Rancière'in çerçevesinde bu, “sanat eseri” ile “sanat eseri değil” arasındaki ayrımın bir yansıması olarak ele alınabilir. Kahramanın bedeni, estetik bir değere ve toplumsal bir sembole dönüşürken, sıradan askerlerin bedenleri, sadece fiziksel olarak algılanan, ancak siyasi anlamda duyulmaz hale gelen kategorisine girer. Çağdaş sanatın işleri de benzer bir duruma sebep verir. Bir nesnenin sanat eseri olarak algılanmasını sağlayan mekanizma, tıpkı bedene belli sıfatları atayan mekanizma gibi iş görür. Bunun yanında, nesnenin salt bir algılanan olarak gündelik yeri ve sanata dair kadim “biriciklik” iddiasını aşmasıyla birlikte kendisine bir “başkalık” durumu yaratabilmesi siyaset ile estetiğin kesişim noktasını işaret etmektedir.

Rancière'de Duyulurun Dağılımı

Rancière'in siyaset ve estetik ilişkisine dair yaptığı incelemeler oldukça önemlidir. Sanat ile gündelik yaşamın kaynaşmasının sonuçları, bu durumu anlamamanın bir yolu olarak görülebilir. Bu durum, estetik kuramların pratik olanla birleşmesini mümkün kılmaktadır. Rancière'e (2012) göre, estetik karışıklık ve estetik ayırım, toplumsal düzen ve bu düzenin dönüşümleri ile yakından ilişkilidir (s. 9). Bu noktada estetik karışıklık sanatın geleneksel sınırlarının belirsizleşmesini ifade eder; bu durum, sanat eserlerinin yalnızca estetik bir deneyim sunmaktan öte, toplumsal ve siyasi bağlamlarda anlam kazanmasını sağlar. Sanat, gündelik yaşamla kaynaşarak, toplumsal normları sorgulayan bir işlev üstlenir ve yeni deneyim ile anlamlar üretir. Bu süreç, toplumsal algı düzenin yeniden şekillenmesine zemin hazırlar. Estetik ayırım ise, belirli bir duyuşsal düzenin ve toplumsal normların oluşturulması sürecinde ortaya çıkan sınırları ifade eder. Bu ayırım, kimin neyi görebileceği ve hangi eserlerin sanatsal değer taşıdığı konularında belirleyici bir rol oynar. Rancière'e göre, estetik ayırım, toplumsal hiyerarşileri pekiştiren ve belirli grupları dışlayan bir mekanizma olarak işlev görebilir. Dolayısıyla, estetik karışıklık ve ayırım arasındaki ilişki, sanatın ve estetiğin toplumsal ve siyasi alanla nasıl etkileşime girdiğini anlamamıza yardımcı olmaktadır.

Rancière için toplumsal bir incelemenin bir bakıma estetik bir incelemeye dönüştüğü düşünülebilir. Bu görüş, Baumgarten'ın estetik tanımıyla nitelikli bir farklılık göstermektedir. Rancière, aisthesis ile duyuşsal bilginin bilimi olarak epistemolojik bir güzellik anlayışından öte, kuram ve

gündeliğin karmaşık yapısı üzerine yeni bir bakış açısı getirir. Rancière'in bu durumu şu şekilde açıklar:

[...] Bu söylemlerin ortak yönü, estetiğin karışıklığını eleştirmeleridir. Birçoğu, estetikteki bu 'karışıklığın' işaret ettiği diğer meseleleri görmemizi sağlar: çıkarsız yargı yanılışına karşı sınıfsal bölünmenin gerçekliği (Bourdieu); şiirin olayları ile siyasetin olayları arasındaki benzeşim (Badiou); düşüncenin bir dünya tasarladığı modernist yanılışmaya karşı egemen Öteki'nin şoku (Lyotard); estetik ütopya ile totaliter ütopya arasındaki suç ortaklığının ifşası (taşeronlar korosu). (Rancière, 2012, s. 9)

Rancière, estetik karmaşıklığı eleştiren filozofların bu karmaşayı oluşturan diğer meseleleri de işaret ettiklerini vurgular. Bu söylemler, estetiğin karışıklığını eleştirirken, aynı zamanda bu karışıklığın toplumsal ve siyasi anlamda ne tür derinlikler taşıdığını ispatlar niteliktedirler. Rancière'in bazı düşünürlerden yaptığı alıntılar, sanat ve siyaset arasındaki ayrımın giderek bulanıklaştığını ve kaybolduğunu gösterir. Rancière'in estetik anlayışına dair ifadesi ise şu şekildedir:

Estetik, bana göre, sanatı ikame eden bir disipline ya da bilime işaret etmez. Estetik, sanatsal seçimlere açık olan ve bunların neden düşünsel seçimler olduğunu ifade etmeye çalışan bir düşünce tarzını ifade eder... Bu, sanatsal düşüncenin –sanat yapıtlarıyla ortaya konan düşüncenin– belirli bir tarihsel rejimdir, yani sanatsal seçimleri düşünce seçimleri olarak değerlendiren bir düşünce görüşüdür. (Rancière, 2006, s. 9)

Estetik, özel ve özerk bir alandan öte, sanatı belirleyen bir rejim olarak tanımlanabilir. Bu tanım, estetiği bir disiplin olarak ele almaz; estetik, neyin sanat olduğunu belirleyen bir paradoksal rejimdir ve bizler de ancak bu sayede sanatı tanır ve tanımlarız (Rancière, 2012, s. 14). Bu bağlamda da, eser ile alımlayıcı arasındaki ilişkinin yeniden değerlendirilmesi gerekmektedir. Rancière bunu, sanat tarihini, eser ile alımlayıcı arasındaki duyumsama tecrübesinin ortaklığında üç rejim altında özetler.

Rancière'in üç rejiminden ilki olan “etik rejim” imgelerin ve sanat eserlerinin toplumsal ve ahlaki değerlere göre yönlendirilmesi gerektiğini öne sürmektedir. Bu rejimde sanatın amacı imgelerin ideal formlarla ilişkili olmasını sağlamak, toplumun ahlaki gelişimini ve bireylerin doğru davranış kalıplarını benimsemesini desteklemektir. Bu bağlamda, *mimesis* etik rejimde, toplumun yaşam tarzına katkı sağlayan veya zarar verebilecek bir araç olarak değerlendirilebilir. Keza *mimesis*, özellikle Platon bağlamında, taklit veya benzerlik anlamına gelir ve antik Yunan felsefesinde sanat eserini anlamlandırmada temel bir kavram olarak görülür. Platon, *mimesis*, sanat eserinin gerçeğin yalnızca bir taklidi olarak, kusurlu bir yansıması olarak değerlendirmiştir. Ona göre sanat, “idealar dünyası” dediğimiz daha yüksek, saf ve değişmez gerçekliklerin yansımalarını içeren duyularla algılanan dünyada daha az gerçek bir düzeyi temsil eder. Bu nedenle Platon, sanatın eğitim ve ahlaki gelişim üzerindeki potansiyel olumsuz etkilerine vurgu yapar ve *mimesis*in, izleyiciyi yanlış veya ahlaken tehlikeli olan temsillere yönlendirme riski taşıdığını savunur. Bu eleştirisiyle sanatın etik ve toplumsal işlevleri üzerinde durarak, bir anlamda Rancière'in (2008a) etik rejimiyle bağlantı kurar. Bu noktada asıl mesele mevzubahis imgelerin varoluş biçimlerinin toplumun yaşam tarzına olan etkisini görmektir (s. 158).

İkinci rejim olan “temsili rejim”, Platon'un eleştirisinin ötesine geçerek, sanatın bire bir taklitten ziyade kendi başına bir anlam ve gerçeklik yaratabileceğini öne sürer. Zira Rancière'e göre *mimesis*, sanatları sadece benzerliğe bağlayan bir yasa değil, aynı zamanda sanatsal yapma biçimlerinin sanatların toplumdaki yerini belirlediği bir düzendir. Bu aşamada, sanat artık sadece

bir temsili değil, sosyal ve sanatsal anlamda bir düzenleme biçimidir. Sanatın, toplumun ortak anlam dünyasında belirli bir yer edinmesi, *mimesis*in sanatsal ve toplumsal iş bölümü üzerinden kurgulanmasıyla mümkündür.

Son olarak “estetik rejim”, sanatın tekilliğini ve özgünlüğünü vurgular. Rancière, bu rejimin, sanatı gündelik yaşamdan ayıran sınırları bulanıklaştırarak şekillendirdiğini ifade eder. Estetik rejimde *mimesis*, artık yalnızca bir temsili taklit veya benzerlik kuramı değil, aynı zamanda sanatı gündelik yaşamla birleştiren, sanatı doğrudan deneyimlenen bir var olma tarzı haline getiren bir kavramdır. Bu rejimde, sanatın “kendi tekilliğini düşünmeye yarayan estetik bir söylem” yaratması, *mimesis* bağlamında hem sanatsal varlığın hem de gündelik yaşamın bir parçası olarak değerlendirilir.

Mimesis, Aristoteles’in felsefi tutumuyla da irdelenebilir: Örneğin etik rejimi anlamak için Aristoteles’in sanatın ahlaki gelişim üzerindeki etkisine yönelik düşünceleri incelenebilir. *Nikomakhos’a Etik* adlı eserinde Aristoteles, sanatın ve eğitimin bireylerin karakter gelişiminde önemli olduğunu savunur. Örneğin, gençlerin ahlaki değerleri öğrenmesi için doğru temsillerle eğitilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bu bağlamda, sanatın topluma katkı sağlaması için yönlendirilmesi gerektiğini savunan etik rejim anlayışı ile Aristoteles’in sanatı, ahlaki gelişim için bir araç olarak ele alışı paraleldir.

Aristoteles’in tragedyayı ele alışı, Rancière’in temsili rejimi ile örtüşen bir *mimesis* anlayışına örnektir. Tragedya, bire bir gerçekliği taklit etmekten ziyade, insan doğasına dair evrensel temalar üzerinden izleyicide *katharsis*, yani bir tür duygusal arınma sağlar. Bu, Aristoteles’in sanatı yalnızca ahlaki değil, aynı zamanda toplumsal bir araç olarak ele alması demektir ki bu da sanatın toplumun ortak anlam dünyasında belirli bir yer edinmesini sağlayan temsili rejim anlayışıyla paralellik gösterir. Bu rejimde, sanatsal üretim, sadece bir temsili değil, insan doğasının evrensel yasalarını ve ahlaki durumlarını yansıtarak toplumun bütününde bir anlam ve işlev kazanan bir düzendir.

Estetik rejimi anlamak için Aristoteles’in *poiesis* ve *aisthesis* kavramları önemlidir. Aristoteles’e göre *poiesis*, bir şeyin yapılma sürecidir, *aisthesis* ise bu sürecin sonucu olarak eserin duyumsal bir algı ile tecrübe edilmesidir. Rancière’in estetik rejiminde, sanatın günlük yaşamıyla kaynaşması gibi, Aristoteles’in sanatı yaşamdan ayırılmadan ele alışı, sanatı estetik bir tecrübe olarak duyumsama kavramıyla birleşir. Aristoteles’in sanata yaklaşımı, yaratıcı üretimin ve duyusal algının ayrılmaz bir ilişki içinde olduğu estetik bir yapı oluşturur. Bu aşamada vurgulamak gerekir ki *mimesis*, sanatları benzerliğe bağlayan bir yasa değildir. Daha çok, sanatsal yapma biçimlerinin, sanatların toplumsal işbölümündeki yerini belirlediği bir düzenlemedir. Bu, sanatsal bir yöntem değil, sanatların görünür olma biçimini belirleyen bir rejimdir (Rancière, 2008a, s. 160). Rancière’e (2012) göre, güzel sanatlar için bir yapma tarzı olan *poiesis* ile bununla “bir var olma tarzı” olarak zorunlu bir etkileşim içinde olan *aisthesis* arasında kurallı bir ilişki vardır (s. 13). Rancière’in kendi ifadesiyle, “sanatın kendi tekilliğini güzel sanatların çoğulunun yerine koyduğu ve bu tekilliği düşünmeye yarayan estetik söylemi doğurduğu an, üretici bir doğa, duyarlı bir doğa ve yasa koyucu bir doğa tarafından oluşturulan temsili (*mimesis*) düğümünün çözüldüğü andır” (Rancière, 2012, s. 13). İşte bu an, sanat ve gündelik yaşam arasındaki sınırların giderek bulanıklaştığı ve estetik değerlerle yeniden biçimlendirildiği ana denk gelir. “Sanata ait olmaklık” ile “gündelik yaşama ait olmaklık” arasındaki farkın tamamen kaybolduğu an, estetik rejime aittir (Tanke, 2011, s. 278).

Estetik rejim, Rancière’in kavramsal çerçevesinde diğer rejimlerin bir devamı veya sona ermesi olarak değil, onları içeren ve yeniden düzenleyen bir yapı olarak görülür. Bu anlamda, es-

tetik rejim ile etik ve temsili rejimler arasında doğrusal bir ayırmadan söz edilemez. Estetik rejim, önceki rejimlerin sanatı ahlaki veya temsili bir yaklaşımla sınırlandırma çabalarını yeniden anlamlandırarak onları kapsar. Dolayısıyla, sanatın etik veya temsili rejimlerden estetik rejime geçmesi, sanatın özüne ulaştığı bir son nokta değil; aksine, sanatsal pratiklerin, görünürlük biçimlerinin ve anlamlandırma yollarının dönüşümüdür.

Estetik Rejim

Temsil rejiminin ortadan kaldırılması, sanatın nihayet özünü bulduğu anlamına gelmez. Bu nedenle temsili rejimden estetik rejime geçişi sanat ve siyasetin koşulsuz amacı olarak görmek gerekmez. Aksine o, sanatların estetik rejimini tanımlar ve bu rejim, pratiklerin, görünürlük biçimlerinin ve anlamlandırma yollarının yeni bir şekilde düzenlenmesidir (Rancière, 2008a, s. 80). Estetik rejim, sanatı tanımlamak için bir siyaset veya *metapolitika* içerebilir (Rancière, 2012, s. 37). Rancière bunu şu şekilde ifade etmektedir:

Estetik deneyim ve estetik eğitim, sanatın formlarının siyasal özgürleşme davasına yardım edeceğini vaat etmez. Bunun yerine, estetik deneyime ve eğitime özgü bir siyaset vaat eder; bu siyaset, öznelerin uzlaşmazlıklarıyla oluşturdukları formların karşısına kendi formlarını koyar. Dolayısıyla, bu “siyaset”i daha ziyade bir “metapolitika” olarak adlandırmak gereklidir. Metapolitika, sahne değiştirerek, demokrasinin görünümünden ve devlet biçimlerinden yeraltı hareketlerinin alt-sahnesine ve bunlara temel olan somut enerjilere geçerek, siyasal uzlaşmazlığı sona erdirmeyi hedefleyen bir düşüncedir. (Rancière, 2012, s. 37)

Bu bağlamda, estetik rejim bir siyasal uzlaşmaya veya uzlaşmazlığa olanak tanıyan bir kavram olarak düşünülebilir. Bu nokta, duyulurun dağılımının estetik kavrayışla ilişkisini ima eder. İmge Oranlı (2016) bu konuda şunları belirtir:

Modern estetik kavrayışı, ortak bir duyuş üzerine temellendiği ölçüde, uzlaşmacı siyasetin sanat alanındaki izdüşümüdür. Bu anlamda estetik, duyumsanır olanın paylaşımı kavramına dayanır, çünkü Rancière için duyumsanır olanın paylaşımı mevcut ortak kabullerin (konsensüs) duyumsanabilir olanı, algılanabilir olanı denetlemesine ve düzenlemesine dikkat çekmek için üretilmiş bir kavramdır. Duyumsanır olanın paylaşımı, tüm duyma, görme ve algılama biçimlerimizin mevcut ortak kabuller tarafından belirlenmesi, paylaşılması ve bu düzenleme içinde bazı şeylerin algılanamaz hale gelmesi ile ilgilidir. (s. 12)

Rancière, estetiğin sadece bir disiplin değil, bir rejim olarak incelenmesi gerektiğini vurgular (Şiray, 2016, s. 279). *Rejim* kelimesi, etimolojik olarak reg- kökünden türemiş olup, doğru bir şekilde ilerleme veya düz bir yolda yönetme anlamlarına gelir. Bu nedenle, estetik rejimi, rejim mantığındaki yönlendirme ve hükmetmekten ayırıştırmak zordur.

Estetiğin siyaseti ve siyasetin estetiği, Rancière’in estetik rejimle tanımladığı kavramsal çerçevede içinde birbirini tamamlayan ve ilişkili iki düzlem olarak karşımıza çıkar. Estetiğin siyaseti, sanat pratiklerinin yalnızca belirli bir duyusal deneyimi ifade etmesinin ötesine geçip, duyulur olanın dağılımında yer alması ve bu dağılımı dönüştürmesiyle anlam kazanır. Bu dönüşüm, sanatı yalnızca bir temsil aracı olmaktan çıkarıp toplumsal, siyasal ve tarihsel bağlamlar içinde yeniden kurgulanmasını sağlar. Estetiğin siyaseti, duyulur olanın sınırlarını ve düzenini değiştirerek, bireylerin ve toplumun algı dünyasını farklı bir düzleme taşır. Bu anlamda, estetik rejim, siyaseti kendisine içkin bir unsur olarak barındırır; çünkü duyulurun dağılımı, sanatı toplumsal yapıların ve iktidar biçimlerinin etkin bir bileşeni olarak tanımlar.

Siyasetin estetiği ise iktidar biçimlerinin, toplumsal düzenlemelerin ve güç yapılarının duyuşsal deneyimi düzenleme yollarını ifade eder. Bu bağlamda, siyasetin estetiği, iktidarın bireylerin algı dünyasını nasıl şekillendirdiğini, belirli pratikleri ve görünürlük biçimlerini dayatarak toplumsal gerçekliği kurguladığını ortaya koyar. Siyasetin estetiği, duyulur olanın sınırlarını belirleyerek, neyin algılanabilir olduğunu, dolayısıyla da neyin siyasi olarak görülebileceğini düzenler. Bu düzenleme, duyulur olanın kimin için ne şekilde görüneceğini ve toplumun belirli kesimlerinin nasıl temsil edileceğini belirler.

Rancière'in *metapolitika* kavramı bu iki estetik ve siyaset ilişkisinin ötesine geçer. *Metapolitika*, estetik rejimin yarattığı duyulurun dağılımını tartışarak, siyasetin veya estetiğin belirli sabit temsil biçimlerini aşan, özne-nesne, zaman-mekân gibi klasik ayrımların dışında kurgulanan bir alan yaratır. *Metapolitika*, siyasal düzlemde uzlaşmazlık (*dissensus*) aracılığıyla şekillenen bir dönüşümü ifade eder ve duyuşsal deneyimin dağılımını yöneterek, özgürleşme ve direniş olasılıklarını açığa çıkarır. Bu bağlamda da estetik rejim, *metapolitik* olarak ele alınabilir toplumun özgürleşme mücadelesine yardım etmekten ziyade, kendine özgü bir siyaset sunarak estetik deneyime yeni bir anlam kazandırır.

Estetik rejim içinde estetik kavrayış, dönemin veya tarihin egemen unsurlarıyla şekillenecek ve eserin alımlayıcısıyla olan ilişkisini *metapolitik* bir şekilde de tanımlayabilecektir. Bu durum, alımlayıcının eserle özgür bir ilişki kurmadığını ve göstergelerin alımlayıcı üzerindeki etkisinin tarihi ve siyasi bir uzlaşıda ortaya çıkmasını içerir. Bu siyasi uzlaş, Rancière'in siyasetin bilinen anlamını eleştirdiği noktayı işaret eder ve Rancière'in (2007) "siyaset" ile "siyasal olan" olarak öne sürdüğü kavramsal farklılığı da belirgin kılmaktadır. Siyasal olan, yasayı, iktidarı ve cemaat ilkelerini kapsar ve bir ortak yaşam durumunu ifade eder. Siyaset ise belirli bir etkinliği tarif ederken tarafların uyuşmazlığına dayanır (s. 11).

Uyuşmazlık ve Siyaset

Siyasetin tarihsel evrimi, siyasete dair söylemin de dönüşümünü beraberinde getirir. Bu dönüşüm, genellikle bilinen tanımlarla uyumlu bir uzlaşma barındırır ve bu durum siyasetin sonunu işaret eder (Rancière, 2005, s. 133). Rancière'in çalışmaları, arkaik dönemlerden modern döneme kadar uzanan bir siyaset tanımını incelemektedir ve ona göre, siyasetin felsefenin bir konusu haline gelebilmesi, alışılmışın dışında bir akıl yürütmeye ihtiyaç duyar. Öyle ki bu "sahte" siyaset ancak bir açmaz veya uyuşmazlık (*dissensus*) hali içinde siyasete dönüşür. Bu noktada görüldüğü üzere Rancière, siyaset felsefesine dair oldukça eleştirel bir tutum içerisindedir. Geleneksel olarak, siyaset felsefesi açmaz ve çatışmayı gizlemeye çalışmıştır. Ancak, siyaset özünde tam da bu açmaz ve çatışmaya dayanmaktadır.

Bu noktada açmaz ve çatışmanın ne anlama geldiği sorusu önemlidir. Burada bahsedilen açmaz ve çatışma bir tarafın ak dediği diğer tarafın kara dediği anlaşmazlıkla ilgili değildir. Aksine, iki tarafın da ak dediğinde beliren bir uyuşmazlıktır (Rancière, 2005, s. 12). Siyaset, bu normal düzende var olan sapmalarla ortaya çıkar (Rancière, 2007, s. 148). Siyasal olan, ortak yaşam durumunu zorunlu kılar. Dolayısıyla, uyuşmazlık yalnızca fikir ayrılıkları veya çıkar ilişkileriyle değil, taraflar arasındaki ortak nesnenin varlığı veya yokluğu ile ilgilidir. Rancière'in bu konu hakkında şöyle diyor:

Siyasetin temelinde, Benjamin'in 'kitleler çağı'na özgü 'siyasetin estetize edilmesiyle' hiçbir ilişkisi olmayan bir 'estetik' vardır. Bu, zamanların ve mekânların, görülenin ve görülmeyenin, sözün ve gürlüğünün bir dekapajıdır; bir deneyim biçimi olarak siyasetin hem yerini

hem de nesnesini tanımlar. Siyaset, neyin görüldüğü ve görülen üzerine neyin söylendiği ile, görme yetkisine ve söyleme niteliğine sahip olan ile, mekânların özellikleri ve zamanların olanakları ile ilgilidir. (Rancière, 2008a, s. 148)

Bir nesnenin (ve mekânın) tanımlanabilmesi, ortaklığın kurulması ve mutabakatın sağlanması açısından kritik öneme sahiptir. Ortak nesne, siyasal olanla tanımlanır ve toplumsal olarak uzlaşılabilir, makbul bulunan anlamları temsil eder. Alımlayıcı, bu nesneye baktığında, algı yetisini etkileyen veya yönlendiren kuvvetlerden habersizdir. Alımlayıcı için, bir sanat eserine bakarken yaşadığı ilişkiye benzer bir ilişki burada da geçerlidir. “Baktığı nesne bir sanat eseri mi yoksa bir saçmalık mı?” ve “Yerde cansız yatan beden kahramanın mı yoksa bir hain mi?” gibi soruların cevabı bir estetik rejimde belirlenir. Bu cevabı makul kılacak olan ise siyasal olandır. Rancière’e göre “siyaset”, toplumsal düzenin yerleşik kurallarını zorlayan, onları yeniden tanımlayan bir durum ya da eylem olarak belirlenir. Geleneksel siyaset kavramı, uzlaşma ve sosyal normlarla şekillenirken, Rancière’in önerdiği siyaset ise bunları sarsarak ortak yaşamın sınırlarını yeniden çizer. Bu noktada siyaset, toplumsal düzen içinde yerleşik görünen güç yapılarının ve normların görünmez, örtük çatışmalarını açığa çıkaran bir uyumsuzluk biçiminde ortaya çıkar. Yani Rancière için siyaset, yalnızca bir karar veya düzenleme değil, duyulabilir olanın kime ne kadar açılacağını belirleyen kuralların kırılması ve yeni bir ortak yaşam düzeninin zorlanmasıdır.

Rancière için siyaset, yalnızca düşünce veya çıkar çatışmalarıyla sınırlı değildir; siyaset, uzlaşılabilir gerçeklikte kırılmalar yaratır ve duyusal algıyı yeni bir dağılıma zorlar. Bu durum, mevcut düzenin bir parçası kabul edilmeyenlerin kendi varoluşlarını, seslerini ve taleplerini görünür hale getirme çabasıdır. Siyasetin temeli, görünme ve görünmeme, konuşma ve suskunluk gibi duyusal ayrımlar üzerinden işleyen toplumsal kuralların aşılmasına dayanır. Bu anlamda siyaset, bir toplumsal alan içinde kimlerin konuşabileceğini, neyin duyulabileceğini ve kimin görünür olabileceğini sorgulayıp, yeniden dağıtan bir müdahale niteliğindedir.

Uyumsuzluk ile varlık kazanan siyasetin, var olabilmesi ve devam edebilmesi için bir hedefi vardır. Bu hedef, siyasal söylemin merkezinde yer alan sestir (Rancière, 2005, ss. 19-20). Siyasi söylem burada tanımlanır ve sesin konuşma mı yoksa bir uğuldama mı olduğu siyasetin temel unsurlarından biridir. Aristoteles ve Platon’daki ideal siyasi figür, kölenin dışlanması ile tanımlanır. Bu figür konuşur, köle ise uğuldar ve dolayısıyla dışlanır. Siyasi alanın ve bu alana ait bileşenlerin nasıl algılandığı, kimin siyasi özne olarak kabul edileceği belirli bir dağılımı varsayar (Oranlı, 2016, s. 110). Rancière bu durumu şöyle ifade eder:

Duyulurun paylaşımı, hem ortak bir şeyin hem de dışlayıcı payların saptanmasını belirler. Payların ve yerlerin bu bölüşümünün temelinde mekânların, zamanların ve etkinlik biçimlerinin paylaşımı bulunur; bu paylaşım ise ortak olanın katılıma nasıl uyum sağladığını ve herkesin bu paylaşımında nasıl pay sahibi olduğunu belirler. (Rancière, 2008a, s. 147)

Rancière, ortak olanın katılıma nasıl uyum sağladığına ve dağılımın nasıl işlediğine dair değerlendirmelerini Aristoteles ve Platon özelinde ortaya koyar. Her iki filozof için de siyasi figür ancak ortak bir dışlanmışlığa dâhil olmadan var olur. Örneğin erdem ve bilgiye sahip olmak, diğerlerini dışlayarak yönetme yeteneği sağlar. Rancière (2008a), bu bağlamda, dağılımın nasıl işlediğini ve kimlerin bu dağılımdan pay alabildiğini sorgular (s. 147).

Polis

Polis kavramı, duyulurun dağılımı ve dağılımdan pay alma kavramlarıyla yakından ilişkilidir. Bu ilişkiler Rancière (2005) tarafından şu şekilde açıklanır: “Siyaset olarak adlandırılan şey, or-

taklıkların bir araya gelmesi, güçlerin düzenlenmesi, mekânların ve işlevlerin dağıtımı ve bu düzenlemenin meşrulaştırılması prosedürlerini içerir” (s. 51). Bu bağlamda, polis toplumsal sınırları belirler ve duyulurun dağılımını yönetir. Rancière'e göre polis, toplumsal sınıfları ve grupları saymanın yollarından biridir; bu sayma, konsensüse dayalı ortak kabul edilen kısımları içerir. Buna karşın, siyasal olan dışlananları veya diğer bir deyişle payı olmayanları hesaba katmaktadır (Rancière, 2007, s. 149). Polisin işlevini daha iyi anlamak için Rancière'in şu tanımına göz atalım: “Polis, toplumsal bir işlev değil, toplumsalın simgesel bir kuruluşudur. Polis'in özü, baskı veya canlılar üzerindeki denetim değil, duyumsanabilirin belirli bir paylaşımıdır. Duyumsanabilirin paylaşımı dediğimiz şey, pay sahibi olmanın biçimlerini belirlemek için genellikle örtük olan yasalara dayanır” (Rancière, 2007, s. 149).

Bu örtük yasa, estetik rejim ile doğrudan ilişkili olarak algı kiplerinin duyulurun dağılımındaki rolünü ifade eder. Örtük yasa, toplumsal olarak “duyulabilir olanın” nasıl dağılacakını ve kimin neye erişebileceğini belirleyen, kendisini fark ettirmeden işleyen bir düzenleme biçimidir. Rancière'e göre *polis* işlevinin merkezinde, baskı veya denetimden çok, duyulur olanın kimin için ne şekilde açığa çıkacağına karar veren bir düzenleme bulunur. Bu düzenleme, toplumsal sınıfların, rollerin ve görevlerin belirlenmesini sağlar; ancak bunu açık kurallar veya baskılar aracılığıyla değil, gizli kabul gören normlar ve değerlerle gerçekleştirir. Böylelikle, toplumsal sınırlar doğal ya da kaçınılmaz bir düzenmiş gibi algılanır ve bazı gruplar “duyulabilir” alanın dışında, yani toplumsal düzende söz sahibi olmadan bırakılabilir. Örtük yasaya göre, bu düzeni bozan veya *statüko* dışında kalanlar “payı olmayanlar” olarak adlandırılır. Siyasetin de burada, yani dışlananın sesinin duyulabilir kılınması noktasında işlev kazandığı söylenebilir.

Michel Foucault (2014), *polisi* bir yönetim teknolojisi olarak tanımlar (s. 48). Foucault, *polis*in bir yönetim teknolojisi olarak toplumdaki bireylerin düzenlenmesi ve kontrol edilmesi sürecinde oynadığı rolü vurgular. Ona göre polis, yalnızca kolluk kuvvetleri anlamında bir güvenlik gücü değil, aynı zamanda toplumun tüm bireylerinin ve gruplarının denetlenmesini sağlayan bir mekanizmadır (Foucault, 1992, s. 268). Foucault, *polislik* işlevini, bireylerin davranışlarını, hareketlerini, yerlerini ve işlevlerini düzenleyerek toplumun normlarını ve kurallarını dayatan bir yönetim aracı olarak görür. Bu anlayış, Foucault'nun “biyopolitika” kavramı ile bağlantılı olarak, nüfusun düzenlenmesi ve toplumdaki davranışların normlar üzerinden kontrol edilmesi yoluyla bireylerin yönlendirilmesi şeklinde de düşünülebilir.

Rancière de benzer bir eğilimi paylaştı da, onun polis anlayışı daha geniş bir kapsama sahiptir. *Siyasalın Kıyasında*'nın (2007) çeviri notunda, *polis*in Yunan *polis*leriyle doğrudan ilişkili olmadığı, bunun yerine kamu düzeninin akılcı bir şekilde örgütlenmesi olarak tanımlanabileceği belirtilir (s. 71). Ancak, *polis*in prosedür olarak kolluk kuvvetleriyle yakın bir ilişkisi olduğu da açıktır. Rancière'e göre *polis*, yalnızca bir güvenlik mekanizması veya kamu düzeninin idamesi için bir araç değil, toplumun duyusal sınırlarını belirleyen bir sistemdir. Polis, bireylerin nerede olabileceklerini, ne yapabileceklerini ve hangi rollere sahip olmaları gerektiğini belirler; bu anlamda, toplumsal yaşamın görünürlüğünü ve duyulabilirliğini sınırlar. *Polis*, herkesin “doğru yerde” olmasını sağlayarak, duyulurun dağılımı dediği şeyi düzenler ve bu dağıtma işini gerçekleştirir. Rancière'in *polis* anlayışında, Foucault'nun yönetim teknolojisinin ötesine geçen bir kavram ortaya çıkar: Bu, duyulabilir olanı biçimlendiren bir estetik düzenlemedir. *Polis*, böylece toplumsal mekânları yalnızca düzenlemekle kalmaz, aynı zamanda bireylerin hangi konumda neyi görebileceklerini veya duyabileceklerini de sınırlar.

Polis bir gruba müdahale ettiğinde şöyle der: “Dağılın! Seyredecek bir şey yok.” (Rancière, 2007, s. 150). Bu komut, polisin işlevini açıkça ortaya koyar. “Dağılın!” çünkü *polis*, gruptaki herkesin belirlenmiş yer ve işlevlerine geri dönmesini ister. “Dağılın ve herkes kendi rolüne dönsün; öğrenci sınıfına, öğretmen öğretmenler odasına, doktor muayenehanesine, işçi fabrikasına dönsün.” Bu şekilde her beden, toplumsal olarak belirlenmiş yerinde olur. Polisin özü, boşluğun ve eklentinin yokluğu ile karakterize edilen bir duyulur olanın dağılımıdır (Rancière, 2007, s. 149). *Polisin* var olduğu yerde, toplum kendini belirli eylem tarzlarına ve bu eylemlere uygun mekânlara adar. Bu nedenle “Dağılın!” emri, bedenlerin belirlenmiş görevlerine dönmelerini teşvik eder. Bu emre itaat ona görünür ve iştilir olma hakkını sağlar.

İktidar, meşruluğunu bir pay alma düzeni aracılığıyla sağlamakta ve bu düzen *polis* tarafından işlevselleştirilmektedir. Öğrenci kimliği, okulda pay almayı meşrulaştırır ve bu pay alma hem eğitim olanağı hem de mekânla ilgilidir. Toplu taşıma kartları, ulaşımdan pay alma hakkı sağlar, özel sağlık sigortaları kaliteli sağlık hizmeti payı sunar, işyeri yemekhanesi ise yemek payı sağlar. Kamusal alandaki yasaklı bölgeler, duyulurun dağılımındaki sınırları gösterir. “Görevliden başkası giremez” uyarıları bu sınırları belirginleştirir. Bu örnekler, polisin toplumsal olandaki simgesel kuruluşun nasıl şekillendiğini açıkça göstermektedir (Rancière, 2007, s. 150). *Polis*, yasaklar ve izinler düzenlemesiyle toplumu yapılandırır, ancak bu yapı sadece yasak ve izinlerin ötesindedir. Toplumsal kuruluş, karmaşık bir pay alma zincirlerinin ilişkisi ile oluşur. Bir öğrencinin üniversiteye kabulü, öncesinde maddi koşullar, ailesinin sağladığı eğitim fırsatları gibi birçok pay alma ile ilişkilidir. Bu koşullar, kişinin üniversite eğitimine erişimini belirler.

Okulun bu bağlamda önemli bir rolü vardır. Okul, pay alma ayrımlarının temellerini atar ve eğitilmiş ile eğitimsiz arasındaki farkları belirler. Ayrıca, okul modern toplumlarda bireyler ve siyasal sistem arasındaki kritik köprü işlevini görür (Rancière, 2007, s. 62). Louis Althusser’in *Devletin İdeolojik Aygıtları* (2010) adlı eserinde, okulun egemen ideolojiyi öğrencilere yerleştiren bir işlevi olduğu belirtilir. Althusser, okulun becerileri ve ideolojiyi çocuklara aktaran bir aygıt olarak ele alır (s. 178). Keza okul, sadece bilgi aktarımının yapıldığı bir yer değil, aynı zamanda öğrencilerin duyuusal deneyimlerini şekillendiren bir alan olarak da işlev görmektedir. Bu bağlamda, okulun sunduğu eğitim olanakları, öğretim yöntemleri ve pedagojik yaklaşımlar, öğrencilerin duyularını ve bu duyular üzerinden dünyayı anlama biçimlerini şekillendirir. Başka bir ifadeyle okul, estetik deneyimin imkânlarının tanımlandığı bir mekân olarak kurulur.

Althusser’in gözlemleri, toplumun simgesel kuruluşunun pay alma silsilesi içinde gerçekleştiğini gösterir. Bu silsile bedenlere işlevler ve görevler atar. Burada her beden, toplumsal ideolojiye ve görev tanımına uygun bir role sahiptir. Bu ideolojik belirleme sadece okulda değil, tüm kurumsal ve toplumsal ilişkilerde görülür. Ancak okul, bu ideolojik sürecin yoğun olarak yaşandığı bir mekândır (Althusser, 2010, s. 179). Sonuç olarak, ideolojik yükümlülük, algılama tarzları ile doğrudan ilişkilidir ve okul toplumsal algılama tarzının ve iktidarın meşruluk kazanmasını amaçlamaktadır. Bu bağlamda, estetiğin de tarihsel ve ideolojik faktörlerden bağımsız olmadığı iddia edilebilir.

Bu noktada estetik rejim üzerine daha derin bir anlayış geliştirmek gerekmektedir. Estetik rejim sanat ile hayat arasındaki form özdeşliğini ifade eder. Bu özdeşlik, sanat işlemleri ile siyaset pratikleri arasındaki girift yapıyı da ortaya koyar. Estetik rejimde, sanatın hiyerarşik yapılarına karşı çıkarak önce bir uyuşmazlık yaratılır, ardından ise duyulurun dağılımıyla neyin görünür olacağı belirlenir (Şiray, 2016, s. 286). Estetik rejim, neyin ses, neyin uğultu, neyin görünür, neyin görünmez olduğunu doğrudan etkiler ve doğrudan duyumsama tecrübelerimiz ile alakalıdır.

Estetik rejim, sanat ve siyasetin bulanık sınırlarının belirlediği bir alanı ifade ederken Rancière, estetik ve siyaset arasındaki ilişkinin sınırlarını ve bu sınırların nasıl belirlendiğini de anlamaya çalışır. Rancière bunu şöyle açıklar:

Benim için mesele, yukarının seslerinin karşısına aşağının seslerini koymak değil, söylemlerin bölümlenmesi ile koşulların bölümlenmesi arasındaki ilişkiyi düşündürmektir. İnsan bedenlerini etkileyen sözlerin sınır ve sınıraşımı oyunlarıyla düzenli ya da düzensiz hale gelişlerini kavramak istiyorum. Bu nedenle siyaset ve toplumdan edebiyat ve estetiğe geçiş yapmış değilim. (Rancière, 2009, ss. 255-256)

Rancière'in yaklaşımı, estetiğin sanat ve siyaset ilişkisini tanımlamadığını, bedenler üzerindeki etkilerin sınırlarının ve sınır aşımı oyunlarının nasıl düzenlendiğine dair bir anlayış geliştirdiğini ortaya koyar. Siyaset, dışlananları tekrar algı alanına katarak ve onları sayarak ortaya çıkar (Rancière, 2009, s. 265). Örneğin, İmge Oranlı'nın (2016) belirttiği gibi, hangi toplumların söz söyleme kapasitesine sahip olduğu, onların dışında ve dışlanmışlıkları üzerinden belirlenir (s. 115). Ne tür bir sözün akılcı olduğu, belirli bir bölüşüm ve dağılımın sonucudur. *Polisin* bu algı alanının yaratımındaki rolü, mevcut iktidar ve ideoloji ile yakından ilişkilidir.

Estetik Rejimde Sanat ve Siyaset

Sanat dünyasının ticari ilişkiler ağı çerçevesinde, duyulurun dağılım biçimlerini incelemek oldukça önemlidir. Hâkim sanat söyleminin, gündelik siyasetle olan ilişkisi, bu ticari ilişkileri aydınlatacak ve sanat pratikleri bağlamında bedenin kavramsal incelenmesine dair ilgiyi ortaya koyacaktır. Boris Groys'a (2014) göre, hâkim sanat söylemi sanatı, sanat piyasasına göre şekillendirir ve bu piyasanın dışında kalan sanat anlayışlarını dışlar (s. 12). Bu durum, sanat piyasasının meta üzerindeki arz ve talep ilişkilerini sanatın dışlanması veya içerilmesi biçiminde nasıl işlediğini gösterir. Sanat, tıpkı siyasette olduğu gibi, görünür veya işitilir olma potansiyeline göre tanımlanır ve şekillenir. Bu noktada, sanat başka sanatları bir araya getiren bir kavramdan ziyade, onları görünür kılan bir aygıt olarak değerlendirilmektedir (Rancière, 2012, s. 27).

Sanatın siyasileşmesini yeniden düşünmek gerekmektedir. Sanatı siyasal kılan, onun bir mesaj iletme amacı taşıması ya da toplumsal yapı ve sınıfları temsil etme biçimi değildir. Sanat, bu işlevlere bir mesafe koyarak, tesis ettiği zaman ve mekân ile bunları şekillendirme tarzıyla siyasal bir nitelik kazanır (Rancière, 2012, s. 27). Bu bağlamda, sanat ile siyasal pratikler arasındaki ilişki belirginleşir. Bu ilişki öylesine yakın bir düzeyde gerçekleşir ki, daha önce belirttiğimiz gibi, aralarındaki farklar bulanıklaşır. Rancière bu durumu şu şekilde açıklar:

Estetik ve siyaset meselesini şu şekilde ele alabiliriz: Bir yanda, "siyasetin estetiği" olarak adlandırabileceğimiz bir anlam vardır. Diğer yanda ise 'estetiğin siyaseti' vardır. Sanat pratikleri, duyuusal deneyimin olağan koordinatlarını askıya alarak, zamanlar ve mekânlar, özneler ve nesnelere, sıradan ve benzersiz arasındaki ilişkileri yeniden biçimlendirdikleri ölçüde, algılanabilir olanın paylaşımında rol oynarlar. Siyaset her zaman mevcut olmayabilir, ancak iktidar biçimleri her zaman mevcuttur. Sanat her zaman mevcut olmayabilir, ancak şiir, resim, müzik, tiyatro, dans ve heykel gibi formlar her zaman var olabilir. Siyaset ve sanat birbirleriyle bağlantılı olabilirler veya olmayabilirler, ancak bunlar birbirinden ayrı iki sürekli gerçeklik değildir. Varlıkları, duyumsanabilir olanın belirli bir paylaşımına bağlı olarak koşullu gerçekliklerdir. (Rancière, 2008b, ss. 209-210)

Bu bağlamda, estetik haz ve sanat arasındaki ilişkilerin incelenmesi, sanatın ve siyasetin karşılıklı etkileşimlerini anlamak için kritik bir öneme sahiptir. Sanat, yalnızca belirli bir nesne veya

ifade biçimi değil; aynı zamanda toplumsal ve siyasal bağlamlarda anlam kazanan dinamik bir süreçtir. Sanat eserleri, estetik deneyimlerin olağan sınırlarını zorlayarak, izleyicinin duyuşsal algısını yeniden şekillendirme potansiyeline sahiptir. Rancière'in de belirttiği gibi, sanat pratikleri, zaman ve mekânın, öznelliklerin ve nesnelerin ilişkilerini dönüştürerek, duyulurun dağılımına katkıda bulunur. Bu durum, bir nesnenin sanat eseri olarak kabul edilmesinde etkili olan koşulları da sorgulamayı gerektirir. Örneğin, bir eserin sanat eseri statüsü, çoğu zaman ticari çıkarlarla belirlenen ölçütlere göre şekillenebilir; dolayısıyla, bir nesnenin ekonomik değeri, eserin bir sanat eseri olarak statüsünü belirleyebilir (Groys, 2014, s. 12). Böylece, estetik haz ve sanatın siyaseti arasındaki ilişki, hem toplumsal hem de bireysel düzeyde tartışılması gereken önemli bir konu haline gelir.

Groys'un çağdaş sanatı nasıl kavradığı da oldukça önemlidir. Groys'a göre modern dünya, güç dengesine inanır ve çağdaş sanat bu inancın bir ifadesidir. Çağdaş sanat, bu güç dengesini koruyan her şeyi onaylarken, bu dengeyi bozan her şeyi dışlama eğilimindedir (Groys, 2014, s. 8). Bu bağlamda, sanat bir güç dengesi rejimi ile tanımlanabilir ve duyulurun dağılımında bu güç dengesinin korunması göz önünde bulundurulur. Güç dengesi, dönemsel hegemonik ve ekonomik güçlerden, siyasi konjonktür ve iktidar ilişkilerinden etkilenebilir. Bu türden bir güç dengesi, estetik haz siyaseti ve iktidar arasındaki ilişkinin Avrupa kültüründe küresel ölçekte kurduğu hegemonya ile ilgilidir.

Hem Rancière hem de Groys, sanatın toplumsal ve siyasal yapı ile olan ilişkisini sorgularken, estetik deneyimin alımlayıcı üzerindeki etkisini ve bu etkilerin sınırlarını vurgular. Alımlayıcının özgürlüğünü kısıtlayan ön kabuller, sanat eserinin değerini belirleyen toplumsal normlar ve iktidar ilişkileriyle şekillenir. Bu ön kabuller, eser ile alımlayıcı arasında bir uyum sağlamaya çalışırken, aynı zamanda belirli bir siyasi uzlaşının varlığını da işaret eder. Ancak, bu uzlaşının kurulması süreci, Rancière'in eleştirdiği sahte siyasetle ilişkili olup, gerçekte bireylerin özgürlüğünü ve yaratıcılığını sınırlayan bir mekanizma olarak ortaya çıkabilir. Böylece, hem Groys'un güç dengesini koruma eğilimleri hem de Rancière'in sanatı siyaset ile ilişkilendirmesi, estetik hazın ve iktidar dinamiklerinin karmaşık ilişkisini anlamak için kritik bir çerçeve sunar.

Sanat Eseri ve Beden'in Ortak Paradoksu

Paradoks, sanat eseri ve nesne arasındaki dolayım ile ilgilidir. Rancière'in estetik rejim anlayışına baktığımızda *aisthesis* ile *poesis* arasındaki doğrudan ilişki, eserin içsel aritmetiği ve onun saf duyuşsal etkisinin alımlayıcı üzerindeki dolayım sızılığı ile ortaya çıkar. Bu iki kavram arasındaki ilişki, varlık nedenleri arasındaki farklılıklar temelinde şekillenmektedir. Neyin sanat eseri olup neyin olmadığına karar veren paradoksal rejim, estetik sanat rejimidir (Rancière, 2012, s. 14). Boris Groys (2014), çağdaş sanat bağlamında güç dengesi ve demokratik beğeni arasında bir paradoks olduğunu savunur. Bu paradoks, çağdaş sanatın ayırt edici özelliğidir (s. 9). Çağdaş sanat eserleri, aynı anda hem tezi hem de antitezi içeren paradoksal nesnelere kendini gösterir. Örneğin, Marcel Duchamp'ın *Çeşme*'si hem bir sanat eseridir hem de bir sanat eseri değildir; Kazimir Malevich'in *Siyah Kare*'si hem bir geometrik şekil hem de bir resimdir (Groys, 2014, s. 9). Bu tür paradokslar, sanat eserlerinin sonsuz bir yoruma açık olmasına neden olabilir. Bu noktada altı çizilmesi gereken husus çağdaş sanat eserlerindeki paradoksun kalbinde yatar. Paradoksal bir rejim olarak estetik rejimin ortaya koyduğu şey, nesneyi herhangi bir sanat dalı ile ilişkilendiren deneyim katmanını söküp atmasıdır. Rancière'in estetik rejim anlayışı, sanat nesnesinin belirli bir sanat dalıyla ilişkilendirilmesi yerine deneyim katmanlarının öne çıkmasına vurgu

yapar. Bu bağlamda, çağdaş sanat, geleneksel normları sorgulayıp yeni anlam alanları açarak hem etik hem de temsili rejimlere karşı bir “başkalık” oluşturma potansiyeli taşır. Sonuç olarak, çağdaş sanat, hem bireysel hem de toplumsal dinamikler içinde sürekli bir yeniden tanımlama sürecindedir ve bu durum, sanatın estetik ve siyasal alanlarda derin bir etkileşim yaratmasına olanak tanır. Başka bir ifadeyle paradoks, çağdaş sanatın doğasında bulunan çelişkili ve çok katmanlı niteliklerden kaynaklanmaktadır.

Groys, çağdaş sanat eserlerinin hem bir sanat eseri olarak varlık gösterdiğini hem de sanat eseri olma iddiasını sorgulatan özelliklere sahip olduğunu ifade etmektedir. Böylelikle ortada sanat tarihine dair klişe bir söylem kalmadığı gibi, eserin yaratıcı deha, biriciklik, yüce gibi terimlerle ilişkisi son bulmaktadır. Bu türden eserlerin özelliği kendi başlarına farklı bir duyuşsal varoluş biçimine ait olmalarıdır. Böylelikle sanat, özgül bir kavram olarak tanımlanır; ancak bu tanım, sanat yapma biçimlerini diğer yapma biçimlerinden ayıran herhangi bir kesin ölçütün bulunmadığı bir çerçevede yapılır (Ranci re, 2012, s. 68). Bir başka anlamda, çağdaş sanat pratiklerinin etik ve temsili rejime karşı uyumsuzluklar yaratarak dolaysız bir başkalıkta kendine alan açtığı söylenebilir (Şiray, 2019, s. 559)

Çağdaş sanat eserleri için nesne olma durumu çoğu kez normatif bir şart olarak görülebilir ki Duchamp'ın *Çeşme*'si bunu açıklamak adına verilebilecek en doğru örneklerden biridir. Bununla birlikte beden de benzer şekilde normatif bir şarta tâbi olduğu söylenebilir (Groys, 2014, s. 9), Beden, tarihsel olarak kendi kutsallığına sahip olabilir -bu kutsallık hem dinsel hem de eşitlikçi bir anlam taşıyabilir- fakat aynı zamanda et ve kemiktendir ve bir anlamda nesne olma özelliğini de barındırır. Bir bedenin hem ceset hem de naaş olabilme potansiyeli, ya da hem kahraman hem de hain olabilme potansiyeli, çağdaş sanatın eserlerindeki paradoksu yeniden üretir. Bu nedenle beden, paradoksal bir nesne olarak değerlendirilebilir. Sanatın ve bedenin “ne” liğine dair yapılabilecek bir araştırmanın ortak kaygılarını Groys da sezer ve bunu şöyle ifade eder:

İşte bu yüzden sanatın ne olduğu sorusu Avrupa kültürü bağlamında sadece sanata özel bir soru değildir. Sanat yapıtlarını diğer şeylerden ayırmak için kullandığımız kriterler, insanı insan olmayandan ayırmak için kullandığımız kriterlerden farklı değildir. Her iki süreç de -belli başlı şeylerin sanat yapıtı olarak kabul edilmesi ve belli başlı bedenlerin, duruş şekillerinin, hareketlerinin, tavırlarının insan kabul edilmesi- Avrupa geleneğinde birbirine sınıksız bağlıdır. (Groys, 2014, s. 180)

Bu durumu Sofokles'in *Antigone* oyunu ile ele alabiliriz. Polyneikes ve Eteokles, Thebai'de birbirine karşı savaşırken ölürlür. Amcaları Kreon, Eteokles'in naaşının kahramanca gömülmesini emrederken, Polyneikes'in cesedinin akbabalara yem edilmesini ister. Oyundaki iki cansız bedenden birinin kahraman, diğerinin ise hain olarak tanımlanması, iktidarın yeni sahibi Kreon tarafından yapılır. Kreon, kent (*polis*) varlığını göz önüne alır; kentin üstünlüğü, bireysel üstünlüklerin üzerinde kabul edilir ve iyilik ancak kentin sınırları içinde var olabilir (Tekin, 2015, s. 9). Dolayısıyla, Polyneikes bu siyasi iyiliğe düşman olarak kentin, yani siyasetin dışında kalır.

Sofokles'in *Antigone* oyununda, koronun *İnsana Dair* şarkısında insan, hem muhteşem hem de korkutucu olarak nitelendirilir. Bu, insanın paradoksal doğasına işaret eder. Beden ve sanat yapıtı, hem bir meta hem de bir meta-olmama durumu ile hem eleştirel hem de öz eleştirel nitelikler taşır (Groys, 2014, s. 12). Bu durum, Ranci re'in siyaset düşüncesindeki paradoksa işaret eder: Siyasetin kendini gerçekleştirmesi, kendi sonuna ve mükemmelliğine en yakın noktada gerçekleşir (Ranci re, 2007, s. 140). Bu paradoksal gerilim, sanat yapıtında ve bedende de kendini gösterir. Bu noktada bahsedilen gerilim, sanat eserleri ve bedenlerin ikili doğasında or-

taya çıkar. Çağdaş sanat, hem normatif estetik değerlere göre bir sanat eseri olma iddiasında bulunurken hem de bu normları sorgulayan bir özellik taşır. Sanat nesnelere, aynı zamanda hem metalaşma hem de özgürleşme süreçlerini barındırarak, izleyicinin algısını derinleştirir ve sanatın sınırlarını belirsizleştirir. Benzer şekilde, beden de tarihsel olarak kutsal bir değer taşıırken, maddi bir varlık olarak nesneleşir. Bedenin hem naaş hem de ceset olma potansiyeli, bireyin toplumsal statüsüyle ilişkilendirilir ve bu durum, bedenin çelişkili niteliklerini ortaya çıkarır. Bu paradoksal yapılar, sanatın ve bedenin hem toplumsal normları sarsma hem de bu normlara uyum sağlama süreçlerinde sürekli bir gerilim içinde var olmalarına yol açar.

Rancière'in estetik rejim konusundaki düşüncelerine benzer şekilde, Boris Groys da (2014) sanat eserinin ideoloji altında paradoks nesne olduğunu belirtir (s. 9). Paradoks nesne, Rancière'in estetik rejimi ve Groys'un çağdaş sanat anlayışı bağlamında, bir nesnenin hem kendisiyle hem de temsil ettiği ideolojik veya sanatsal anlamlarla çelişkili, çoklu anlam katmanlarına sahip olmasını ifade eder. Bu, nesnenin yalnızca kendi duyuşsal varoluş biçimiyle değil, aynı zamanda ona yüklenen düşünsel veya kültürel anlamlarla olan gerilimidir. Bu paradoksal yapıda, bir nesne aynı anda hem kendisini aşan bir sanat eseri olarak kabul edilir hem de sıradan bir nesne olma durumunu sürdürür. Estetik rejim ile ideoloji arasındaki ilişkiyi değerlendirmek, eserin alımlayıcı ile olan ilişkisindeki özgürlük kısıtlamalarını anlamak hususunda oldukça önemlidir. İdeoloji, siyasi uzlaşımın kurulmasında önemli bir rol oynarken güç dengesini bozacak eylemler ideolojik bir hareket olarak dışlanır.

Rancière'in ideoloji hakkındaki görüşleri, ideolojik sözde gerçeklik ile doğrudan ilişkilidir. Marx'ın ideolojiyi tanımladığı gibi, ideoloji, modern siyaset aygıtının bileşenleri arasındaki bağları düzenleyen kavramsal bağlantı düzenidir. İdeoloji, siyasi görünüşlerin çatışmanın gerçekliğini gizleyen yanılsamalar oluşturmasını sağlar (Rancière, 2005, s. 122). Althusser de, ideolojinin bir aygıtta maddi biçimde var olmasının, bir kaldırım taşının ya da tüfeğin maddi varoluşuyla aynı olmadığını söyler. Ancak, madde çeşitli anlamlarda var olabilir ve sanat pratikleri ideolojik aygıtların pratiği olarak incelenebilir. Bu, estetik rejim ile ideoloji arasındaki ilişkiyi anlamamıza yardımcı olur ve sanat eserlerinin ideolojik anlamlarını açığa çıkarır (Althusser, 2010, s. 94). Devlet aygıtı hem baskı hem de ideoloji kullanarak işlev görür. Baskıcı devlet aygıtı, merkezi ve yekpare bir yapıya sahipken, ideolojik aygıtlar daha dağınık ve farklıdır. Ancak, egemen ideoloji bu aygıtlar arasında birliği sağlar (Althusser, 2010, s. 58). Rancière'in *polis* kavramı ile Althusser'in devletin ideolojik aygıtları kavramsallaştırması arasındaki benzerlik, ideolojik ve baskıcı unsurlar arasındaki ilişkiyi vurgular. *Polis*, sadece baskı ile değil, aynı zamanda ideolojik unsurlarla da işlev görür ve bu, devlet ideolojisinin korunmasını sağlar.

Siyasetin Paradoksal Nesnesi Olarak Beden

Estetik rejim bağlamında, dünya kendine özgü bir anlam taşır. Bu anlam, Notre Dame de Paris'in sadece bir katedral olarak işlev görmesinin ötesindedir. Notre Dame de Paris, dünyeviliğiyle bir anlam barındırır ve bu anlam, katedralin tuğla ve harçtan oluşan yapısal anlamından farklıdır. Katedral, tüm tarihsel bağlamı ve ilişkileri içinde bir anlam yığını olarak değerlendirilebilir (Deranty, 2010, s. 13). Nasıl ki Notre Dame de Paris, insan yapımı bir eser olarak anlam yığını ise, beden de tüm tarihsel ve ilişkiyel bağlamlarıyla bir anlam yığını olarak var olur ve bu açıdan bakıldığında bir ortaklık taşırlar. Althusserci bir bakış açısıyla, devletin siyaset ve ideoloji aracılığıyla biçimlendirdiği bireyler, bir anlam yığını olarak kabul edilir. Bu bağlamda birey, ideolojik bir özne olarak varlık gösterir. İdeolojiye tâbi olan bireylerin özne olarak çağrılması

(*interpellation*), Althusserci yaklaşımın örneğidir. Ayrıca, çağrılma ve bu çağrıya yanıt verme süreci bir tür konuşmayı gerektirir. Örneğin, herhangi bir kelimenin anlamı ya da bir şeyi ifade etmesi yine ideolojik bir boyut taşır (Althusser, 2010, s. 100). Althusser için konuşana tâbi olmak belirli bir ideolojiye tâbi olmayı ifade etmektedir. İdeolojiye tâbi olan bedenler özneleşir ve bu özneleşme sürecinde işitilebilir hale gelirler. Bu bağlamda, özne olarak kabul edilen bedenler, ideolojinin tanıma işlevine tâbi olup makul ve makbul olarak tanınırlar. Bu tanıma süreci esas itibarıyla bir tür ritüel düzeniyle işleyen bir süreçtir. Nasıl ki sanatsal bir tavır o sanat eserini tanımlıyorsa, bedenler de ideolojik tanıma ritüelleriyle tanınırlar. Bedenler bu ritüelleri sürekli tekrar ederler ve böylece onlar tanınmakla kalmaz, aynı zamanda başkalarıyla karışmadan, kendilerine özgü yerlerini koruyan özne haline gelirler

Ritüel kavramı bu noktada oldukça önemli bir rol oynamaktadır. Gündelik yaşamda mevcut olan her tür ritüel -tokalaşmadan, bir özel ad ile çağrılmaya kadar- doğrudan ideolojik bir tanıma pratiğinin içinde olmamızı sağlar (Althusser, 2010, s. 102). Althusser'in bizi Rancière ile doğrudan ilişkilendirecek şu sözleri bu bağlamda dikkate değerdir:

Bu durumda biz de, ideolojinin, bireyler arasından özneler "istihdam eder" (bireylerin tümünü de istihdam eder) ya da bireyleri öznelere "dönüştürür" (bireylerin tümünü de dönüştürür) biçimde "eylediğini" ya da "işlediğini", bunu da seslenme [çağırma, *interpellation*] dediğimiz son derece kesin bir işlem yoluyla gerçekleştirdiğini söyleyeceğiz. Söz konusu seslenme eylemini kafamızda canlandırabilmek için polis (ya da başka birinin) her gün kullandığı en sıradan "Hey, sen, oradaki!" yollu seslenişini düşünmek yeter. (Althusser, 2010, ss. 102-103)

Althusser'in bu sözleri, Rancière'in düşüncesindeki *polis* kavramının işlevini yeniden gözden geçirmemizi gerektirir. Rancière'in (2007) *polis* kavramı, Althusser'in bahsettiği gibi bir çağırma değil, daha çok bir dağıtma işlevi görür (s. 150). "Hey, sen oradaki!" ile "Dağılın, seyredecek bir şey yok!" ifadeleri arasındaki temel fark, bu çağırma ve dağıtma işlevindedir. Rancière bu durumu şöyle izah eder:

Polis, bireyi yüksek sesle çağıran yasa (Althusser'in "hey sen, oradaki!"si) değildir -bu yasanın dinsel tâbiyetle bir tutulması durumu hariç. Polis öncelikle orada olanın -daha doğrusu orada olmayanın- barizliğinin hatırlatılmasıdır: "Dağılın, seyredecek bir şey yok!" Polis, caddede seyredecek hiçbir şey olmadığını, yoluna devam etmekten başka yapılacak hiçbir şey olmadığını söyler. Dolaşım mekânının yalnızca dolaşım mekânı olduğunu söyler. Siyaset, bu dolaşım mekânını bir öznenin -halk, emekçiler, yurttaşlar- tezahür ettiği mekâna dönüştürmekten ibarettir. Mekânı, orada yapılacak olanın, orada görülecek olanın, orada adlandırılacak olanın figürlerini yeniden oluşturmaktır. (Rancière, 2007, s. 150)

Görüldüğü üzere, Rancière'in *polis* anlayışı, görev ve mekânların yerli yerince veya başka bir deyişle olması gereken şekilde dağıtılması işlevine sahiptir. Dolaşım mekânı yalnızca bir dolaşım mekânı olarak kalmalıdır. Dağıtıcı *Polis* mantığında öğrenci ancak dersliğinde işitilebilir. Dolaşım mekânında ise onun sesi yalnızca uğultudur. Bir bakıma sanat eserinin akıbeti de böyledir. Duchamp'ın *Çeşmesi* ancak bir galerideyken sanat eseridir aksi durumda ise sadece bir pisuvardır.

Burada gösterilmeye çalışılan husus, iki felsefeci arasındaki ince bir ayrımı ortaya koymaktadır. Bu ayrım, toplama ve dağıtma işlemlerinin ne olduğu ve nasıl gerçekleştirildiğine dair bir farktan kaynaklanmaktadır. Ancak, her iki felsefeci için de ortak bir nokta bulunmaktadır bu da kolluk kuvveti olarak polisin bir tasnif işlemine müdahil olmasıdır. Bu ortaklık, ses olarak

İşitilenin nasıl tanımlanacağına dair yapılan tartışmalarla da ilişkilidir. İşitilenin bir söz olup olmadığı, yani bir anlam taşıyıp taşımadığı meselesi burada gündeme gelir. Dolayısıyla uğultu, işitilende olası bir siyasallık işaretini göz ardı etmek ve onun söylediklerini anlamamaktır. Bu noktada, Althusser'in dilin ideolojisine yaptığı göndermeyi ele alabiliriz. Althusser'e (2010) göre, herhangi bir sözcüğün bir şeyi belirtmesi ya da belirli bir anlama sahip olması ve bunun diğer tüm anlamlarla beraber ele alındığında bir sorun yaratmaması ideolojik bir etkidir (s. 100). Özneleşme de, bu ideolojik etkinin ilk belirtisidir. Rancière (2007) için ise özne, bir kimlikler-arasındalık ya da bir *bir-aradahlık* (s. 75). Bu durum, kişileri adlar ve özneler olarak ayırmayı mümkün kılar. Adlar, *polis*in yaptığı görev dağılımına tam uyum gösterenlerdir ve kendilerine biçilmiş olan görevlere uygun hareket ederler. Onlar, belirli adları ve bu adların sorumluluklarını yerine getirmekle yükümlüdürler. Özne ise bir kimlik problemidir. Ad olmayı reddeder ve uyumsuzluk kendini ancak öznedede var eder. Bu uyumsuzluk, özneyi tanımlayan iki çelişkili terim arasında bulunur. Siyaset, bu iki çelişkili terimin ilişkisindedir (Rancière, 2007, s. 140). Rancière'in verdiği örneği irdeleyecek olursak Fransa'da Mayıs 1968 hareketinin başlangıcında, göstericiler "Hepimiz Alman Yahudileriyiz" diyerek bu türden bir özneleşme biçimini ifa ettiler. Keza göstericiler tam da Alman ve Yahudi-olmamak'lıklarında adlarıyla bir uyumsuzluk yaratarak siyasi özne olarak belirirler. Bu durum, öznenin yalnızca bir kimlik ya da ad olarak değil, aynı zamanda bir siyasi varlık olarak var olmasını sağlayan özneleşme prosedürünü göstermektedir.

Özne geçicidir. Bu nedenle, sürekli bir siyasi ortamdan bahsetmek mümkün değildir. Özne, *bir-aradahlığı* ortaya koydukça öznedir ve siyaset bu şekilde var olur. Siyaset sahnesi, ancak özne varken kurulur ve özne dağılınca dağılır. Özneleşme, bir yıkma ve yeniden var etme işidir ve bu siyasi bir zorunluluktur. *Polis* ise, bu sürece karşı çıkar; kavramsal çatışmadan hoşnutsuzdur. Bu yüzden özneyi bir uğultu olarak algılar ve özne ancak bir ad haline dönüştüğünde işitilir hale gelir. Sonuç olarak, her iki filozof için de özneleşme sürecinin farklı işlediği söylenebilir. Althusser için özne, ideolojik olmaya mecbur iken, Rancière'de özne ancak ideolojiden sıyrıldığında özne olabilir. Her iki filozof için de *polis*in yaptığı bir tasnif işlemi vardır. İster ideolojinin çağırıldığı beden olan özne, ister *polis*in dağıttığı ve ona uygun biçilmiş konuma tam uyum sağlayan adlar olsun, birey bir tasnif işlemine tâbi olmuştur. Rancière'in görüşüne sadık kalarak adların, sözde siyasetin özne olarak adlandırdığı şey olduğunu söylemek mümkündür.

Bu durum, *polis*in yaptığı dağıtımına veya ideolojinin yaptığı çağırısına tâbi olma olarak bir tasnife işaret eder. Estetik rejim mantığı çerçevesinde düşünürsek bu durum, bir eserin "sanat" ya da "sanat değil" gibi ikilikler arasındaki tasnife benzer bir ortaklık taşıdığını sezebiliriz. Bu tasnif işlemi, daha önce de belirttiğimiz gibi, Rancière'in (2008b) sanat pratiklerinin zamana ve mekâna müdahale etme işlevine dair bir etkiyi tekrar göz önüne serer ve sanat ile siyaset pratiklerinin benzerliğini vurgulamada önemli bir rol oynar (s. 30). Bu iki felsefeci arasındaki benzer felsefi tavır, sanat ve siyaset ilişkisini mekanizma olarak incelemek açısından önem taşır. Sanat ve siyasetin paradoks nesne üzerindeki belirlenimleri, nesneyi ideolojik olarak incelememize olanak sağlar. Nesne bir paradoks olarak var olur ve bu paradoks, ideolojinin şeyler arasındaki farkları gizleme düzenine hasar verebilir. İdeoloji ise mevzubahis bu paradoksu yok sayar ve/veya bu paradoksun bileşenlerinden birini seçerek dolaylı bir gerçeklik olarak sunar. Bununla birlikte beden tam da Rancièreci bir özne anlayışına atıfla bir *bir-aradahlıkla*, başka bir ifadeyle "paradoksal" olarak özneleşme kapasitesine sahip olur. Çağdaş sanatın paradoksal nesnesiyle, siyasetin paradoksal öznesi estetik rejim mantığında benzer süreçlerle kurulur.

Bu makale bağlamında beden, ideolojinin kendini işlettiği siyasetin müdahalesiyle kimliklenebilir. Beden, siyasetin tüm pratiklerini üzerinde işletebileceği, Althusserci bir yaklaşımla tüm aygıtlara maruz kalıp sürekli şekillenmeye devam edecek bir nesnedir. İdeoloji, nesnenin (veya çalışmamız özelinde bedeninin) sahip olduğu sayısız paradoks arasından istediğini seçer ve bu seçimi istediği zaman değiştirebilir. Mevcut aygıtlar bu seçimin diğer bireylere dayatılması adına çalışır; örneğin okul gibi kurumlar bu süreçte iş görür. Sonuç olarak, bir beden halk kahramanından pejoratif anlamda bir cesede dönüşebilir.

Sonuç

Rancière'e (2012) göre, neyin sanat olup neyin sanat olmadığını belirleyen düşünsel rejimler mevcuttur (s. 13). Ayrıca belirtmek gerekir ki, Rancière için estetik bir "sistem" değil bir "rejim"dir çünkü estetik, sanat ve duysal deneyimlerin belirli bir çerçevede sınıflandırıldığı ve değerlendirildiği ideolojik bir yapıya işaret eder. Rancière, "rejim" kavramını kullanarak sanatın salt bireysel beğeni ya da özerk bir alan olmaktan çok, duysal dünyanın siyasal olarak nasıl düzenlendiğini ve algının sınırlarının nasıl çizildiğini vurgular. Bu "rejim" kavramı, estetik deneyimi belli kurallara bağlamaktan ziyade, neyin görülebilir, duyulabilir veya anlamlandırılabilir olduğunu şekillendiren dinamik bir çerçevedir. Bu yaklaşım büyük bir önem taşır çünkü yalnızca güzele değil, salt duyulurun algısına (*sense of sensible*) dair izleri takip edebileceğimiz bir imkân sunar. Bu nedenle estetik, güzel ile olan geleneksel bağını aşarak, sanat ve siyaset arasındaki karmaşık ilişkiyi vurgulayan başka bir tanıma dönüşür: Estetik rejim.

Estetik rejim, sanatın ne olduğu ve ne olmadığına dair karar mekanizmalarının duysal bir düzen, dağılım ve paylaşım yoluyla belirlenmesini ifade eder. Bu rejim, duysal olanın belirli bir siyasi düzen içindeki dağılımına göre işlediğinden, sanatı yalnızca güzellikle sınırlamaz; aksine, sanatı siyasetin bir parçası olarak toplumsal gerçeklikleri ve algı sınırlarını dönüştüren bir güç olarak konumlandırır. Böylece estetik rejim, sanatın toplumsal bağlamdaki rolünü yeniden tanımlayarak, sanat ve siyaset arasındaki karmaşık ve sürekli dönüşen etkileşimi ortaya koyar. Bu bağlamda estetik, bir hükmetme, yönetme veya düzenleme sistemi -yani bir rejim- olarak düşünülmelidir. Bu nedenle, estetiğin yalnızca sanat eseriyle ve güzel ile olan ilişkisinden kopararak rejim olarak incelenmesi ve bu sistemde bir duyulur olan olarak bedeninin konumu makalenin temel inceleme alanını oluşturur. Burada temel argüman, estetik rejimin ortak dünyanın nesnelere ve imgelerini yeniden düzenleyerek, çevremize bakış ve tavrımızı yeniden şekillendirme yetisine sahip olduğudur. (Rancière, 2012, s. 25). Öyle ki, nesnelere yanı sıra zamanın, mekânın, boşluğun ve boş vaktin yeniden düzenlenmesi de rejim olarak estetiğin bir parçasıdır.

Estetiği, güzel ile olan kadim ilişkisinden koparmak, başka bir ifadeyle onu ilk anlamına döndürmek, sanatın pratikleriyle siyasetin pratiklerini estetik rejim altında belli bir ortaklık ve mantık düzleminde incelemeye olanak sağlamıştır. Çağdaş sanatın gündelik nesneyi işlerinde kullanmasıyla birlikte esasında sanatın biricikliğine dair kadim öngörü de sarsılır. Bundan böyle sanatın işleri hem sanat eseri hem de sanat eseri olmamaklığı üzerinde taşır. Bu anlamda çağdaş sanatın nesnesi tam anlamıyla bir paradokstur. Bu perspektifte sanat eseri artık bir "hem... hem de..." özelliği göstermektedir. Bu açıdan bakıldığında özünde et ve kemik olan beden de estetik rejimde bir nitelik kazanmaktadır. O ancak, tam da bir paradoks olarak özneleşebilir ve bir bileşen olarak bir-aradalığında siyasileşebilir. Beden, siyasal olanda bir ad iken siyasette, çelişkili tanımları üzerinde taşıma kapasitesiyle bir öznedir. Dolayısıyla sözde siyaset bedeninin paradoksal olarak hiçbir özelliği olmadığına ikna olmuşluk haliyle ilgilidir. Bu ikna olmuşluk

hali *polis*in bir kabiliyeti olarak vuku bulur ve bu, onun “dağıtma” becerisiyle alakalıdır. *Polis*in yaptığı, bedenın zaman ve mekân kesişimindeki koordinatlarını belirlemektir ki ideoloji tam da burada yatar. Böylelikle paradoks unutturulur ve beden bir “kahraman” veya “hain” olur. Oysa siyaset, işte tam bu koordinatın dağıtılması ve bedenın bir paradoks olduğunun hatırlatılmasıyla alakalıdır. Bir addan siyasi bir özneye geçiş de ancak bedenın “paradoksal” varoluşunun anim-sanmasıyla mümkün olabilir.

Kaynaklar

Althusser, L. (2010). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* (A. Tümertekin, Çev.). İthaki Yayınları.

Baumgarten, A. G. (2014). *Metaphysics* (C. D. Fugate & J. Hymers, Çev.). Bloomsbury Publishing.

Deranty, J.P. (2010). Regimes of Arts, J.P. Deranty (Ed.). *Rancière: Key Concepts* içinde (s. 118-131). Routledge.

Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu* (M. A. Kılıçbay, Çev.). İmge Kitabevi.

Foucault, M. (2014). *Özne ve İktidar* (I. Ergüden, O. Akınhay, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Groys, B. (2014). *Sanatın Gücü* (F.C. Erdoğan, Çev.). Hayalperest Yayınevi.

Hegel, G. W. F. (1994). *Estetik, Güzel Sanatlar Üzerine Dersler* (T. Altuğ, H. Hünler, Çev.). Payel Yayınları.

Hünler, H. (1998). *Estetik'in Kısa Tarihi*. Paradigma Yayınları

Kant, I. (1987). *Critique of Judgment* (W. S. Pluhar, Çev.). Hackett Publishing.

Keskin, G. (2018). Baumgarten'in Felsefesinde Estetik ve Mantık. *Felsefe Arkivi*, (49), 13-22. <https://doi.org/10.26650/arcp2018-591061>

Oranlı, İ. (2016). Rancière'de Siyasi Olanın Estetik Boyutu: Siyaset Üzerine On Tez ve Duyumsanır Olanın Paylaşımı. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, (14), 108-116.

Rancière, J. (2005). *Uyuşmazlık: Politika ve Felsefe* (H. Hünler, Çev.). Aralık Yayınları.

Rancière, J. (2006). *Estetik Biliçdışı* (K. Saralioğlu, Çev.). Aralık Yayınları.

Rancière, J. (2007). *Siyasahın Kıyısında* (A. U. Kılıç, Çev.). Metis Yayıncılık.

Rancière, J. (2008a). *Görüntülerin Yazgısı* (A.U. Kılıç, Çev.). Versus Kitap.

Rancière, J. (2008b). Estetiğin Siyaseti, A. Artun (Ed.). *Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika* içinde (ss. 207-231). İletişim Yayınları.

Rancière, J. (2009). *Filozof ve Yoksulları* (A. U. Kılıç, Çev.). Metis Yayıncılık.

Rancière, J. (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu* (A. U. Kılıç, Çev.). İletişim Yayınları.

Şiray, M. (2016). Jacques Rancière Estetiğinde Sanat-Siyaset İlişkisi Üzerine. G. Ateşoğlu (Ed.), *Varoluşçuluk, Fenomenoloji, Ontoloji/Çağdaş Felsefenin Macerası 1* içinde (s.277-296). Belge Yayınları.

Şiray, M. (2019). Jacques Rancière'in İmge Felsefesi: Estetik imgenin diyalektiği. *Kaygı*, (2) 18, 549-566.

Tanke, J. J. (2011). What is the Aesthetic Regime? *Parrhesia*, (12), 71-81.

Tekin, S. (2015). Adalet, Pratik Akıl, Eylem: Bir Antigone Okuması. *Toplum ve Bilim*, (133), 5-31.

Özgün Makale

Beyond a Pathological Outlook? The Plastic Reality of Bodily *Phantoms* from Merleau-Ponty to Malabou*

Patolojik Bir Bakışın Ötesinde?

Merleau-Ponty'den Malabou'ya Bedensel
Hayaletlerin Plastik Gerçekliği

Riccardo VALENTI¹

Abstract

This paper explores phantom pain sensations. Key questions include why we sense something missing and how to interpret this experience. I discuss Merleau-Ponty's negative perspective on phantom manifestations and Malabou's concept of plasticity, which offers a more neutral view of bodily transformation. Malabou argues that somatic responses to lesions shouldn't always be seen as pathological, unlike Merleau-Ponty. However, Malabou's approach may still use similar language, especially concerning severe conditions like Alzheimer's, where normalcy can't be fully restored. This leads to a compromised aesthetic experience and limits engagement with the world, indicating a restriction in the understanding of successful aesthetic interaction.

Keywords: Phantom Limb Syndrome, Phantom Limb Pain, Plasticity, Habit, Phenomenology, Aesthetics, Neurobiology.

Öz

Bu makale fantom ağrı hissini araştırmaktadır. Makalenin gündeme getirdiği sorular arasında fantom ağrı hissine neden olan bir şeylerin eksik olduğunu hissediyor oluşumuz ve bu deneyimi nasıl yorumlayacağımız yer almaktadır. Bu makalede, Merleau-Ponty'nin fantom belirtileri hakkındaki olumsuz tutumunu ve Malabou'nun bedensel dönüşüme daha tarafsız bir bakış açısı sunan plastisite kavramını tartışıyorum. Malabou, Merleau-Ponty'nin aksine, lezyonlara verilen somatik tepkilerin her zaman patolojik olarak görülmemesi gerektiğini savunuyor. Bununla birlikte, Malabou'nun yaklaşımı, özellikle normalliğin tam olarak geri getirilemediği Alzheimer gibi ağır koşullar söz konusu olduğunda, yine de benzer bir dil kullanabilir. Bu durum, estetik deneyimin tehlikeye girmesine ve dünyayla etkileşimin sınırlanmasına yol açarak başarılı estetik etkileşim anlayışında bir kısıtlamaya işaret eder.

Anahtar Kelimeler: Fantom Uzuv Sendromu, Fantom Uzuv ağrısı, Plastisite, Davranış, Fenomenoloji, Estetik, Nörobiyoloji.

* Makalenin başvuru tarihi: 14.09.2024. Makalenin kabul tarihi: 27.10.2024.

¹ Dr., Ca' Foscari University of Venice/University Paris I Panthéon-Sorbonne, rvalenti94@gmail.com, ORCID: 0009-0005-9834-0197.

1. Preliminary Remarks

What should we call a *phantom* from a phenomenological standpoint? Is it the curious reality of what no longer exists or the “fragments” of things yet to be (Merleau-Ponty, 2002, p.336)? Furthermore, how do we account for its ambiguous, uncanny, or “ambivalent presence” (Merleau-Ponty, 2002, 94; see Sobchack 2010, p.51-52) that can harm the subject’s life preservation and general well-being? Indeed, the concept of *phantom* is more complex than it may seem. In this paper, I aim to answer these questions. I will do that by analysing the multifaceted world of phantom limb syndrome and our brain’s plasticity that reproduce these bizarre body images and schematisms, as these topics are endorsed in phenomenology and contemporary neurobiological debates. To start, I will concentrate on

i) the notion of the *phantom* in Maurice Merleau-Ponty’s *Phenomenology of Perception* and *The Sensible World and the World of Expression*.

My primary focus will be on the pathological implications of cases of phantom limb syndrome and phantom limb pain (PLS, PLP) and their impact on an individual’s existence. I will primarily investigate the significance of these conditions as explained in the chapters *The Body of Object and Mechanist Physiology* and *The Spatiality of One’s Own Body and Motility of the Phenomenology of Perception; and the Tenth the Eleventh Lecture, and the Working Notes of The Sensible World and the World of Expression*. Initially, I will examine the role of the phantom in this context, and subsequently, I will then transition to

ii) Catherine Malabou’s reading of Merleau-Ponty’s interpretation of it.

Indeed, Malabou attributed significant importance to *plasticity* in describing body scheme transformations. By body scheme, I here generally refer to the internal organisation that the body as a harmonious set of practice attributes to the unitary sum of its movements, something deeply related, as I here want to prove, to the *phantasmatic* transition Merleau-Ponty’s subject may face when her “habitual body” (Merleau-Ponty, 2002, p.95) recedes into a more natural and primitive dimension of anonymous existence². As we shall see, according to Malabou, the capacity to undergo critical modifications can also lead to what she appeals to as “destruction” (Malabou, 2009b, p. 29). The destruction here at stake is a dramatic feature opening entirely new domains of human unedited existence and “unmasking [...] previously silent connections or the sprouting of new” ones the subject could not be capable of (Flor, 2002, p.183). Given the anthropological hybrid and *artificial* essence Malabou defends by commenting on texts of modern neurobiology (see Jaquet 2001, pp. 189-192); she also embraces a slightly neutral account of these alterations and what physical traumas may lead to. However, Merleau-Ponty seems more sceptical about that – although he partly supports a plastic interpretation of our body schematism – since the dialectical modification from the possibility of the habit body to the restrictions of what he calls the body of the *moment* does not allow him to catch this *plastic* feature and eventual body transformation positively because it diametrically corresponds to the loss of some aesthetic capabilities of sensible world rendering.

² The habit theme is vital in the phenomenological debate, explicitly starting with Husserl’s fourth Cartesian Meditation onwards (1977) but also earlier, in a less manifest way. In Merleau-Ponty’s account, the habit corresponds to the historical or genetic substrate formed over time and is based on the experiences the body gradually treasures. This layering allows the body to develop increasingly refined skills and abilities, taking advantage of the aesthetic regularity that its surroundings provide. Habit is phenomenologically opposed to the former naturalness of the body, which rather represents the liminal degree of the historicity of the latter, that is, that on which new habituations can successfully settle and evolve. As I will show, the naturalness of the body, for Merleau-Ponty, also represents the figure of its conceivable pathological regression in the progressive simplification of the volume of its praxis.

To demonstrate a shift in perspective, I aim to dignify this change and embrace a non-pathological view of body schema subversion and phantom manifestation following Malabou. At the same time, I will address some remaining controversy about

iii) *the destructive plasticity* theoretical framework finally endorsed by Malabou in her latest works.

Let us now consider some definitions of *phantoms*.

2. Phantom Limb Sensation and Phantom Limb Pain

As we can see by reading the *Phenomenology of Perception*, Merleau-Ponty extensively utilises the term phantom to elucidate the phenomenon commonly known as *phantom limb sensation or phantom limb pain* in scientific literature. This condition entails the perception of a nonexistent limb, typically accompanied by discomfort and potential hurt following an amputation (see Hill, 1999, pp. 125-131). The phantom manifests when an individual continues to sense the presence of the amputated limb as if it were still an integral part of her body (see Weeks and Tsao, 2010, pp.463). In reality, the phantom sensation is highly expected since it affects “up to 80% of all patients after limb amputation” (Erlenwein et al., 2021, p. 2). This vague impression is generally still perceived in the stump, i.e., in the body residual part and extremity where the original limb used to be located before its subtraction.

Merleau-Ponty defines the “phantom limb” sensation as “the presence of part of the representation of the body which should not be given, since the corresponding limb is not there” (Merleau-Ponty, 2002, p. 93). This presence-absence is something that still counts as an *image* in the unit of bodily schematism without actually being present or aesthetically compelling³. Or, as he states in *The Sensible World and the World of Expression*, the “phantom limb” represents the actual “missing limb” nevertheless reckoning in the body “schema, even though objectively is removed” (Merleau-Ponty, 2020, p. 96), as he claims by reading Head on this point. According to Merleau-Ponty, in such instances, individuals rely on and feel a part of their body that is no longer present physically and thus fail to perform some habitual tasks, i.e., things they efficiently used to do before. Many contemporary theories about the emergence of this phenomenon are now likely to psychologically and physiologically explain where this sensation originates and hopefully ceases, something Merleau-Ponty still needed to fully understand (see Merleau-Ponty, 2002, p. 89; see Méttral, 2008, p. 19-20)⁴.

Despite Merleau-Ponty’s partial yet reasonable ignorance of this feature, what is relevant to my point here is that, in *Phenomenology of Perception*, this cutting-edge argument is pertinent to prove for Merleau-Ponty the existential and, thus, the *temporal* relation of the subject and her *body schematism* – the latter here intended as a “system of motor capacities (...) built up thanks to experienced (...) sensations” (Gallagher and Meltzoff, 1996, p. 212-214) – entertain with her surrounding and concrete fields of practice. Indeed, as we will see in the following section, the body part deficit the subject deals with should not be interpreted, for Merleau-Ponty, as an injury that affects her *objective* body, i.e., a mere abstract, intellectual and external representation of

³ In the mainstream contemporary neurobiological debate, phantom pain is said to correspond to the “maladaptive reorganisation of the thalamus and body representation in somatosensory and motor cortices”, causing the drastic and unexpected “reorganisation” of former “body maps” (Giumarra, Moseley, 2011, p.525).

⁴ Merleau-Ponty acknowledges that the phantom sensation only occurs when a trauma, be it an *impromptu* “accident or operation”, previously did and that this phenomenon may *shrink* “over time”, according to the course of an “expressive function that admits of degrees” (Merleau-Ponty, 2020, p.96) of progressive bodily reabsorption. Indeed, *phantom* does not manifest in cases where “the limb was lost gradually” (Merleau-Ponty, 2020, p.89). As I will discuss in more detail below, time plays a crucial role in understanding the emergence of this phenomenon and its eventual disappearance.

its operativity (see Merleau-Ponty, 2002, p. 89). Here, “memory”, “recollection”, judgment, or forgetfulness serve no purpose in comprehending the phantom phenomenon, for they cannot account for a valuable “middle term between presence and absence” (Merleau-Ponty, 2002, p. 93-96; see Katz, 1993, p. 161; Sobchack, 2010, p. 58), i.e., its mysterious *ambiguity* that makes it precisely what it is. Conversely, the subsistence of this awkward sentiment of the presence of something missing would testify for Merleau-Ponty to a more profound *being-in-the-world* relation and a bodily and spatiotemporal belonging that the activity of thought fails to explain (see Deprez, 2016, p.36).

Indeed, the phantom Merleau-Ponty speaks of counts as the corporal survival of the *body's past*, i.e., a particular and affective or emotional endurance still influencing its present and future deeds despite the unfortunate and *present* happening of its physical mutilation and current *nonexistence*, in a certain sense (see Flor, 2002, p.182; Katz, 1993, p.157)⁵. Indeed, the “phantom is part of the body schema”, which does not correspond to a related *body image*, the latter meaning the representational account of this *absence* (Gallagher and Meltzoff, 1996, p.218). So, curiously enough, the subject perceives this phantasmatic presence as accurate and functional as other body parts remaining operative for her needs, even if she consciously knows the absent body part she feels is no longer there. This may, unfortunately, lead to a certain kind of “repression” (Merleau-Ponty, 2002, p.95) or a peculiar and practical strategy of “defence against loss” (Hill, 1999, p.134-137). However, through time passing, this subject may develop new action patterns and form new schematisms based on the different and often compromised body configuration because the latter is always looking for new possible balances and convenient accommodations, as the illustration of the “blind man’s stick” can also corroborate (Merleau-Ponty, 2002, p.164-165). For Merleau-Ponty, this should prove the fundamental, however deficient, *plasticity* of our body schema and its innate power of adaptation and consequent readaptation in a given vital *milieu* (see Gallagher and Meltzoff, 1996, 213).

In a recent work, Catherine Malabou discussed Merleau-Ponty’s *Phenomenology of Perception* and highlighted a particular point (Malabou, 2022). Here, she contends that our body’s capacity to adapt and regenerate, along with the ability of individuals’ bodies to acclimate when normalcy is disrupted, should not be perceived as a pathological reaction to injury but rather as a continual process of temporal *healing* where the following situation of body schematism is not qualitatively inferior to the previous one. As we will see, Merleau-Ponty sometimes falls prey to his pathological and dichotomic vocabulary (see Halligan, 2007, p.252), and he inevitably does so according to the *first-person* and deeply *phenomenological* standpoint he endorses when commenting on these cases. This feature prevents him from grasping the potentiality of *phantoms* in their totality, according to Malabou⁶. As a link with the body’s affective past, Malabou wants to prove that *phantoms* and phantasmatic ways of living can also guide the subject in the future, thanks to their projective and plastic power of construction of uncut schematism and fields of practice⁷. We will see what this means and what the consequences of this statement can lead to.

⁵ It is possible to admit that this emotional character can be indirectly associated with mourning, i.e., the expression of a feeling of lack for something that is gone but whose presence is still claimed. Indeed, such a realisation cannot fail to provoke sadness and inadequacy in the hearts of those who experience it.

⁶ While Merleau-Ponty’s work merits recognition for its effort to elucidate the temporal evolution of his definitions of body schema and being-in-the-world, his analysis may be too heavily rooted in disputes with contemporary opponents, i.e., neo-idealist, neo-Kantian and realist philosophers operating in France at that time. This focus has perhaps prevented him from capturing this phenomenon and its dynamism with due poignancy. For her part, Malabou, a philosopher no longer committed to carving out the specificity of her (no longer expressly phenomenological) field of inquiry, is more careful in capturing the transformative character of *plasticity*. Indeed, she goes further along the path of naturalising bodily schematism. Her approach is entirely free of potential *conscientialist* or idealistic residues, of which Merleau-Ponty’s analysis, on the other hand, remained a prisoner at times (hence, perhaps, the terminological dichotomy or *dualism* to which I shall turn my attention).

⁷ In a sense, the bodily schematism to which Malabou refers does not contemplate reference to a primitive naturalness, as in the case of Merleau-Ponty, but only to the sedimentation or continuous restructuring of specific (fields of) practices. I will show that even in her case, however, the modifications the body undergoes are not exempt from loss of meaning.

3. The Habit Body and the Body at *This Moment*.

Indeed, for Merleau-Ponty, body operativity and acquaintance amount to “two distinct layers”, namely a “habit body” and what he calls the “body at this moment,” the latter representing a natural and primitive bodily dimension subtracted by any temporal influence and eventual enrichment which could also be the result of significant trauma (Merleau-Ponty, 2002, p. 95). The concept of the body of the *moment* or natural body concerns the fundamental physical structure and characteristics that define an individual’s identity. In contrast, the habit body is a malleable stratum shaped by learned behaviours and cultural influences that perpetually changes and evolves for the better (see Ciavatta, 2017, p.159-90). While the habit body is also influenced by external factors, the natural body remains a constant and reliable source of selfhood. This dual nature allows us, for Merleau-Ponty, to discern between the body’s normal and *historical* functioning and its pathological and limited range of behaviour. However, how exactly does habit form in the body, and what is its true nature? Conversely, how can habit be deconstructed, leading the individual to revert to a world without a past?

According to Merleau-Ponty, body parts such as arms or legs in their performance may produce, aggregate and store habit, i.e., significant practical proficiencies attained over time and boundless training, as the piano player illustration proves, for instance, in *The Structure of Behaviour* (Merleau-Ponty 1967, 85). This acquired competence does not have an intellectual status, nor is it graspable by *objectively* or analytically comprehending the deployment of its numerous composing procedures⁸. Conversely, habit is fashioned and maintained by what Merleau-Ponty calls via Grünbaum “praktognosia”, i.e., a synthetic bodily involvement capable of treasuring the deep “temporal structure” of our experience (Merleau-Ponty, 2002, p.162) and thus to progressively attune the body to what the surrounding world asks to do with increasing ability⁹. This is how, for Merleau-Ponty, habit is moulded and preserved in the body’s physical capacity. As a matter of temporal institution and endless revision, the habit body of the subject is the corporal breadth constantly immersed in an atmosphere of generality or multifarious application context. “Habit”, as Merleau-Ponty points out, precisely “expresses our power of dilating our being-in-the-world”, i.e., of getting more and more used to a given practical situation and its delivery, as a factor of constant “rearrangement and renewal” of former body schematisms by new and supervenient ones (Merleau-Ponty, 2002, p.164, 166; see Merleau-Ponty, 2020, p.164; Kristensen, 2006, p.132). However, why is habit formation important to my issue? What is the relation between the habit body and the body of the *moment*? When do they conflate, and what role does the *phantom* showing play in this dynamic?

As anticipated, whereas the habit body is the body of the healthy individual, according to Merleau-Ponty, the body of the “moment” is the one which has tragically lost “the melodic character” or the “melodic flow” of the *ensemble* of its actions and its comprehensive scope, as it becomes clear in commenting on the famous patient Schneider’s case. The latter is crucial because it depicts the case of one individual – patient Schneider – who can no longer appreciate the temporal and *dimensional* structure of his habitual being-in-the-world (Merleau-Ponty, 2002, p.120, 133). The body of the moment is the body deprived of temporality, whose actions have become quite elementary and stereotypical. It represents a starting point and a level to which the subject

⁸ It is as if the body responds with *imprinting* to the universe of aesthetics and practices to which it is required to conform, consistently responding to the question posed.

⁹ A similar understanding may be found in Victor Turner’s works on behaviours and their eventual transformations. I thank the anonymous reviewer for the brilliant suggestion.

may fall back following a traumatic event. The body of the moment is a practical field devoid of depth, where active possibilities are drastically shrunken both on a qualitative and a quantitative side.

4. *Phantom Appearance*

Following Merleau-Ponty, the *phantom* appears explicitly in this context. The phantom justifies this significant shrinking, i.e., when the body of the moment replaces the habit body, and pathological behaviour replaces the healthy one in the “impoverished commerce” the subject detains with her world (Sobchack, 2010, p.60). This occurs when a bodily and *historical* portion of the subject life is severely compromised¹⁰. This deficit carries a *cesura* where the historical feature collapses, and the natural, *momentary* body enters the scene to make up for the shortcomings that this existential fracture produces. Here, being-in-the-world remains in operation and seeks to reorganise itself to regain historical volume but eventually fails¹¹. As Merleau-Ponty says, to have the “phantom” sensation of an arm, for instance, is to “remain open to all the actions of which the arm alone is capable”, as told before about the piano player (Merleau-Ponty, 2002, p.94). It is to retain “the practical field which one enjoyed before mutilation”, where habits were bodily conserved (Merleau-Ponty, 2002, p.94).

Here, the phantom incarnates the ambiguous presence of “habitual intentions that I can no longer, if I have lost a limb, be effectively drawn into it” but still somehow feel like I am capable of (Merleau-Ponty, 2002, p.95). When this happens, the subject tries to restore the temporal structure of her experience to confer a habitual arrangement to her nature. However, the bodily and affective past she counted on, and which was present in her arms or legs, for instance, is forever gone. Here, Merleau-Ponty says, “[i]mpersonal time continues its course, but personal time”, the historical one, the one of authentic temporality, is dramatically “arrested” (Merleau-Ponty, 2002, p.96).

The subject that faces this *phantasmatic* sensation finds herself in an equivocal situation of “repression”, where “momentary worlds”, i.e., dimensions dispossessed of any temporal and habitual evolution, indeed become the “formative” but always incomplete “element of my whole life”, the one supposed to generate new structures of accountable behaviour (Merleau-Ponty, 2002, p.97). Here, the *phantom* sensation is what keeps haunting the subject’s body present, like “a former present which cannot recede into the past” (Merleau-Ponty, 2002, p.99). It counts as something the body has not yet decided to do without, for its linking force is still curiously being felt. Merleau-Ponty can explain this because the bodily “intentional threads” are keeping the subject in contact with a particular “horizon of the lived-through past”, i.e., with a deep temporal and subterranean dimension, the one of habit which somehow remains there, as Proust also declares in his *Recherche* when commenting on the passing of Marcel’s grandmother. Furthermore, like the Husserlean “tail of a comet”, which never wholly recedes (Merleau-Ponty, 2002, p.115), body parts and their practical virtuality do not instantly disappear at a given moment when drastically amputated.

¹⁰ Katz holds for this temporal relation, too, as he says that “[p]hantoms” of this kind “do not develop if the process of sensory loss is gradual, as in leprosy” (Katz, 1993, p.154).

¹¹ This feature is also associated with the “possibility of a sedimentation that places the subject above empirical deficiencies and failures” (Merleau-Ponty, 2020, p.157). However, as Merleau-Ponty confesses in *The Sensible World and the World of Expression*, “this sedimentation”, i.e., this possibility of order restoration, “only remains living through the contribution of some other means of incarnation” (Merleau-Ponty, 2020, p.157; see Makin 2021, 1929-1930). “Indeed, “[i]ncarnation may be reduced, but not abolished”, as the distinction between habit and nature seems to attest (Merleau-Ponty, 2020, p.157).

Indeed, the body schema Merleau-Ponty speaks of has an “inner necessity for the most integrated existence to provide itself with a habitual body”, to restore what is lost and to be open again to the world and its harmonic flow of phenomena and action awakenings.

5. Beyond Formative and Compensatory Paradigm: Plasticity as Creation

However, is this restoration always possible? Does body schematism show evidence of *plasticity* in accommodating the outcomes of traumatic events? Does body plasticity present some limitations in its extent? I will try to answer the following by showing Malabou’s disappointment in commenting on these very quotations.

According to Malabou, Merleau-Ponty would endorse two “characteristics” of plasticity when commenting on the schema restoration the subject’s body undergoes after the *phantom* appearance and the consequences this brings forth (Malabou, 2022, p.302)¹². First, Merleau-Ponty’s body schema would initially form itself “under the influence of experience and development”, being open to change and eventual practical transformation, as the habit body and *praktognosic* knowledge formation would prove (Malabou, 2022, p.302). This leads us to the second characteristic of plasticity Malabou acknowledges in her reading of Merleau-Ponty, i.e., the “compensatory power” the latter would provide when body schema is weakened, because it “reconstitutes its integrity and reforms itself”, causing, in some cases, when it fails, “the vivid sensation of the missing limb experienced by the amputee” and thus the advent of the *phantom*, as we have seen before (Malabou, 2022, p.302). So, compensatory plasticity would come into play in offering the body schema the ability to reform itself and to compensate “after wounds or impairments” (Malabou, 2022, p.303) when the latter attempts to restore its historicity and practical habituality, but with meagre success (see Pazzaglia, Zantedeschi, 2016, p.3). However, unlike Merleau-Ponty, Malabou refuses the stark difference between a habitual body and a body of the moment, i.e., between a sheer historical and a natural body dimension whose transition would be sealed by the *phantom* manifestation and, finally, between a normal and a pathological behaviour.

For Malabou, the compensation offered by the immediate reaction of bodily schematism to the onset of traumatic incumbency does not represent the fading reconstruction of the virtual actions possible to a healthy subject or, as Merleau-Ponty says, the dramatic shrinkage of her repertoire. Compensation does not propose the partial and less valuable restoration of the body’s power. Conversely, compensation introduces “a creative moment, as a source, a resource of ‘first time’, and not as a replica-making process” (Malabou, 2022, p. 304). What Malabou disputes with Merleau-Ponty, who nonetheless concedes certain plasticity to his schematism in his phenomenology, is that he has ultimately led the “compensatory plasticity” of body schematism back to being “itself a pathology”, i.e., to be itself a pathological outcome of body transformation and not the coefficient of changing (Malabou, 2002, p.303). So, following his claim, the “fragmented body schema”, the compensative and derivative one, would always “come after the originary” one, i.e., the formative and most noble body organisation (Malabou, 2022, p.303). However, when the latter is “reconstituted”, namely, when the body manages to restore its equilibrium partially, “it works much less well”, and therefore, for Malabou, the preservation of the patient’s being-in-the-world often appears to be “paralysed” and constitutively “incomplete” (Malabou, 2002, p.303) as does the “approximation” of an anatomical limb (Murray, 2004, p.963).

¹² I here mainly refer to the work *Plasticity* and, more into detail, to one of the final chapters of this work, namely, *Merleau-Ponty and Current Neurobiology*, which is the elaboration of a previous article of hers, which appeared in 2015.

6. Malabou on Mapping and Remapping Our Corporeal Possibilities

Thus, according to Malabou, Merleau-Ponty would interpret the defective influence of the fragmentation of the original schema and, thus, the relapse of history into the naturalness of the body through lost evidence of the normality of the past and the instituted norm. This seems to follow from the definition of the *phantom* as the ambiguous presence of the past in the present, which Malabou rejects in her latest book, i.e., *Plasticity* (2022). The “substitutions” that the second schematism operates by coming together should not be understood as “copies, shams, imitations” as Merleau-Ponty appeared to do (Malabou, 2022, p.303). Indeed, these should be accounted for as capacities of a different kind. In her interpretation, formative and compensatory plasticity are not different, for the latter employs the same plastic power as the former, and the former is equally historical (and the latter natural). The substitutions that plasticity and its compensatory power offer would “not be substitutions in the traditional sense” but “original instances” that would be “as primordial, in their virtuality, as ‘normal function’” of the formative plastic body schematism (Malabou, 2022, p.304). In the theoretical framework of Malabou, there is no need to distinguish between formative and compensative plasticity in body schematism and its eventual “remapping” or “re-routing” (Ramachandran 1998, 1856) from its original “mapping” or route (Malabou, 2022, p.304; see Sobchack, 2010, p.63).

When rereading the phantom limb case in light of these considerations, according to Malabou, it is possible to recognise that the being-phantom of the present-absent limb does not lie in the ambiguous *pastness* of the limb in question, as Merleau-Ponty would do. Conversely, the phantom, the fact that something is “lost” in the reality of the present, equally applies, for her, to impairment as much as in the *process* of the continuous replacement of the “phantoms of the phantom” in the “phantoms of a compensation” (Malabou, 2022, p.305), meaning here the response always guaranteed by the bodily chain of compensative substitutions. Hence, the presence-absence of amputation would already be the result of an activity of adjustment or re-adjustment of a schematism that contemplates the possibility that its *physical* components may be modified, supplanted, or redistributed within the framework of their general competence, as we shall see in the case of synaptic unions in neurobiology, according to Malabou’s reading of Changeux. The action of the body and its schema is historically implemented through continuous compensatory dynamics, and the “mechanism” regulating these would thus be “as old” in its possibilities as the normal function “it is determined to substitute” (Malabou, 2022, p.306; see Brugger, Kollias, Müri, *et al.* 2000, 6172; Shukla, Sahu, Tripathi, Gupta 1982, p.57; Brugger, 2012, p. 206).

From this point of view, “original formative plasticity” and “compensatory plasticity are both, equally, existential possibilities” of equal dignity (Malabou, 2022, p.306). Going along with the sense of this understanding and contra Merleau-Ponty’s “phantom limbs”, the clinical cases Malabou considers are not to be interpreted as refusals or “physical disavowals” and, so, in psychopathological terms but as “results of a remapping of ourselves”, as a possible “phantom replacing phantom” a way of being a body that replaces another one qualitatively equivalent and only chronologically subsequent (Malabou, 2022, p.306). Thus, between the two plasticities, namely, the “formative” and the “compensatory” one, there would not be a “hierarchy” capable of sanctioning the superiority or originality of the former over the latter (Malabou, 2022, p.306).

7. Towards *Destructive Plasticity* Pattern. The tripartite model of plasticity

Malabou's theory about the plastic nature of our organism and its capacity for modification rests on the achievements of modern neurobiology and the re-discussion of the capacities and limits of our brain's operation (see Ramachandran, 1998, p.1851-1854). The lesson of "neurobiological revolution" enables Malabou to embrace the *epigenetic* thesis about the *historical* nature of our intelligence and bodily adaptivity, the latter understood as "a set of exposed dispositions fragile, open, contingent in their organisation" and "not responding to any predestination or plan" (Malabou, 2017, p. 81, 106; see Watkin, 2016, p.112-122). The epigenesis that Malabou defends specifically concerns the modifiability that she finds in our brains under the possible union or disintegration of its *synaptic units* established by bonds of neurons, which translate, in terms attributable to Merleau-Ponty, the extent of its openness or closure to the world around it (see Gaité, 2018, p.1035-1036).

Indeed, the coming together of these synapses strengthens our central nervous system and their disaggregation of the weakness. Based on Changeux's *Neuronal Man* reading, synapses regulate brain development as an epigenetic and cumulative initiative. They result from lived experience that is, at least partially, individual and contingent. Thus, the human brain has to deal with "synaptic modifications imposed on it by experience", including the influence of cultural artefacts following "throughout the entire course of life" (Malabou, 2017, p.87). Accordingly, our brain has to be accounted as the evolution of a "history" whose "work" and primary and defining action is "plasticity", i.e., the possibility of modification and also radical transformation (Malabou, 2008, p.1, 4). Indeed, the plasticity here pointed out connects our species' innate and distinctive cognitive tools with "individual experience" (Malabou, 2008, p.6), that is, experience content proper and exclusive to each of us as singular individuals. By its historicity, following this claim, our brain would not be a rigid structure but a reality in perpetual becoming, a *phantom* in constant synaptic replacement and practical updating, which also determines the range of our aesthetic performance.

When discussing our brain's plasticity, Malabou presents a three-part distinction regarding its capacity for transformation or temporal evolution of development, i.e., plasticity. First, she notes that our brain can "mould" (Malabou, 2008, p.5) neural connections, especially in her commentary on the works of Changeux regarding the development of a child's mind. On the other hand, she also discusses the consistent and subsequent "modification of neural connections" (Malabou, 2008, p.5), which pertains to the broader dimension of learning and is possible throughout the entire lifespan of individuals. This reference seems to mainly relate to the work of Pierre Bourdieu and his definition of *habitus*.

The third definition of plasticity that Malabou provides is the most interesting for my issue. In *What Should We Do with Our Brain*, she refers to it as "capacity for repair" or "post-lesional plasticity" (Malabou, 2008, p.5). This definition describes the nervous system's ability to change coherently due to development, experience, but also injury, particularly within the pathology framework she considers in the following. This capacity also encompasses regeneration, ageing, degeneration, and reconstruction processes. It involves the formation of new synapses and the dissolution of existing ones, resulting in novel modifications within the original "neuronal landscape" (Malabou, 2008, p.27). This process reflects a dynamic of correction and a "power of healing" (Malabou, 2008, p.27) that demonstrates the brain's plastic capacity to repair itself and return to normalcy on a wholly renewed basis (see Andrieu, 2009, p.112).

However, is this always the case? Is the body, according to this representation, able to make up for the handicap brought by all the traumatic events it may face? Are there specific cases in which this does not occur?

8. A new identity by “default”. Endorsing Destructive Plasticity

Indeed, repair and post-lesional plasticity have limitations in the extent of their efficacy and sphere of application. These are most evident in the unfortunate onset of symptoms of severe neurodegenerative diseases such as Parkinson’s or Alzheimer’s, and thus considering episodes far from those inherent in physical amputations or minor injuries, i.e., traumas not directly concerning the nervous system and its influence on body schematism. However, following Malabou, even in the case of Parkinson’s or Alzheimer’s, the nervous system consistently exhibits “plasticity”; that is, it negatively welcomes the possibility of its insufficiency (Malabou, 2008, p.28; see Brugère, 2014, p.61-62). Indeed, when this happens, the “affected structures of functions try to modify themselves so as to compensate for the new deficit or form a new and abnormal organisational schema that restores normalcy” (Malabou, 2008, p.28).

Indeed, although in brain activity it is possible to discern, at least in the early and less disabling stages of the disease, “a more or less successful, more or less efficacious, more or less durable attempt” to recover a lost function, i.e., the stylistic finesse that is now lacking, the “[r]eparative plasticity [...] does not make up for every deficit” to which schematism has incurred (Malabou, 2008, p. 28). This is precisely well figured by the prodromes of Alzheimer’s disease and by what is found when “the encroaching amnesia is compensated for in part by a capacity to recuperate stored information” that is, of what predates the newborn condition of life (Malabou, 2008, p.28-29). Thus, Malabou comments, the “deactivation of certain regions” of the brain in the case of Alzheimer’s, such as those attributable to regular hippocampal activity, is somehow “balanced” in the exercise of this recovery “by a metabolic activation of other regions” such as the frontal ones (Malabou, 2008, p.29). In these cases, it is possible to detect an appreciable “modification in strategies for handling information, a modification that again attests to the functional plasticity of the brain” (Malabou, 2008, p.29), as an intimate and existential possibility, as Malabou indicates.

This occurs, however, only in the early stages of Alzheimer’s disease. Sadly, as Malabou here observes in detail, the post-lesional paradigm sketched in these and earlier passages is not suitable for photographing the more drastic *metamorphoses* that patients affected with this disease seem to go through, as conversely occurred in the description of phantoms and their continuous replacements in the cases of impairments. It is for this reason that Malabou goes so far as to speak of a “[d]estructive plasticity” (Malabou, 2012, p.xix) in the overcoming, or rather, in the *realisation* of what, following injury, is not recovered, but rather expressly introduces a *personality* and a way of life entirely new compared to the previous one.

This depicts an absolute transformation that has been “until now *unknown to psychoanalysis*” and not sufficiently investigated by neurobiology, in Malabou’s opinion, because it is one “that forms the psyche through the deconstitution of identity” (Malabou, 2012, p. xix, emphasis of the author; see Watkin, 2016, p.126), and shapes an individual by the destruction of another. Indeed, brain lesions “frequently manifest themselves as an *unprecedented metamorphosis* of the patient’s identity” (Malabou, 2012, p.15). “Unprecedented” means here without relation to the subject’s identity past since it is a new person that emerges due to the metamorphic process that destructive plasticity seems to trigger. For instance, Malabou again observes that Alzheimer’s

disease leads to severe brain damage that also affects the mechanisms responsible for the production and regulation of emotions and comes to radically alter “the personality to such a degree that it becomes unrecognisable without necessarily diminishing the higher cognitive functions” such as language, memory or attention (Malabou, 2012, p.15).

These plastic alterations “do not allow patients to return to a previous state, to seek refuge in a past of any kind, or to find even the most precarious relief in the labyrinth of their psychic history” (Malabou, 2012, p.48). This process is mirrored thus by a form of transformation “through destruction”, i.e., a form of “post-lesional plasticity” which, unlike the one appreciated earlier, “is not a plasticity of reconstitution but the *default formation* of a new identity with loss as its premise” (Malabou, 2012, p.48; see Marin, 2014, p.49-58). In this case, like that of neurodegenerative diseases involving brain injury, the lesional plasticity evoked here reveals its “sculptural power”, which produces its “form”, curiously enough, “through the annihilation of the form” itself (Malabou, 2012, p. 49).

9. Conclusions

To conclude this study, let us examine Malabou’s similarities and differences regarding the idea of plasticity found in Merleau-Ponty’s work and its connection to the appearance of phantoms. Both authors consider the body’s plasticity fashioned by history, allowing it to adapt to changes and experiences. However, in response to trauma, especially in Merleau-Ponty’s view, losing habitual patterns seems to reset the body’s natural equilibrium rather than allowing for accommodation. In cases of injury or amputation, the body’s natural state is not replaced, but it can still reorganise based on its underlying nature. Such relapse and defective reorganisation, for which “natural time is always there”, so reads the *Phenomenology of Perception*, is correctly interpreted by Malabou’s reading in equally pathological terms (Merleau-Ponty, 2002, p.404). Indeed, for Merleau-Ponty, possessing a body coincides with possessing a body in time (see Merleau-Ponty, 1967, p.24; de Vignemont, 2003, p.122). The habit loss that is realised in the deprivation of a limb, for example, coincides with the loss of the time enclosed in it, which *phantasmatically* re-presents itself as the “ambivalent presence” of the re-representation of something whose rejection has not yet been fully recognised and eventually accepted (Merleau-Ponty, 2002, p.94).

However, when discussing “metamorphosis” as a personal possibility within existence, Merleau-Ponty asserts that our habitual way of living can shed its former self and become “anonymous and passive” (Merleau-Ponty, 2002, p.190). Here, he seems to anticipate something of Malabou’s *destructive plasticity* but not to go to its extreme consequences, as she will do even while benefiting from studies of current neurobiology. In the body, existence can contract, and the latter becomes the “places where life hides away” by its innate capacity, as stated, for metamorphosis (Merleau-Ponty, 2002, p.190). What Merleau-Ponty may not have emphasised with due poignancy was the idea of *no return* that, on the contrary, drives the destructive side of Malabou’s plasticity. This is apparent in the impossible rejection of the “prospect of living” that the world continues to present, even to the sick person, and his natural body is delineated as “the empty form of the true event”, that is, the appeal to the resumption of historical time (Merleau-Ponty, 2002, p.191).

In a sense, patient Schneider is still patient Schneider, for Merleau-Ponty, and not another person, even if the “familiarity” of his communication with the object is suddenly “interrupted” (Merleau-Ponty, 2002, p.151), whereas, as we read, in Malabou’s account the post-lesional plasticity does not always allow the person to take refuge in any past and thus in *memory* of her previous

life. That said, I stated that even Malabou does not forgo the use of a defective and, in a sense, an equally *pathological lexicon* in describing the third and most hyperbolic form of plasticity. It is undeniable that the illness that gives rise to the absolute transformation, as we saw in commenting on the Alzheimer's case, represents a tragic fact in the life of the subject who is affected by it. Again, the form of existence that emerges from it cannot but be a depowered, less effective version of the previous one. The compensatory capacity then, even in Malabou's proposal, has heavy limitations in its application sphere. It is theoretically possible that history spills over into nature in Malabou's proposal, as it was for Merleau-Ponty's, even though she does not subscribe to the assumptions of this terminological dualism in her work. On the other hand, her conceivable *naturalism* must also be able to account for the fluctuations that human life may run into, in the course of its exercise, as well as the possible misfortunes it may encounter. Malabou's issue may mainly stem from her choice of terminology, or sometimes from her inability to express the limitations of this narrower range of possible actions. *Destruction*, as she describes, cannot occur without cost, as something is always lost in the transformation that allows for something new or different to emerge. Finally, what is a norm made of, according to Malabou? How shall we account for the volume of habits, their minimum size or their possible recession if we do not admit the incidence of a defective term in this almost *alchemical* process ruling the transition from nature to history and from history to nature again, in Merleau-Ponty's terms?

This essay concludes by encouraging a deeper exploration of the term *plasticity*. Its philosophical meaning is intricate and far from fully understood within the context of this discussion. Plasticity encompasses more than just aesthetics and behaviour. It also plays a crucial role in evolutionary theory, highlighting our inherent incompleteness as beings. Additionally, it reflects our relationship with the past—how we retain memories and experiences—and our forward-looking nature as we anticipate and shape our futures. By viewing plasticity as a fundamental aspect of our existence, we can understand it as a lens through which we engage with time itself. Plasticity articulates not only how we adapt and respond to our current circumstances but also how we navigate the complexities of our temporal experience. Nonetheless, this essay recognises the need for a more exhaustive investigation into the various dimensions and implications of plasticity. Understanding its transformative characteristics is vital for a comprehensive grasp of the concept. Therefore, further studies will be required to elaborate on what plasticity truly signifies and how it influences our lives.

References

- Andrieu, B. (2009). "La perfectibilité hybride, vers une autosanté humaine ou citoyenne?", *Champ psychosomatique*, 3, (55), 111-21.
- Brugère, F. (2014). "Qu'est-ce que prendre soin aujourd'hui?", *Cahiers Philosophiques*, 1, (136), 58-68.
- Brugger, P. (2012). *Phantom Limb, Phantom Body, Phantom Self: A Phenomenology of "Body Hallucinations*, in J. D. Blomm and I. E. C. Sommer (eds.). *Hallucinations: Research and Practice* (pp. 203-18). Dordrecht: Springer.
- Brugger, P., Kollias, S. S., Müri, R. M. *et al.* (2000). "Beyond Re-membering: Phantom Sensations of Congenitally Absent Limbs". *Proc Natl Acad Sci USA*, 97, 6167-72.
- Ciavatta, D. (2017). *Merleau-Ponty and the Phenomenology of Natural Time*. In K. Jacobson, J. Russon (ed.). *Perception and Its Development in Merleau-Ponty's Phenomenology* (pp. 157-90). University of Toronto Press.

- Deprez, S. (2016). "Au cœur de l'individu: le social". *Cahiers Philosophiques*, 3, (146), 29-42.
- de Vignemont, F. (2003). "Ghost Buster: The Reality of One's Own Body". *Theoria et Historia Scientiarum*, 7, (1), 121-40.
- Erlenwein J., Diers, M., Ernst, J., Schulz, F., Petzke, F. (2021). "Clinical Updates on Phantom Limb Pain". *Pain Reports*, (6), 1-16.
- Flor H. (2002). "Phantom-Limb Pain: Characteristics, Causes, and Treatment". *The Lancet. Neurology*, (1), 182-88.
- Gaïté, F. (2018). "Les artifices de la plasticité. Catherine Malabou et les mutations de la pensée". *Critique*, 12, 859, 1035-51.
- Gallagher, S., Meltzoff, A. N. (1996). "The Earliest Sense of Self and Others: Merleau-Ponty and Recent Developmental Studies". *Philosophical Psychology*, 9, (2), 211-33.
- Giumarra, M. J., Moseley G. L. (2011). "Phantom Limb Pain and Bodily Awareness: Current Concepts and Future Directions". *Current Opinion in Anesthesiology*, 24, 524-31.
- Halligan, P. W. (2007). "Phantom Limbs: The Body in Mind". *Cognitive Neuropsychiatry*, 7, (3), 251-68.
- Hill, A. (1999). "Phantom Limb Pain: A Review of the Literature and on Attributes and Potential Mechanisms". *Journal of Pain and Symptom Management*, 17 (2), 125-42.
- Husserl E. (1977). *Cartesian Meditations. An Introduction to Phenomenology*. Transl. D. Cairns. Dordrecht: Springer
- Jaquet, C. (2001). *Le corps*. PUF
- Katz, J. (1993). "The Reality of Phantom Limbs". *Motivation and Emotion*, 17, (3), 147-79.
- Kristensen S. (2006). "Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement". *Archives de Philosophie*, 1, (69), 123-46.
- Malabou, C. (2008). *What Should We Do with Our Brain* (Translated by S. Read). Fordham University Press
- Malabou, C. (2009b). *Ontologie de l'accident. Essai sur la plasticité destructrice*. Éditions Léo Scheer
- Malabou, C. (2012). *The New Wounded. From Neurosis to Brain Damage* (Translated by S. Miller.) Fordham University Press
- Malabou, C. (2015). "Phantom Limbs and Plasticity: Merleau-Ponty and Current Neurobiology". *Chiasmi International*, 17, 41-49.
- Malabou, C. (2017). *Métamorphoses de l'intelligence. Que faire de leur cerveau bleu?*. PUF
- Malabou, C. (2022). *Plasticity. The Promise of Explosion* (Edited by T. M. Williams). Edimburgh University Press
- Makin, T. R. (2021). "Phantom Limb Pain: Thinking Outside the (Mirror) Box". *Brain*, 144, 1929-32.
- Marin C. (2014). *Questions de soin*. Presses Universitaires de France
- Merleau-Ponty, M. (1967). *The Structure of Behavior*. Translated by Alden L. Fisher. Beacon Press
- Merleau-Ponty, M. (2002). *Phenomenology of Perception*. Translated by Colin Smith. Routledge
- Merleau-Ponty, M. (2020). *The Sensible World and the World of Expression. Course Notes from the Collège de France, 1953* (Translated by B. Smyth. Evanston). Northwestern University Press
- Métral, P. (2008). "Dossier Merleau-Ponty. L'incarnation dans la phénoménologie de Merleau-Ponty: style, corps et monde". *L'enseignement philosophique*, 60, (3), 12-24.
- Murray, C. D. (2004). "An Interpretative Phenomenological Analysis of the Embodiment of Artificial Limbs". *Disability and Rehabilitation*, 26, (16), 963-73.

Pazzaglia, M., Zantedeschi M. (2016). "Plasticity and Awareness of Bodily Distortion". *Hindawi Publishing Corporation. Neural Plasticity*, 1-7.

Shukla, G. D., Sahu S. C., Tripathi, R. P., Gupta, D. K. (1982). *Phantom Limb: A Phenomenological Study*, 141, 54-58.

Sobchack, V. (2010). "Living a 'Phantom Limb': On the Phenomenology of Bodily Integrity. *Body & Society*, 16, (3), 51-67

Watkin C. (2016). *French Philosophy Today. New Figures of the Human in Badiou, Meillassoux, Malabou, Serres and Latour*. Edinburgh University Press

Weeks, S. R., Tsao, J. W. (2010). "Incorporation of Another Person's Limb into Body Image Relieves Phantom Pain: A Case Study. *Neurocase*, 16, (6), 461-65.

Özgün Makale

Burke'ten Kant'a Yüce Kavramının Werner Herzog Sinemasındaki Yansıması: *Aguirre, Tanrının Gazabı* Filmi*

Reflecting the Concept of the Sublime from
Burke to Kant in Werner Herzog's films:
Aguirre, The Wrath of God

İhsan KOLUAÇIK¹

Öz

Gilles Deleuze, Werner Herzog için yaşayan yönetmenler arasındaki en metafizik olanı der. Herzog sinema tarihinde eşine az rastlanan yönetmenlerin başında gelir. Filmleri yaşamla sinema arasında ortalık arayan belirli bir estetik yapı içermekle birlikte sinema dili kendisinden sonra gelecek birçok yönetmene ilham kaynağı oluşturur. Sinemasında felsefi soruşturmalar önceliklidir. 1972 yılında yönettiği *Aguirre, Tanrı'nın Gazabı* filmi yönetmenin felsefi anlamda yüce kavramına dair sorgulamalarını içerirken doğa ile insan karşıtlığına vurgu yapar. Film, Kantçı anlamda matematiksel ve dinamik yüceyi somutlaştırırken Burke'cü anlamda ürkütücü bir estetik deneyimi içeren yüceliği ön plana çıkarır. Çalışmada *Aguirre, Tanrı'nın Gazabı* filmi özelinde Herzog'un yüce kavramına dair felsefi sorgulamaları Edmund Burke ve Immanuel Kant'ın yüce kavramına dair tartışmaları bağlamında ele alınacaktır. Genç Alman sinemasının önemli yönetmenlerinden Herzog'un yüce kavramını kendine has sinema diliyle filmlerinde işleme biçimi, Burke ve Kant'ın kavrama dair felsefi çıkarımlarından yola çıkılarak değerlendirilecektir. Kant'ın ve Burke'ün yüce kavramına yüklemiş olduğu anlamla, kavramın Herzog sinemasındaki örtüşmeleri ayrıntılarıyla değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Werner Herzog, EdmundBurke, Immanuel Kant, Yüce.

Abstract

In his writings, Gilles Deleuze refers to Werner Herzog as the most metaphysical of living directors. Herzog is one of the few directors in the history of cinema who can be considered to have made a significant and lasting impact. Despite the fact that his films exhibit a distinctive aesthetic structure that strives to reconcile the real and the cinematic, his cinematic language serves as a source of inspiration for numerous directors who have followed in his footsteps. Philosophical

* Makalenin başvuru tarihi: 03.10.2024. Makalenin kabul tarihi: 07.11.2024.

¹ Dr. Öğr. Üyesi., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Radyo, Televizyon, Sinema Bölümü, ihsankoluacik@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5525-2182.

enquiry constitutes a primary focus of his cinematic output. In his film *Aguirre, the Wrath of God* (1972), Herzog engages in a philosophical inquiry into the concept of the sublime, underscoring the dichotomy between the natural and the human realms. The film can be seen to embody the mathematical and dynamic sublime in the Kantian sense, but it also foregrounds the sublime in the Burkean sense, which includes an eerie aesthetic experience. This study will examine Herzog's philosophical inquiries into the concept of the sublime in the context of the discussions by Edmund Burke and Immanuel Kant on the same topic in the film *Aguirre, the Wrath of God*. This study will evaluate the way Herzog, one of the most significant directors of young German cinema, handles the concept of the sublime in his films, employing his distinctive cinematic language. It will do so by analysing the philosophical inferences made by Kant and Burke about the concept of the sublime. In addition, it will examine the meaning attributed to the concept by Kant and Burke, as well as the extent to which it is present in Herzog's cinematic work.

Keywords: Werner Herzog, EdmundBurke, Immanuel Kant, Sublime.

Giris

Genel olarak sinema tarihine bakıldığında Werner Herzog'un ayrıksı bir yere sahip yönetmenlerden olduğunu söylemek mümkündür. Genç/Yeni Alman sinemasının Rainer Werner Fassbinder ve Wim Wenders ile beraber en önemli üç yönetmeninden birisi olan Herzog, hâlâ film çekmeye devam eder. Herzog'un filmleri hem çekim aşamasındayken hem de çekildikten sonra sinema dünyasında tartışmalara yol açmış ve eleştirilenler tarafından oldukça önemsenmiştir. Bu durumun oluşmasında Herzog'un sinema yoluyla kozmosa, doğaya, topluma ve bireye yönelttiği farklı bakış açısının etkisi vardır. Herzog'un bakışını alelade bir yönetmen bakışı olarak değerlendirmemek gerekir. Herzog, filmleri aracılığıyla dünyaya, yaşama, varoluşa ya da insanlığa dair yeni sözler söyler. Bu sözler genellikle felsefi bir öz barındırır ve sinemanın aşkın dilini oluşturur. Filmlerinde duyuyla algılanamayacak şekilde mutlak yargılar içeren sahnelere yer verilmez. İzleyicinin filmde gördüklerini sorgulaması ve film üzerine düşünmesi gerekir. Bu anlamda Herzog'u tıpkı öncülleri olan Yasujiro Ozu, Satyajit Ray, Robert Bresson, Ingmar Bergman gibi aşkın bir sinemacı olarak değerlendirmek mümkündür ve filmleri kendisinden sonra gelecek birçok sinemacıya ilham kaynağı olmuştur.

Herzog'un yönettiği filmlerde diğer temalarla birlikte felsefi tartışmaların ön plana çıktığı görülmektedir. Bu noktada Herzog, içinde yaşadığı modern topluma ve uygar dünyaya yönelik acımasızca eleştiriler yöneltmiştir. 20. yüzyılın başından itibaren yaşanan savaşlar, soykırım, insan merkezli bakışın yarattığı doğa tahribatları sonucunda modern Batı toplumunun insanlığı getirmiş olduğu nokta yönetmen tarafından ilk filmlerinden itibaren ironik bir bakış açısıyla eleştirilmiş ve sorunsal olarak ele alınmıştır.

Herzog'un filmlerinde tartıştırmaya çalıştığı konulardan birisi de felsefi anlamda yüce kavramının ne olduğudur. Herzog'un filmlerini yücenin sinemadaki yansıması olarak değerlendirmek mümkündür. Bu noktada "yüce" ayrıntılarıyla ele alınması gereken çok derinlikli ve tartışmalı bir kavramdır. Sonrasında yapılacak olan daha kapsamlı bir çalışmalar yüce kavramını farklı boyutlarıyla değerlendirebilir. Makalede yüce kavramı felsefi anlamda her boyutuyla ele alınmayacağından konu başlığı dâhilinde ve konuya uygun boyutlarıyla ele alınacaktır.

Yüce kavramına dair literatürde birçok çalışma yayınlanmıştır. Bu çalışmaların büyük bölümü felsefi alanda yer alır. Bilhassa Burke, Kant ve son dönemlerde Jean-François Lyotard gibi düşünürler yüce kavramına dair düşünceler ileri sürmüşlerdir. Son dönemlerde uluslararası bo-

yutta güzel sanatlar alanında özellikle de sinemada yüce kavramına dair çalışmaların yapıldığı görülmektedir. Ancak Türkiye’de sinema alanında yapılan akademik çalışmalarda kavramın yeteri kadar ele alınmadığı söylenebilir. Konuya dair yapılan çalışmalar: Özgür Yaren’in “Sinemasal Yüce: Felaket Filmlerinde Yüce Arayışı” isimli makalesi ve Fırat Osmanoğulları’nın “Sinemada Korkunun Verdiği Hazzın Yüce Kavramı ile Açıklanması ve Antonio Margheriti’nin *Danza Macabra* (1964) Filmi” çalışmaları ile Kevser Çakır Demir’in “Sinema ve Yüce: Semih Kaplanoğlu Sineması Örneği” isimli yüksek lisans tezi olarak özetlenebilir. Ancak Herzog sinemasında yüce kavramının ele alış biçimi Türkiye’de yapılan akademik çalışmalar içinde yer almamıştır. Bu noktada akademik anlamda yurtdışında yapılan iki çalışmada yüce kavramı Herzog filmlerindeki yansımalarına değinilmiştir. Bu çalışmalardan ilki Brigitte Peucker’in 1984 yılında yazdığı *Werner Herzog: In Quest of the Sublime* adlı kitap bölümüdür; ikincisi ise Patricia Castello Branco’nun *Film-Philosophy* dergisindeki “Kant and Burke’s Sublime in Werner Herzog’s Films: The Quest for an Ecstatic Truth” adlı çalışmasıdır.

Çalışmada Genç Alman sinemasının önemli yönetmenlerinden Werner Herzog’un yüce kavramını kendine has sinema diliyle filmlerinde işleme biçimi, Burke ve Kant’ın kavrama dair felsefi çıkarımlarından yola çıkılarak değerlendirilecektir. Kant’ın yüce kavramına yüklemiş olduğu anlamla, kavramın Herzog sinemasındaki örtüşmeleri ayrıntılarıyla değerlendirilecektir. Kant’tan önce Edmund Burke fizyolojik olarak yüce kavramına dair çeşitli tanımlamalarda bulunmuştur; bu sebeple bir öncü olarak Burke’ün düşünceleri de Herzog sinemasının Aguirre filminin analizi kapsamında referans olarak kullanılacaktır. Ancak çalışmanın belirleyici çerçevesi Herzog’un sinemasında yüce kavramını yorumlama biçimidir. Genel bir değerlendirmeyle Werner Herzog sinemasında insan olmanın anlamını sorgular. Bu sorgulamada insan ile doğa, akıl ile duyum, normallik ile delilik arasındaki sınır felsefi bir sorgulama biçimine dönüşerek izleyiciye çok katmanlı bir yorumlama imkânı sunar.

Yüce Kavramı Üzerine

Son dönem felsefi tartışmalar ışığında birçok disiplinde yüce kavramına dair açıklamalara ve tanımlamalara rastlanmaktadır. Yüce kavramı estetik anlamda ihtişamlı ya da görkemli olma gibi durumları içerir. Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*’nde yüce kavramının tanımlarını sıralarken olumlu anlamda beş farklı noktaya değinir. Bu tanımlardan ilki; insanın kendi ölçülerinin ya da sınırlarının ötesine geçme aşamasıdır. İkincisi, yücenin öne çıkan en önemli özelliğinin sınırsızlık ya da uçsuz bucaksızlık olmasıdır. İnsanla karşılaştırıldığında ezici bir oransızlık bulunur ve insan güç/güçlü karşısında ezilmektedir. Üçüncü tanım ise yücenin her şeyin ötesinde ve üstünde tutulması; değer ve önem hususunda karşılaştırma yapılamayacak oluşuna dairdir. Gücü, değeri, soyluluğu ya da büyüklüğüyle yüce; diğer her şeyden ayrılmaktadır. Dördüncü tanım, yeryüzünde bulunan bütün varlıkların ve kavramların ötesinde ve üstünde olan, ona karşı saygı ve hayranlık duyulan yapıyı belirtir. Son tanım ise “çok değer verilen, soyluluğu ve büyüklüğü ile başka şeylerden ayrılan şey için” (Cevizci, 1999, s. 941) kullanılır.

Yüce kavramına dair tarihsel anlamda genel bir perspektif çizildiğinde 1. yüzyılda Helenistik yazar Longinus’un Sicilyalı retorikçi Calcect’e’li Caecilius’un eserine vermiş olduğu yanıtla birlikte tartışmaların da başladığı görülür. Longinus’un “Yüce Üzerine” adlı çalışması yüceliği, asil bir zihin yankısı olarak görür ve salt bir fikrin bazen asaletinden ötürü hayranlık uyandırabileceğini belirtir. Aslında Longinus’un çalışması sanatsal anlamda yüceliğin ifade edilme biçimi olarak değerlendirilebilir. Longinus “Gerçek yücelik karşısında yücelmek ve yüceltilmek bizim doğa-

mızda vardır. Sevinç ve gururla dolduğumuzda, sadece duyduğumuz şeyi yarattığımızı inanmaya başlarız” (Longinus, 2010, s. 149) der. Longinus, yüceden bahsederken doğaya başvurmaktadır. Longinus’a göre, retorik, yücenin birincil belirleyicisi olsa da insanda yücelik fikrini tohumlayan ve insanı Nil’in, Ren’in ya da okyanusun ihtişamına hayran olmaya yönelten doğadır (Longinus, 2010, s. 163-164). Longinus’un doğaya başvurması yüceye dil dışı bir köken atfetme girişiminin sonucudur (Shaw, 2006, s. 28).

Longinus’a göre gerçek anlamda yüce kavramı, doğuştan gelen iki kaynağın; yüksek kavrayış gücünün ve güçlü duyguların bir arada olmasıyla mümkündür. Bu durum yücenin hem yazınsal anlamda eserlerde üretilmesine hem de okuyucu ya da izleyicide etkilerinin görülmesine neden olur. Guy Sircello’ya göre on yedinci yüzyılın sonlarında Longinus’un metninin çevirileri sonrasında yüce, belli özellikleri sergileyen ve okuyucularda belli etkiler yaratan belli bir sanat türü, özellikle de bir yazı tarzı anlamına gelmiştir (Sircello, 1993, s. 541). Bu yaz tarzı yüce kavrayışının ortaya çıkmasını sağlamıştır (Doran, 2015).

Longinus yüceliğin beş kaynağından bahseder. Konuşma yetkinliğini beşi için de temel olarak varsayar, onsuz hiçbir şey mümkün görünmemektedir. İlk olarak tasarlama gücünden bahseder, ikincisi güçlü ve ilham verici duygulardır. Üçüncüsü belirli türden figürler olarak ifade edilir. Dördüncüsü güzel anlatımdır. Beşincisi ise sözcüklerin ağırbaşlı ve soylu bir şekilde düzenlenmesidir (Longinus, 2010, s. 150). Gerçek yüce için güçlü duyguların ve yüksek kavrama gücünün bir arada olması gerekmektedir. Bu birlikteliğin olduğu yapıtlar yücenin etkileri görülebilmektedir. Ancak kavramın içerdiği anlam, iki bin yıllık süreçte etkileşimli biçimde farklılaşmış ve metafizik, sanat ya da felsefe alanlarında yeniden yorumlanmıştır. Longinus sonrasında modern çağda onun eserinden esinlenerek çalışmalar yapan Batılı felsefeciler (Thomas Burnet, John Dennis, Joseph Addison, Anthony Ashley Cooper, John Baillie) yüce kavramına dair yeni yorumlar getirmişlerdir.

On dokuzuncu yüzyılın başlarından itibaren Batının önde gelen şair ve filozoflarının (William Wordsworth, Bysshe Shelley gibi) yazılarında ya da şiirlerinde yüce, “neredeyse yalnızca belirli bir tür doğal sahne ya da doğal sahneleri görmenin belirli bir yolu, hatta doğanın kendisi anlamına gelmiştir” (Sircello, 1993, s. 541). 18. yüzyıldan itibaren doğaya dair duyulan ilginin ve doğanın keşfine dair yürütülen çalışmaların bu durumun ortaya çıkışında önemli etkisi vardır.

Aklı ön plana çıkaran Aydınlanma düşüncesinin doğup geliştiği bu dönemde İngiliz Deneycilerinden Edmund Burke ve Aydınlanma felsefesinin önemli filozoflarından Immanuel Kant tarafından yüce kavramına dair yeni düşünceler ve tartışmalar ortaya konmuştur. Edmund Burke, 1757’de yayımlanan ve modern estetiğin temel metni olarak da kabul edilen (Doran, 2015, s. 141) *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma* adlı çalışmasında hem yüce hem de güzel kavramını ele alarak onlar hakkında derinlemesine bir soruşturma yapmayı amaçlamıştır. Burke çalışmasında, estetik deneyimle ilişkili olarak yüce ve güzel fikirlerini araştırmayı önerir. Longinus ve 18. yüzyıldaki bazı çağdaşlarını izleyerek, bu iki kavramın birbirine zıt olduğunu savunur ve temel estetik deneyimin ikincisinde yani yücede gerçekleştiğini iddia eder (Branco, 2016, s. 29). Ancak güzel ve yüce kavramlarına dair felsefi düzlemdeki tartışmalar sona ermez. Burke sonrası Kant da bu tartışmanın bir tarafı olur². Burke’ün araştırmaları,

2 Güzellik ve yüce arasındaki ikili karşıtlık, bu bağlamda ilk defa Edmund Burke tarafından sistematik olarak estetik bir çerçeveye entegre edilmiştir. Burke’ten sonra Kant da güzellik ve yüce arasındaki ilişkiye değinmiştir. Güzel kabul edilen nesnelere küçültülmüş, parlak, kırılğan, şeffaf ve pürüzsüz olarak nitelendirilirken, yüce nesnelere büyük, ihtişamlı, geniş, karanlık, kaba, belirsiz ve sınırsız olarak tanımlanır (Branco, 2016, s. 3). Burke her iki ana kategoriyi de kendini koruma (yüce) ve toplum/sevgi (güzellik) gibi varoluşsal güdülerle temellendirir. İlk kategori, kendi faileri açısından ikincisini açık bir şekilde geride bırakır. Yüce olanın yansımaları, bireyin bilişsel öncesi ve duygusal boyun eğdirilmesini temsil eden ‘karşı konulmaz bir güç’ olarak ifade edilir. Sonuç olarak, Burke’ün teorik çerçevesi, sinematik deneyimin bedensel ve duygusal boyutlarına odaklanan somatik

18. yüzyılın sonlarında yücelik kavramına dair çalışmaların yaygınlaşmasına önemli ölçüde katkıda sağlamıştır. Her iki kavramın da birbirine karıştırılması meselesi onun kavramlar üzerine düşünmesindeki temel motivasyonudur. Bu noktada güzel ya da yüce kavramlarının sıradan anlamlarından ziyade birey üzerinde uyandırmış oldukları etkiden yola çıkarak tanımlamayı denemiştir. Böylelikle duyguların sınıflandırması meselesi üzerinden güzel ve yüce kavramı bağlamında haz ve acı kavramının doğadaki nesnelere aracılığıyla öznedeki etkisi üzerinde durmuştur. Burke'ün yücelik ifadesi, güzelliğin zıddına dayanır ve yücelik büyüklüğü, karanlığı ya da sonsuz uzantısıyla dehşet verici olan estetik bir deneyimdir (Burke, 1998, s. 113)³. Burke'ün yüceye dair açıklamalarında duyguların bilhassa acı ve tehlikeyi içeren ya da bu duyguları harekete geçiren deneyimlerin yoğun etkisi bulunur. Dehşet ya da acı duygularını harekete geçirebilecek her şey yüceliğe kaynaklık edebilmektedir (Gandy, 1996, s. 4).

Burke için yüce; korku, tehlike, tekinsizlik, belirsizlik gibi güçlü duyguların ortaya çıktığı estetik deneyimlerin sonucudur; insanın karşısına çıkan tehlikeli, korkutucu devasa güçler karşısındaki korkuyu ve hayranlığı içermektedir. Yüce olarak nitelendirilen nesnelere boyutları çok büyüktür ve karşılarında konumlanan insanları zorlama ve onları ve mahvetme gücüne de sahiptir (Yaren, 2006, s. 67). Burke yüceliğin kaynağını ifade ederken; “herhangi bir şekilde acı ve tehlike fikirlerini harekete geçirmeye uygun olan, yani herhangi bir şekilde korkunç ya da korkunç nesnelere ilgili olan ya da dehşete benzer bir şekilde işleyen her şey yüceliğin kaynağıdır; yani zihnin hissedebileceği en güçlü duyguyu” (Burke, 1998, s. 36) ürettiğini belirtir.

Burke, yüceyi özellikle doğa karşısında insanın deneyimlediği korku ve büyülenmeyle ilişkilendirir. Yücenin kaynağı, insanın karşısında duran ve kontrol edemediği büyüklük ya da tehliktir. Örneğin, fırtınalar, yüksek dağlar, uçsuz bucaksız okyanuslar ya da devasa yapılar, Burke'e göre yüceyi tetikleyen unsurlardır. Bu anlamda yüce, insanın kendi küçük ve sınırlı varlığı ile doğanın ya da evrenin sınırsız gücü arasındaki karşılaşmada ortaya çıkar. Burke'ün yüce anlayışı, özellikle doğanın ezici büyüklüğü karşısında insanda bir küçüklük ve acizlik duygusu yaratır. Bu duygu hem korkutucu hem de hayranlık uyandırıcıdır. Burke'ün sözleriyle “Yüce, insanı bir anlığına kendi küçüklüğüyle yüzleştirir ve onu doğanın ya da evrenin karşısında bir hiçlik gibi hissettirir. Ancak bu deneyim, aynı zamanda insanda derin bir hayranlık ve büyülenme duygusu da yaratır” (Burke, 1998, s. 39).

Burke'ten sonra yüce kavramının ele alan bir diğer düşünür ise Immanuel Kant'tır. Kant 1764 yılında yazmış olduğu *Güzellik ve Yücelik Duyguların Üzerine Gözlemler* adlı eserinde yüce kavramını incelemiştir. Kant'ın bu çalışması, Burke'ün çalışmasından çok da farklılıklar içermektedir. Hatta Burke'ün çalışması onun kavrama dair yaptığı tanımlamaların dayanak noktasını

film teorileriyle entegrasyon için özellikle çok uygundur (Mathias, 2020, s. 15). Kant ise “yücelik duygusunun kısmi bir karakterizasyonunu, esasen güzel olanla karşıtlık yoluyla sunar: her ikisi de hoştur, ancak güzel olan büyülerken, yüce olan ruhu 'hareket ettirir'... Yüce olan basit, güzel olan süslü ve süslenmiş olmalıdır” (Caygill, 2000, s. 379). “Kant'a göre güzel ve yücenin her ikisi de izleyicisine estetik haz ya da hoşlanma duygusu verirler. Ancak güzel nitelik ile ilişkilendirilirken yüce, nicelik (yani büyüklük) ile ilişkilendirilir. Buradaki nicelik; güzelin nicelikle ilgili olduğunun söylendiği kısımdaki nicelikle aynı değildir. Oradaki nicelik, güzelin bir kesim tarafından değil, herkes tarafından kabul edilmesi anlamına gelen evrensellik kavramı ile ilişkilendirilmiştir. Buradaki, yani yüce'nin nicelikle olan ilişkisi ise onun büyüklüğüyle ilgili olmasıdır. Nicelik büyüklüğün ilişkisi olması bakımından Kant, doğal güzelliğin nesnenin biçimiyle ilgili olduğunu ve biçimin de aynı zamanda sınırla ilgili olduğunu söyler. Ama Kant için yüce; “sınırsızlık ve belirli bir biçim taşımamasıyla” kendini ortaya koyar” (Sarı, 2024, s. 36-37). “Yüce her zaman büyük olmalıdır; güzel küçük de olabilir. Yüce yalın olmalıdır; güzel bezenip süslenmelidir. Büyük bir yükseklik, büyük bir derinlik kadar yücedir; ama ikincisine titreme duygumu, ilkine merak duygumu eşlik eder. Bu yüzden sonuncu duygu korkutucu yücelik, ilki soylu yücelik olabilir.” (Kant, 2010, s. 10). Yüce ile güzelin ikisi de “kendilerince” memnuniyet verirler; düşünümeye dayalı yargılarla değerlendirilir ve belirleyici yargularla bilinemezler. Her ikisinden kaynaklanan haz, hayal gücünün “anlama gücüne ya da akla ait olan kavrama yetisi” ile uyumundan doğar; her ikisi de özne için geçerli olma iddiasında bulunan tikel yargılar ortaya çıkarılır (Schaper, 2005, s. 168).

3 “(...) yüce nesnelere boyutları büyüktür, güzel olanlar ise nispeten küçüktür; güzellik pürüzsüz ve cilalı olmalıdır; yüce ise engebeli ve ihmalkâr: güzellik doğru çizgiden kaçınmalı, ancak ondan fark edilmeden sapmalıdır; yüce ise çoğu durumda doğru çizgiyi sever ve saptığında genellikle güçlü bir sapma yapar: güzellik belirsiz olmamalıdır; yüce karanlık ve kasvetli olmalıdır: güzellik hafif ve narin olmalıdır; yüce ise katı ve hatta masif olmalıdır” (Burke, 1998, s. 113-114).

oluşturmaktadır. Güzel ve yüce duygularının özne üzerindeki etkilerini ayırt edici özellikle olarak görür. Güzel duygusu özne üzerinde büyülenme etkisi yaratırken yüce duygusu öznenin harekete geçmesini sağlar (Kant, 2010, s. 9). Taylan Altuğ'a göre Kant, güzel gibi yüce kavramının da estetik bir kategori olarak konumlandırmıştır,

1770 yılında yazmış olduğu “Yargı Gücünün Eleştirisi” üzerine adlı metninde yüce kavramı felsefi anlamda daha sistematik ve ayrıntılı biçimde ele almıştır. Kant,

Doğanın hiçbir şeyinde değil, sadece kendi zihnimizde, içimizdeki doğaya ve dolayısıyla dışımızdaki doğaya (bizim üzerimizde etki eden) üstünlüğümüzün bilincine varabildiğimiz ölçüde bulunur. İçimizde bu hissi uyandıran her şey, gücümüze meydan okuyan doğanın kudreti de dâhil olmak üzere, o zaman, uygunsuz bir şekilde de olsa, yüce olarak adlandırılır. (Kant, 2000, s. 145)

diyerek yüce kavramını açıklamaya çalışmıştır.

Kant'ın çalışmalarında yüce kavramı daha sofistike biçimde ele alınır. Kantçı anlamda yücelik; zihnin sınırıyla, doğa deneyimimizden türetilen ve bize imgesel yeteneklerimizin sonlu olduğunu hatırlatan bilginin eşiğiyle ilgilidir; bu eşik “yargımıza karşıt, temsil gücümüze yetersiz görünebilecek” bir şeydir. Kantçı açıdan ‘yüce’, bir beğeni nesnesi olmaktan çok heyecan nesnesi olarak ifade edilmelidir. “Kant’a göre, yüce diye adlandırdığımız şeyler, genel olarak büyüklükleri ile ya da güçleri ile bizi etkiler ve doğada verili olan bu şeyler, anlayış yeteneğimizi aşarak bir “çoşku”ya neden olurlar” (Sütçü, 2017, s. 89). Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi* adlı metninin “Yücenin Analitiği” adlı bölümünde “güzel” ile “yüce”yi karşılaştırırken yargılama gücü arasındaki geçişlere dikkat çeker ve her ikisinin de ortak yönünün “hoşlanma” olduğunu belirtir. Her ikisinin de ortak yönlerini; duyu ve mantık yargısı olmamaları, duyumsamaya dair olmaları, belli bir kavrama dayanmamaları, tekil olmaları vb. şeklinde ifade etmek mümkündür. Yanı sıra her ikisi arasında farklar da mevcuttur. Güzele dair bir biçimden söz etmek mümkünken yüceye biçimsiz bir nesnede de olabilmektedir, güzelde nitelik tasavvuru, yücede nicelik tasavvuru ön plana çıkmaktadır (Kula, 2012, s. 94-95). Kant, Burke’ün aksine, yücelik deneyimindeki önemli aşamanın, kişinin doğanın enginliği karşısındaki huşu ya da dehşeti sırasında değil, hayal gücü sınırlarıyla yüzleştikten sonra gerçekleşen akla nihai dönüşte ortaya çıktığını vurgular. Ona göre insanı, yücelik duygusu ile dolduran insanı hayran eden evrenin sonsuzluğudur (Heimsoeth, 2007, s. 50). Evrenin tümü karşısında insanın önemsizliği duygusu ön plana çıkarken bitimsizlik ve ebedilik söz konusudur. Bu noktada Kant, “mutlak ulu olarak (uçsuz bucaksız okyanus, muhteşem gökyüzü, dibi görünmeyen sarp uçurum) temsil ettiğimiz matematiksel yüce ve mutlak kuvvetli (okyanustaki fırtına, fırtına bulutları, yanardağlar) olarak temsil ettiğimiz dinamik yüce” (Wood, 2009, s. 205-206) isimlerini verir⁴. Matematiksel yüce genellikle büyüklük ile ilgiliyken dinamik yücenin güçle ilgili olduğunu söylemek mümkündür. Taylan Altuğ *Kant Estetiği* adlı kitabında matematiksel yüceyi, her şeyden büyük olan ve hiçbir kıyaslamaya dahil edilemeyen doğadaki sonsuz/mutlak büyüklükle, dinamik yüceyi ise korku yaratan bir güç olarak görür ve “doğadaki ezici gücün estetik değerlendirilmesi” ile ilişkilendirmektedir. Matematiksel yüce ölçme ve sayma güçlerini aşan nesnelere karşısındaki yaşantıdır ve “hayal gücü, kavranamamazlık izlenimi yaratan, yer kaplayan büyüklüklerle ilgilenmek durumundadır”; dinamik yüce de ise

⁴ Matematiksel yüceye dair Kant'ın verdiği örnekler arasında göklerin, denizlerin ve dağların uçsuz bucaksızlığının yanı sıra Roma'daki Aziz Petrus Bazilikası ve Mısır'daki Piramitler de yer alır (Kant, 2010, s. 10) (§26, 82). Dinamik yüce durumunda, Kant'ın örnekleri arasında sarkık uçurumlar, fırtına bulutları, volkanlar ve kasırgalar yer alır. Yüce, Kant için her şeyden önce bir estetik refleksiyon yargısıdır, başka bir deyişle duygudur. Bu duyguyu açıklamak için Kant, istisnai doğa olaylarından veya olağanüstü sanat yaratımlarından örnek verir. Ama yüce olan, volkan veya fırtına gibi bir doğa olayının (ya da Vatikan'daki Saint Pierre Kilisesinin) kendisi değil, onun yarattığı ruh halidir (Sarıkartal, 2024, s. 624).

“hayal gücünün ilgisi doğa nesnelere gücüne, doğadaki güç ilişkilerine çevrilmiştir” (Altuğ, 1989, s. 159-166) (Keskin, 2024, s. 100). Kant’ın dinamik yüceye dair ifadelerinde doğanın dinamik yüce olarak algılanabilmesinin koşulu olarak korku yaratması gerekliliği ön plana çıkarılır. Kant’a göre “estetik yargı için doğa ancak korku nesnesi olarak görüldüğü düzeye dek güç olarak, öyleyse dinamik açıdan yüce olarak geçerli olabilir” (Kant, 2016, s. 83). Böylelikle matematik yücede olduğu gibi dinamik yücede de özünde belirsizlik hissi ortaya çıkmakta ve dinamik yücede bu his, korku hissine dönüşmektedir. Karşılaşılan doğa nesnesi artık bir korku nesnesine dönüşmüştür (Osmanoğulları, 2020, s. 13).

Schaper’in iddia ettiğine göre Kant’çı anlamda, doğal nesnelere kesinlikle “yüce” denilmesi gerekir: “yücelik insanda, insan zihninin, bizi içine çekmek ya da yutmakla tehdit eden derinliklere yukarıdan bakabilme gücünde bulunur” (Schaper, 2005, s. 169). Kant’a göre yücelik, doğa güçleri tarafından zapt edilemez olan insan özgürlüğüne aittir; durumu şöyle ifade eder:

“(…) doğadaki herhangi bir şeyde değil, yalnızca içimizdeki doğadan ve dolayısıyla (bizi etkilediği ölçüde) dışımızdaki doğadan üstün olduğumuzun bilincine varabildiğimiz ölçüde zihnimizde bulunur. Bizde bu duyguyu uyandıran ve doğanın kendi güçlerimizi ortaya çıkaran gücünü de içeren her şey bu nedenle (her ne kadar yanlış olsa da) yüce olarak adlandırılır ve yalnızca içimizdeki bu fikrin ön kabulü altında ve onunla ilişkili olarak, yalnızca doğada sergilediği gücüyle değil, doğayı korkusuzca yargılamak ve mesleğimizi onunla karşılaştırıldığında yüce olarak düşünmek için içimize yerleştirilen kapasite aracılığıyla içimizde saygı uyandıran varlığın yüceliği fikrine ulaşabiliriz” (Kant, 2000, s. 147-148).

Kant’ın üçüncü eleştirisi olan “Yargı Gücünün Eleştirisi”nde yücelik deneyimi en çok doğayla ilişkilendirilir, ancak insan sanatına da uzanabilir. Yücelik deneyiminin insan eserlerini de kapsayacak şekilde genişletilmesi önemlidir, zira resim, film ve diğer medya araçlarındaki doğa temsilleri “algısal olarak ezici olan ile yapay olduğu bilinen şey arasında uyumlu bir gerilim” yaratabilir (Gandy, 1996, s. 4). Bu noktada Werner Herzog’un yönetmiş olduğu filmleri de sinemasal anlamda yücenin ifadesi olarak görmek ya da değerlendirmek mümkündür. Herzog yüce olanı hissedebilen ve bunu filmleri aracılığıyla ifade edebilen ender sinemacılar arasındadır.

Herzog Sineması ve Yüce Kavramı

Herzog’un yönettiği filmleri izlemek, onları yorumlamak felsefi bir bakışı zorunlu kılar. İzleyiciler açısından Herzog’un filmleri bir ikilem oluşturur ve bu ikilem izleyicinin istediklerinden çok yönetmenin anlatmak istedikleri yönünde şekillenir. Bu da onu auteur bir sinemacı yapmak için yeterlidir. Ancak yine de Herzog sinema tarihi içinde yeri ve önemi çok fazla anlaşılmayan yönetmenler arasındadır. Sineması açısından zirvede olduğu yetmişli yıllarda bile, gezgin, yersiz yurtsuz, mazoşist ve sembolik aşırılıkla malul, fevri bir kanun kaçağı, cana, bedene ve kazanca aldırmaksızın, mutlu bir şekilde kahramanı olabileceği tehlikeli filmler yapan, pervasız ve romantik bir psikopat olarak görülmüştür (Atkinson, 2000, s. 17). Filmlerinde işlediği konuları dolaylı bir şekilde ele alarak anlatmak yolunu seçen Herzog, izleyicilere karakter anlamında tuhaf bireylerin öznel görüşleri ve deneyimleriyle yönlendirilen ve sanatsal olarak biçimlendirilmiş bir doğallık içinde işlenen şaşırtıcı ve sinir bozucu temsiller sunar (Léger, 2015, s. 93). Onun karakterleri çoğu zaman izleyicilerin özdeşleşme yaşayamadığı, klasik sinemadaki karakterlere (protagonist) benzemez. Çoğu karakteri sorunludur, eksiktir ya da kötüdür; bu anlamda antagonist ya da anti kahraman olabilecek niteliktedir. Karakterlerinin büyük bölümü aşkınlık arayışındadır ve çoğu zaman da zorunlu olarak sınırları aşarlar. “Kendi arzularını, ihtiyaçlarını ya da hırslarını tat-

min etmek için çekici olmayan eylemlerde bulunan kahramanlara hayranlık duymanın zorluğu” (Verrone, 2011, s. 179) söz konusudur.

Karakterlerin de ötesinde Herzog bir arayışın peşindedir ve sinemasını da bunun üstüne inşa eder. Onun arayışı gündelik hayatı olabildiğince gerçek bir şekilde aktarmak ya da en ham haliyle yakalamak değildir, tam tersine yüce olanı yakalamak için filmler yapar. Bu durum dille ifade edilemeyecek ölçüde bir arayışın ifadesidir. Brigitte Peucker, Herzog’un ağırlıklı olarak ilk dönemde çekmiş olduğu uzun metrajlı filmlerini bir ‘yücelik arayışı’ olarak tanımlamıştır (Peucker, 1984). Herzog’un filmleri; gizemli, muğlak ve yüce olmayı sürdüren orijinal, aşkın ve ebedi bir anlamın ifşasını ortaya çıkarmayı amaçlar (González, 2018, s. 46).

Herzog filmlerinde Burke ya da Kantçı bağlamda yüce olgusuna dair unsurlara rastlanır. Yüce olgusu, Herzog filmlerinde sıklıkla kullanılmakla birlikte aslında son derece karmaşıklaşabilecek bir potansiyeli de içinde barındırır. Bir yandan Kant’tan faydalanırken diğer yandan da Kant’a meydan okuyan bir yanı söz konusudur. Özellikle ilk döneminde çekmiş olduğu kurmaca filmlerinde ve sonraki dönemde çektiği uzun metraj belgesellerinde Burke’ten Kant’a kadar yüce olgusuna dair genel bir perspektif çizmekte her iki düşünürün fikirlerini eserlerinde yansıtmaktadır. Herzog filmlerinde, özellikle doğayı ve onun ezici gücünü tasvir ederek, yüce kavramını irdeler. Anlatılarında doğayı karakter gibi kurgular ve filmlerinin kimi zaman ana karakteri kimi zaman ise yan karakteri doğadır. Özellikle *Aguirre* ve *Fitzcarraldo* filmlerinde bu durum açık bir biçimde görülür. Bu, doğal çevrenin sadece bir fon olmadığı, hikâyenin ve karakterlerin deneyimlerinin şekillenmesinde önemli bir rol oynadığı anlamına gelir. Hikâye ve karakterlerin hikâye içindeki konumları doğal çevreye göre yeniden şekillenir. Yönetmenin doğal çevreyi rastgele seçmediği ve hikayesini de doğal çevreye uygun bir biçimde oluşturduğu açıktır. Doğal çevreyi ehlileştirme-ye çalışan ve onunla bir savaşa girişen Aguirre’in savaşı kazanması mümkün gözükmemektedir ancak yine de ona karşı bir rekabet içindedir. Aguirre’nin eylem ve jestleri (duruşu, hareketleri, ifadeleri) doğadaki yüceliğin karakterdeki yansımalarıdır⁵. Eleştirmenler, Herzog’un manzalarının genellikle sembolik ifadeler olarak işlev gördüğünü, karakterlerin iç kargaşalarını ve arzularını yansıttığını belirtirler (Koepnick, 1993, s. 135). Onun filmlerinde manzara asla doğal arka plan olarak yer almaz. Herzog’un Amazon nehri ve ormanlarında yaptığı filmlerinde yüce olgusuna dair oluşturduğu algı, dehşeti deneyimlemek için eşsiz bir alan yaratır. Ormanın ve nehrin kaotik ve öngörülemeyen doğası, insanı sadece bir seyirci konumuna indirgeyerek doğanın enginliği karşısında önemsizliğini vurgular. Bu, yüce deneyimin merkezinde yer alan huşu ve korku duygularını uyandırır (Koepnick, 1993, s. 136).

Herzog’un *Aguirre*, *Tannı’nın Gazabı* (*Aguirre, der Zorn Gottes* -1972), *Herkes Kendi Başına ve Tannı Herkese Karşı* (*The Enigma of Kaspar Hauser* - 1974), *Camdan Kalp* (*Heart of Glass* - 1976) ve *Fitzcarraldo* (1982) gibi kurmaca filmlerinde kahramanlar tarafından gerçekleştirilen eylemlerin tasviri yüce ile karmaşık bir şekilde bağlantılıdır. Karakterlerin ihtişamlı doğa güçlerine karşı mücadeleleri, uygarlaşma miti, insan hırsı ile doğanın enginliği arasındaki gerilimi yansıtarak izleyici yüce deneyimi yaşamasını sağlar.

Herzog’un filmleri genellikle insan ve doğa arasındaki ilişkiyi araştıran felsefi yansımalar içerir. Seslendirmeleri kişisel ve iç gözlemsel bir yorum sunarak izleyicilerin yücelikle sadece görsel olarak değil, aynı zamanda entelektüel olarak da etkileşime girmesini sağlar. Bu ikili etkileşim, yüce deneyimin duygusal derinliğini artırır. Bunu yaparken de Herzog’un manzara kullanımı oldukça önemlidir. Filmlerinde manzara, alıcının yardımıyla estetik bir görünüme sahip değildir

⁵ “Genişlik (büyüklük) ve sınırsızlık (sonsuzluk), zorluk ve ihtişam: bunlar, Aguirre (Kinski’nin) eylemlerinde ve fiziksel performansında yansıtılan Doğa’daki yüceliğin temel özellikleridir” (Branco, 2016, s. 31).

ya da estetize edilmemiştir; bu ortamlardaki insan deneyimini belgelemek ve anlamak için bir araç olarak hizmet eder. Çalışmanın bu bölümünde Herzog'un 1972 yılında çektiği ve imgesel bir kolonyalizm eleştirisi olan "Aguirre Tanrının Gazabı" filmi Edmund Burke ve Immanuel Kant'ın yüce kavramlarına dair düşünceleri kapsamında değerlendirilecektir.

Yüce Kavramının *Aguirre, Tanrının Gazabı* Filmindeki Yansımaları

Herzog'un filmleri, yeni manzaralar, yeni görüntüler, daha önce görülmemiş şeyler arayışında bulunan özgün sinematik deneyimlerin yaratılmasına duyulan hayranlıkla damgalanmıştır. Bu noktada *Aguirre, Tanrının Gazabı* filmi yukarıdaki ifadenin bir yansıması olarak görülebilir. Brigitte Peucker tarafından Werner Herzog sinemasının en büyük başkaldıranı/asisi olarak da nitelendirilen Aguirre (Peucker, 1984), doğal kaynakları (başta altın olmak üzere) kendi yararına çıkarmak amacıyla El Dorado'ya ulaşmayı hedefleyerek⁶ manzaraya kibirli bir şekilde meydan okur. Aguirre, Gaspar de Carvajal adlı bir keşişin gerçek günlüklerinden yola çıkılarak oluşturulan bir karakterdir. Film de yine o günlüklerin sonucu ortaya çıkmıştır. İspanyol fatih Gonzalo Pizarro'nun efsanevi altın şehri El Dorado'yu aramak üzere Güney Amerika'da bulunan Amazon ormanlarına düzenlediği keşif gezisinin bir parçası olan Aguirre, efsanevi imparatorluğu aramak üzere ormanın derinliklerine dalan küçük bir fatih grubuna liderlik eder. Keşif ekibi bakir ormanın kalbine doğru ilerledikçe, Aguirre halüsinatif bir çılgınlık ve coşku durumuna düşer. "Minimal bir olay örgüsü ve diyalogla film giderek karmaşıklaşır; anlatının basitliği, bedenlerin (insan ve insan olmayan) fiziksel varlığına odaklanır... karakter ve manzara arasında bir birleşme yaşanır" (Branco, 2016, s. 1-2).

Doğanın fizikselliği, maddi gerçekliği ve insanın onun içinde olan ama ondan ayrı konumu Herzog'un kişisel evreninin merkezinde yer alır. Vahşi doğanın içindeki arayış, Herzog'un çalışmalarında yinelenen bir temadır. Filmlerinin dekorunu oluştururken sonrasında kolaylıkla unutulmayacak alegorik anlatılarının merkezinde yer alan kusursuz manzaralar kullanır. Aguirre'in giriş sahnesindeki planlar bunun örneğidir. Amazon ormanlarının tepesinde bulutlarla kaplı bir dağ manzarası yer alır. Birkaç saniyelik bu çekimde kamera geniş açıdan dağı gösterirken bir yandan vahşi doğanın parçası olarak dağın ve bulutların yaratmış olduğu ihtişam sergilenir. Diğer yandan sahnede bilinmezliği de içeren bir korku duygusu hâkimdir. Kant'ın *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler* adlı çalışmasında belirttiği gibi yücelik duygusuna kimi zaman belirli bir korku veya melankoli, kimi zaman sessiz bir merak ve kimi zaman da yüce bir plan kapsamında yer alan güzellik eşlik eder (Kant, 2010, s. 9). Filmin ilk planı tam da Kant'ın belirttiği gibi yücelik duygusunu ortaya çıkararak korkuyla karışık bir merak duygusu uyandırır. Sonraki çekimde ise kamera optik olarak yaklaşırken yolculuk devam etmektedir.

"Aşkın hakikatin ve nihai gerçekliğin deposu olarak vahşi doğa fikri, Herzog'un çalışmalarında manzara kullanımının metafizik temelini oluşturur ve genellikle ilkel bir geçmişe inişi sembolize etmek için bir yolculuk anlatısını kullanır. Herzog'un doğa tasviri, kırılğan bir biyosfer olarak doğanın tahrip edilmesiyle ilgili yirminci yüzyıl kaygılarının aksine, doğanın ezici ve düşmanca bir güç olarak tasvir edilmesi anlamında romantik olarak nitelendirilebilir" (Gandy, 1996, s. 5).

Herzog sineması içinde *Aguirre*'i insanın yıkıcı gücünü betimlemede sınır tanımayan bir gerçekçilik arayışı olarak değerlendirmek mümkündür. Herzog'un çalışmalarında aşırı ve tehditkâr

⁶ Filmin açılış planından önce kırmızı bir ekranda El Dorado'ya ve oradaki altınları bulmaya giden ekiple ilgili bilgi verilirken İspanyolların kolonyalist yapısının altı çizilir ve İnkalara yönelik yaptıkları katliama dair genel bir giriş yapılır.

manzaraların (çöller, açık deniz, geçit vermez ormanlar) tasviri, insanın yalnızlığını keşfetmesi için, ruhani romantik geleneğin tipik pastoral sahnelerinden daha iyi bir metafor sağlar. İnsanın acizliğinin görsel yansımaları Herzog filmlerinde açık bir biçimde görmek mümkündür.

Herzog filmin tamamını, doğanın kalesi olarak nitelendirilecek olan ve Burke'ün belirttiği anlamda ihtişamla birlikte korkuyu da içinde barındıran doğanın en nadide bölgelerinden birisi olarak değerlendirilen Amazon ormanında ve nehrinde kurmuştur. Başlangıç sekansı hariç ana aksiyon, yukarı Amazon'un uzak Huallaga ve Nanay nehirlerinde çekilmiştir. Herzog'un Amazon nehrinin her bir noktasını anlatının gelişiminde oyuncuların belirli ruh hallerini aktarmak için seçtiği anlaşılmaktadır. Özellikle nehrin iki noktası seçilmiş ve bu seçim oyuncuların ruh hallerinin temsili olarak ortaya konmuştur. Filmin başlarında nehrin vahşi akıntıları, yolcuların yolculuklarının başlangıcındaki iyimserliklerinin göstergesi olarak yorumlanabilir. Sonrasında nehrin durgun suları yolculuğun sonundaki kıyamet hissine paraleldir; nehir ne kadar sakinse, kâbus gibi yolculuğun yakında sona ereceğine dair kesinlik de o kadar artar. Stiles'in işaret ettiği gibi Herzog'a göre görüntüler anlam iletmek için kelimelerden daha uygun olduğundan, mekân seçimi asla gelişigüzel değildir ve filmsel mesajı için hayati önem taşır (Stiles, 1989, s. 163-164). Böylelikle Herzog'un tarihi ve kültürü aşan doğal bir zaman ve mekânla yan yana duran insan yaşamının doğuştan gelen maddiliği ve geçiciliği olarak sunulan yüce olgusuna vurgu yapılır. Diğer bir ifadeyle Herzog'un yüce kavramına yüklediği anlam, kültürün bittiği ve doğanın başladığı noktada yaşanır; doğanın faillığının, insani zaafın ezici gücünde ortaya çıktığı yerdir (Gandy, 1996, s. 8).

Aguirre'in olağanüstü açılış sekansı, kameranın ortada olduğu, And Dağları'nın zirvelerinin uçsuz bucaksızlığına ve kudretine uzaktan baktığı uzun bir planla başlar. Film insanla doğa arasında net bir ayırım ortaya koymaktadır. Grubun dağlık alandaki güvenli ve hırslı yürüyüşleri kameranın yukarıdan aşağıya doğru hareketi ile takip edilir. Adeta kamera hareketi bu inişe eşlik eder ve ardışık birkaç çekimde, küçültülmüş ve dağların ölçeğiyle önemsizleştirilmiş gibi görünen garip bir insan sırasını takip ederek istikrarlı bir şekilde, amansızca aşağı doğru yolculuğu sürdürür (Branco, 2022, s. 154). Doğanın büyüleyici enginliği karşısında insanın önemsizliği gözler önüne serilir. Bu esnada *PopolVuh*'un aynı zamanda manzara karşısında huşu da uyandıran ürkütücü müziği, uzun insan kuyruğunun izlediği aşağı doğru hareketin tersine, dağların zirvelerine yukarı doğru hareket eden uğursuz bir varlık ekler. Müzik, ormanın kudretli yeşilinin üzerine çıkmasıyla görkemli ve aşkın anlam oluşturur. Ancak, film ilerledikçe, işler karmaşıklaşmaya başlar. Vahşi doğa karşısında insan yeteneğinin üstünlüğüne dair açık, kendine hâkim ve neredeyse kibirli bir inanç gibi görünen şey, ilerleyen sahnelerde, insanlar ve doğa arasındaki ayırımın bulanıklaşmasına ve doğanın insanı çepeçevre sararak içinde kaybolmasını sağlamasına evrilir. Bu anlamda, kamera ve çekimin kendisi, karakterlerin başlangıçtaki amacına ve özgüvenine, aksiyon için çıkış noktalarına ve ardından ormanın her yeri kaplayan yeşilinin klostrofobik kudretli varlığına eşlik ediyor gibi görünür.

Filmin açılış planı Herzog sinemasında yüce olgusuna dair birçok filmde olduğu gibi eşsiz doğa manzarasıyla⁷. Bu durum, yani karakter ve manzara arasındaki birleşme hareketi filmin özünü oluşturmaktadır ve Burke'ün psikolojik yüceliğinin klasik bir örneği olarak gözler önüne serer. Ekranda sisler/bulutlar içindeki bir dağ (And Dağları) görülür ve bu görüntüyü derinleştirerek etkisini artıran bir müzik seçilmiştir. Görüntünün yaratmış olduğu ihtişam, Edmund Burke'ün yüce olgusuna yaklaşımında olduğu gibidir. Doğaya duyulan korku ve saygının yanı

⁷ *The Enigma of Kaspar Hauser, Heart of Glass, Fitzcarraldo, Nosferatu The Wampyre, Cobra Verde ve Lessons in Darkness* adlı kurmaca ve belgesel filmlerinde olduğu gibi.

sıra doğanın müphemliğinin yaratmış olduğu tedirginlik ve tekinsizlik söz konusudur. Filmin ikinci planı ise bu manzaranın yaratmış olduğu ruhsallığın insanla buluşmasına dairdir. Kamera sisler içindeki And dağlarına doğru optik kamera hareketiyle yaklaşırken bir yandan da kim ya da kaç kişi oldukları bilinmeyen grubun dağın yamacından/patika yoldan dağdan inişlerini takip eder. Bir yandan sol tarafta zorla seçilen dağın yamacından aşağıya doğru inen insanlar varken sağ tarafta sisler ve hızla hareket eden gökyüzü bulunmaktadır. Doğa ve insan/kültür karşıtlığına dair muazzam bir çekimdir. Bir yandan eşsiz manzaranın yaratmış olduğu içinde korkuyu da barındıran yüce duygusu ortaya çıkarken diğer yandan Herzog'un planlarının yaratmış olduğu sinemasal anlamdaki yücelik görülür. Sinemasal yücelik anlatılan öykünün yanı sıra bütün korkutuculuğu ya da ihtişamıyla gidilmesi neredeyse mümkün olamayacak mekanlara gitmeyi ve orada hiçbir dijital teknolojiden yararlanmadan (özel efekt kullanmadan) gerçekçi çekimler yapmayı da içermektedir. Kamera bir yandan optik olarak yaklaşırken (zoom in) diğer taraftan dikey anlamda aşağıya doğru hareketle grubu takip eder. PopolVuh'un müziği değişmez ve görüntüyü destekler biçimdedir. Kamera optik sınırların elverdiği ölçüde gruba yaklaşır ancak bu durumda bile oyuncuların net bir biçimde görünmesi mümkün olmaz. Kameranın konumu oyuncuları mekânın ihtişamının ortasında kaybettirecek ölçüde uzaktır. Anlatıcı, 1560 yılında ulaşmak istedikleri mekâna dair bilgi vererek efsanevi ormanın görüntüsünden bahsederken kamera optik olarak fetih grubuna yaklaşmıştır. Gruptakiler tek bir kişinin bile yürümekte zorlandığı patikadan aşağı inerken son derece dikkatlidirler. Kamera inenleri gösterirken yine uzak bir mesafeden yukarıdan aşağıya doğru inişi dikey bir hareketle takip eder. Korkutucu ve tekinsiz bir mekân olarak dağın yamacından bulutlar yavaşça kalkmaktadır. Belli bir noktadan sonra iniş yerini tırmanışa bırakır, yine aynı patikaya benzer bir yoldan yukarı doğru tırmanış başlar. Optik olarak kamera yavaşça yukarı doğru kalktığında yukarı doğru tırmanan yerliler ve ellerinde silahları olan beyaz adamlar görülür. Tırmanış sürerken mekânın korkutucu ihtişamını anlatmak için taşınan hayvan kafesinin düştüğü ve parçalara ayrıldığı çekim bir öncekini izler. Hem tutsak yerliler hem lamalar hem de kolonyalist İspanyollar kameranın yanında geçerken kamera omuzda kullanılmaktadır. Zorlu yolculuğu izleyicinin gerçekçi bir biçimde hissetmesinin aracı olarak kameranın omuzda kullanılması tercih edilmiştir. Benzer çekimler Herzog'un neredeyse on yıl sonra yöneteceği 1982 yapımı *Fitzcarraldo* filminde de yer alacaktır.

Grup nehrin kıyısına geldiğinde Aguirre nehirden aşağı doğru inmenin imkânsızlığından bahsederken Gonzalo Pizarro bunu başarabileceklerini söyler. O sırada arka planda akan nehrin görüntüsü tüm çerçeveyi kaplar ve Amazon nehrinin korkutucu ancak ihtişamlı görüntüsü yer alır. Bu görüntüyle birlikte müzik yeniden devreye girer. Kameranın sabit olarak konumlandırıldığı bu çekimde nehrin akışı gösterilirken bir anda su görüntüsüne kesme yapılır ve yakın çekimle yavaşlatılmış bir biçimde suyun şiddetli akışı gösterilir. Grubun Amazon ormanlarının içinde devam eden yürüyüşü sırasında omuzda taşınan kameranın bilinçli olarak rahatsız edici düzeyde yakın çekimi filmin gerçekliğini ve gerilim düzeyini artırıcı etkenlerdir. Bununla birlikte özellikle karakterleri gösteren yakın çekimler klostrofobik bir ortam da yaratmıştır. İnka yerlileri ve askerler birbirlerini takip ederek yürürlerken askerlerin yerlilere şiddet uyguladıkları görülür. Doğanın içinde ormanlık alanda ve balçıklı mekânda grup yürüyüşlerine devam ederken kameranın görüntüsünde yağmurdan ötürü buğulanma oluşur. Yönetmenin bilinçli bir tercihle bu durumu gösterdiğini söylemek yerinde olacaktır. Karakterlerin doğaya karşı kibirli bakışları yerini ormanın içindeki ilerleyişle birlikte içinde bulunulan mekânın yüce güçlerini deneyimlemeye bırakır. Korkutucu ihtişamıyla nehirden sallarla seyahate başlayan askerler ve yerliler nehrin zorlu

koşulları karşısında yaşamla ölüm arasında bir savaş verirler. İnsan ve doğa arasındaki bu savaş önce dağlık alanda başlamış, Amazon ormanlarında devam etmiş ve son olarak Amazon nehrinde sürmektedir. Belgesel estetiğine yakın çekimlerle kamera olup biteni gerçekçi bir biçimde gözler önüne serer. Nehrin karşı kıyısında girdaba kapılan saldaki dokuz kişiye yardım edemeler ve onların ölümüne şahitlik etmek dışında ellerinden bir şey gelmez. Manzara görüntüleri ve nehrin korkutucu akışı ve yerlilerin oluşturduğu tehdit bir süre sonra yerini grup içindeki bir iç karışıklığına bırakır ve Aguirre ekibin liderliğini ele geçirir. El Dorado'ya doğru devam edilmesi emrini vererek geri dönüşün yollarını kapatır. Anlatı ilerledikçe film, insanlık ve doğa arasındaki çizgilerin bulanıklaştığını gösterir.

Amazon nehrinin durgun aktığı andan itibaren İnka yerlilerinin saldırıları gerçekleşir. Yerlilere karşı toplarla karşılık verilir. Ancak bir yücelik imgesi olarak değerlendirilebilecek Amazon ormanları içinde uygarlığın simgesi topların bir hükmü yoktur. Herzog, toplara yer vererek, doğanın kalesi olan ormandaki ilkel güçler ile uygar insan arasındaki bu çatışmada bu güç gösterisinin nihayetinde etkisiz olduğu mesajını vermek ister. Ormanın sağlıklı sardığı amazon nehrinin ihtişamı ve bilinmezliğin yarattığı tekinsizlik El Dorado'ya yolculuğu tehlikeli kılmaktadır.

Filmin son sahnesinde kamera Aguirre'den yukarı doğru güneşe kesme yapar ve sonrasında bir deniz aracının üstünde uzakta bulunan sala doğru yaklaştığı görülür. Bu sırada salın üstünde bulunan Aguirre ve salda ölü olarak bulunan diğerlerinin etrafında kamera 360 derecelik bir açıyla dönmektedir. Doğanın ortasında Aguirre ve diğerlerinin ölü bedenleri ve çaresizliği gözler önüne serilir. Manzara onları sarmalamış ve çaresizlikleriyle baş başa bırakmıştır. Aguirre'in dünyayı fethetmek gibi yüce vizyonu, onun tek başına kalmasını sağlamıştır (Verrone, 2011, s. 195). Film karakter anlamında bir daralma yaşar. Eşsiz doğa görüntüleri ve yüzlerce kişinin yürüyüşüyle başlayan film sonunda çıldırmış Aguirre'in görüntüsüyle son bulur. Mahvolmuş bir salın erken dairesel hareketi ve filmin son sahnesinde kameranın kendisinin dairesel hareketi, insanoğlunun karanlık vizyoner dürtüleri ile sanat arasındaki bağlantıyı bir kez daha güçlendirir. Nehrin kendine ait bir yaşamı vardır ve orman, sessiz ve tehditkâr, en acımasız süreç dünyasında yaşayan bir varlıktır. Orman aynı zamanda doğanın ritmiyle iç içe yaşayan yerlilerin de evidir.

Herzog'un en şok edici ve zorlayıcı görüntülerinden biri, canlı yeşil bir yaprak üzerindeki bir damla kırmızı kanın yakın çekimidir. Damlayı gören askerin bakışını takip eden bir bakış açısı çekiminin ardından kamera hem yerliyi hem de ağacın kucagında kapana kısılmış gibi görünen İspanyol kurbanını ortaya çıkarır. Başka bir yerde, askerler sapkınca bereketli yeşilliklerin uzantısı gibi görünen ağlar ve halatlarla tuzağa düşürülür. Hem ölüm hem de nesil ormanda evindedir: İdam edilen Ursua'nın metresi Inez, ölüm'ün gelini olarak görkemli bir şekilde giyinip ormana doğru sessizce yürüdüğünde, orman onu yutar ve "iz bırakmadan ortadan kaybolur". Yerliler, dallar ve yapraklar arasından çıkan zehirli oklarıyla bu doğanın araçlarıdır, ama Aguirre ve adamlarını yenilgiye uğratan önce dönen akıntılar, sonra giderek durgunlaşan nehir ve son olarak da ateş suretinde doğanın kendisidir. Ancak Aguirre'nin saçmalıkları sonucunda oluşan tablo, gerçek ile bağını yitirmiş, hayalindeki şeylerin gerçek olduğunu düşünen bir hayalperestin deliliğinin sonucudur.

Başlangıçta bir zenginlik ve kendini zenginleştirme arayışının öyküsü gibi görünen film, insanın keşifçi ruhunun onu giderek nasıl yoksullaştırdığı üzerine tekrar eden görüntüler ve müzik eşliğinde bir meditasyona dönüşür. Görevlerine bağlı kâşiflerin görüntüleri yamyamlık görüntüleriyle yan yana gelir. Filmin sonunda saldaki ölü adamların yerini maymunların alması doğanın içinde uygar insanın tamamıyla kayboluşunu simgeler Kültürel düzeni temsilen insan ve doğa

(vahşi) arasındaki ilişki Herzog'un filmlerinde kameranın simgesel ifadesi ve ana karakterlerin vurgulanmasıyla ana karakter ve doğa arasındaki ilişkiye dönüşür. Ana karakter doğaya hükmetmeye çalışırken adeta doğayı ehlileştiren bir sahip gibidir. Ancak bu sahiplik bir yere kadar geçerli olur, yönetmen asıl hükmedenin doğa olduğuna işaret eder. Filmde, Aguirre'in bedeninin manzara içinde yok oluşu bu durumun örneğidir. Aguirre'in bedeni filmin sonlarında tamamen çarpıklaşır, dengesizleşir, bükülmüş, sendeleyeni ve neredeyse kontrol altına alınamaz hale gelir. El Dorado'yu ve Amazon bölgesini istila etmek üzere yola çıkan Aguirre ve arkadaşları, ormanı yöneten doğal güçler tarafından giderek daha fazla istila ediliyor gibi görünürler. Böylelikle be-densel duruşları, ritimleri, hareketleri ve ifadeleri doğal çevre kadar korkutucu hale gelmiştir. Aguirre'in doğanın azametini karşı koyuşu film boyunca devam eder. Ancak doğaya uyum sağla-yanlar yaşam şansı bulabilirler. Doğa teslimiyeti gerektirir. Bu çıkarımlarla insanın ona hükmet-me çabası doğanın karşı konulamaz azametini kıskırtmanın ötesine geçemez.

Sonuc

Sinema, sanat olmanın yanı sıra imajlar aracılığıyla felsefe yapma aracı olarak da görülebilir. Sinema tarihi içinde Herzog benzeri çok az yönetmen imajlar aracılığıyla felsefe yapabilecek kapasiteye sahiptir. Felsefi ve sanatsal anlamda yüce kavramı, Herzog'un filmlerinde sıklıkla işlenen konular arasındadır. Herzog'un sineması başlı başına bir yüce sineması olarak da değer-lendirilebilir.

Herzog'un filmlerinin Kant'ın matematiksel ve dinamik yücesine yakınlığının yanı sıra Ed-mund Burke'ün estetik deneyimin merkezi bir unsuru olarak fizyolojik yüceliğe yakınlığından da bahsedilebilir. Her iki durumda da yücenin deneyimi, bireyin makul bir şekilde kavrayabileceği her şeyden daha büyük güçler ve kuvvetlerle karşılaşmanın sonucudur. Bu güçler, karakterlerde ve doğal manzarada duysal bir ajitasyon, fiziksel bir rahatsızlık ve dengesizlik biçimini alarak somutlaşır. Bu anlamda, Herzog'un filmleri, Burke'ün *Yüce ve Güzel Fikirlerimizin Kökenlerine İlişkin Felsefi Soruşturma* adlı eserinde tanımlandığı gibi "fizyolojik yüce" ile önemli özellikleri paylaşır. Burke'ün yüceliğini ele alıp Herzog'un filmleriyle ilişkilendirdiğimizde bazı önemli so-nuçlar çıkar. Kendisini çektiği manzaralara kaptıran Herzog, yüce olanın özünü yakalayarak in-san ve doğa arasındaki derin etkileşimleri ortaya çıkarmaya çalışır. Bunu yaparken de teknik ve estetik anlamda kendi sınırlarını aşar. Büyüleyici ve korkutucu manzara çekimlerinde kamerayı konumlandırışı oldukça önemlidir. Çekimleri, manzaraların ihtişamını ve yıkımını aynı anda imler. Bu teknik, izleyicilerin doğal dünyanın ölçeğini görmelerine olanak tanıyarak, insanın anlayışını ve kontrolünü aşan bir şey olarak yücelik fikrini güçlendirir. Böylelikle Herzog insanın doğa karşısındaki acizliğin izleyiciye yansıtmayı başarır.

Hem Burke hem de Herzog insanlar ve daha büyük doğal güçler arasındaki sınırların kay-bolması fikrini ele alırlar; her ikisi de dehşet duygusuna vurgu yaparlar ve her ikisi de yücenin içkinliğini kabul eder. Ancak Werner Herzog'un filmlerindeki yüce olgusu yalnızca Edmund Bur-ke ile bağlantılı değildir. Burke'ün yanı sıra Immanuel Kant'ın felsefi fikirlerinin, özellikle de doğa ve insan algısının da yüce deneyimiyle karmaşık bir şekilde bağlantılı olduğu söylenebilir. Herzog'un filmlerinde karakterler *Fitzcarraldo* filminde Brian Sweeney, *Aguirre, Tanrının Gazabı* filminde Aguirre, genellikle yücelik hissi uyandıran ezici doğal manzaralarla karşı karşıyadır. Bu, Burke'ün fizyolojik yüceliğine vurguymuş gibi gözükmekle birlikte Kant'ın matematik ve di-namik yüce kavramlarına da göndermeler içermektedir. Özellikle matematiksel yüce olgusu bağ-lamında filmdeki manzara, dağlar, Amazon Nehri'nin ihtişamı, akıl almaz uçurumlar, yemyeşil

Amazon ormanı düşünülebilir. Kantçı bakış açısından yüce deneyimlerde; hayal gücü, enginliği ya da kudreti duysal olarak anlamakta başarısız olur ve bu başarısızlık bizde duyularımızı aşan bir büyüklük karşısında akla başvurmamıza neden olur Duyular ve hayal gücü, ezici olanla karşı karşıya kaldıklarında kapasitelerinin sınırlarına kadar zorlanırlar. Kantçı anlamda yüce, hayal gücü algıladığı şeyin büyüklüğünü kavramakta başarısız olduğunda ortaya çıkar. Herzog'un Aguirre'i bu başarısızlığı deneyimleyerek kendi sınırlılıkları ve doğanın gücü hakkında daha derin bir farkındalık kazanır. Herzog, yüce deneyimin fizikselliğini vurgular. Karakterleri genellikle manzaralarla birleşerek doğal dünyanın yüce niteliklerini somutlaştırır. Bu kaynaşma, Kant'ın yüceliğin salt estetik beğenin ötesine geçerek, bireyleri doğanın enginliğiyle ilişkili olarak kendi varoluşlarıyla yüzleşmeye ittiği fikrini yansıtır.

Genişlik ve sınırsızlık/sonsuzluk, zorluk ve büyüklük Aguirre'in eylemlerinde ve fiziksel performansında yansıtılan doğadaki yüceliğin temel özellikleridir. İzleyici film boyunca Herzog'un altını çizmeye çalıştığı Burke'ten yola çıkarak oluşturduğu yüce duygusu karşısında doğanın enginliği ve gücünden kaynaklanan huşu ve dehşet duygularına kapılır. Herzog'un "Aguirre, Tanrının Gazabı" filminde doğanın ezici gücü karşısında insanoğlunun önemsizleştiği görülürken; yüce, dehşet uyandıran ancak yine de bundan haz duyulabilecek bir alan olarak tasvir edilir. Yanı sıra filmde karakterler ormanın kaotik ve öngörülemez unsurlarıyla yüzleşirken resmedilir; bu da Burke'ün hem güzellik hem de korku kaynağı olarak yüce fikriyle örtüşür. Herzog'un yüceliği; keşfi, doğayı insan anlayışına ve hırsına meydan okuyan güçlü, çoğu zaman kontrol edilemez bir güç olarak tasvir etmesiyle iç içe geçmiştir. Aguirre, Tanrının Gazabı filmi izleyicileri doğanın ihtişamı karşısında varoluşun karmaşıklığı ve insan algısının sınırlarıyla yüzleşmeye davet eder.

Kaynaklar

- Altuğ, T. (1989). *Kant Estetiği*. Payel Yayınevi.
- Atkinson, M. (2000). The Wanderings of Werner Herzog. *Film Comment*, 36(1), 16-19.
- Branco, P. C. (2016). 'The Physiological Sublime in Klaus Kinski's Aguirre'. M. Edwards içinde, *Klaus Kinski, Beast of Cinema*, (ss. 27-39). Jefferson, NC: McFarland and Co.
- Branco, P. C. (2022). Kant and Burke's Sublime in Werner Herzog's Films: The Quest for an Ecstatic Truth. *Film-Philosophy*, 26 (2), 149-170.
- Burke, E. (1998). *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford University Press.
- Caygill, H. (2000). *A Kant Dictionary Blackwell Philosopher Dictionaries*. Blackwell Publishing Ltd.
- Cevizci, A. (1999). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. Paradigma Yayınları.
- Davidson, J. E. (1993). As Others Put Plays upon the Stage: Aguirre, Neocolonialism, and the New German Cinema. *New German Critique*, (60), 101-130.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema I Hareket-İmge*. Norgunk Yayınları.
- Doran, R. (2015). *The Theory of the Sublime from Longinus to Kant*. Cambridge University Press.
- Gandy, M. (1996). Visions of Darkness: The Representation of Nature in the Films of Werner Herzog. *Ecumene*, 3(1), 1-21.
- González, D. A. (2018). Myth and catastrophe. Characters and landscape in Werner Herzog and its Echoes in Latin American Cinema. *Comunicación y Sociedad*, (32), 41-61.
- Heimsoeth, H. (2007). *Kant'ın Düşünce Dünyası*. (T. Mengüşoğlu, Çev.). Doğu Batı Yayınları.
- Herzog, W., & Cronin, P. (2002). *Herzog and Herzog*. Faber & Faber.

- Kant, I. (2000). *Critique of the Power of Judgment*. Cambridge University Press.
- Kant, I. (2010). *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine*. (A. Fethi, Çev.). Hil Yayınları.
- Kant, I. (2016). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*. (A. Yardımlı, Çev.). İdea Yayınevi.
- Karatani, K. (2008). *Transkritik Kant ve Marx Üzerine*. (E. Ünal, Çev.). Metis Yayınları.
- Keskin, G. (2019). *Kant Estetiği ve Romantizm*. Alfa Yayınları.
- Keskin, G. (2024). Alman Romantikleri Sanat Sancısı. S. Salman içinde, *Kant Sonrası Kant* (ss. 81-112). Alfa Yayınları.
- Koepnick, L. P. (1993). Colonial Forestry: Sylvan Politics in Werner Herzog's Aguirre and Fitzcarraldo. *New German Critique*, (60), 133-159.
- Kula, O. B. (2012). *Kant, Schiller, Heidegge Estetik ve Edebiyat*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Léger, M. J. (2015). *Drive in Cinema Essays on Film, Theory and Politics*. The University of Chicago Press.
- Longinus. (2010). On Sublimity. O. V. Bychkov, & A. Sheppard, *Greek and Roman Aesthetics* içinde (ss. 147-166). Cambridge University Press.
- Mathias, N. (2020). *Disaster Cinema in Historical Perspective: Mediations of the Sublime*. Amsterdam University Press.
- Osmanoğulları, F. (2020). Sinemada Korkunun Verdiği Hazzın Yüce Kavramı ile Açıklanması ve Antonio Margheriti'nin *Danza Macabra* (1964) Filmi. *SineFilozofi Dergisi* (Özel Sayı), 6-19.
- Parsakhanqah, M. (2018). New Naturalism of Herzog and Deleuze. *IAFOR Journal of Arts & Humanities*, 5(1), 121-132.
- Peucker, B. (1984). Werner Herzog: In Quest of the Sublime'. K. Phillips, *New German Filmmakers: From Oberhausen through the 1970s* içinde (s. 168-94.). Friedrich Ungar Publishing.
- Sütçü, Ö. Y. (2017). Kant ve Lyotard'da Bir Farklılık Politikası Olarak Yüce. *Kayı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, (28), 81-95.
- Sarı, G. (2024). Yargı Yetisi'nin Eleştirisi Bağlamında Kant'ın Estetik Anlayışı. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (61), 29-42.
- Sarıkartal, E. (2024). Lyotard: Öznenin ve Müştereğin Bozulması. S. Salman, *Kant Sonrası Kant* içinde (ss. 609-636). Alfa Yayınları.
- Schaper, E. (2005). Beğeni, Yücelik ve Deha. *Cogito*, (41-42), 154-181.
- Sircello, G. (1993). How Is a Theory of the Sublime Possible? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51(4), 541-550.
- Stiles, V. M. (1989). Fact and Fiction: Nature's Endgame in Werner Herzog's Aguirre, the Wrath of God. *Literature/Film Quarterly*, 17(3), 161-167.
- Verrone, W. (2011). Transgression and Transcendence in the Films of Werner Herzog. *Film-Philosophy*, 15(1), 179-203.
- Walker, G. A. (1981). Aguirre, The Wrath of God: History, Theater, and the Camera. *South Atlantic Review*, 46(2), 55-69.
- Wood, A. W. (2009). Kant. (A. Kovanlıkaya, Çev.) Dost Kitabevi Yayınları.
- Yaren, Ö. (2006). Sinemasal Yüce: Felaket Filmlerinde Yüce Arayışı. *Kültür ve İletişim*, 9(2), 63-80.
- Zupancic, A. (2005). Gerçeğin Etiği, Kant, Lacan. (A. S. Özcan, Çev.). Epos Yayınları.

Özgün Makale

Krizlere Sanatsal Tepkiler:

Ai Weiwei Örneği*

Artistic Responses to Crises:

The Case of Ai Weiwei

Özge Ejder JOHNSON¹

Öz

Hayatlarımıza etki eden farklı karakterde krizler, çağımızda bizi neredeyse kuşatıcı şekilde belirleyen olgulara dönüşmektedirler. Krizi, bir kararsızlık, imkânsızlık ve aporetik olana dair bir talep olarak okuduğumuzda, sanatın, dünyadaki var oluşumuza ve dünyayı algılayışımıza dair farklı yolları hayal etmeye yönelik bir dizi öneri sunmak bakımından krizlere kayıtsız kalamadığını görmekteyiz. Bu makale, sanat alanında ortaya konan kriz anlatıları yoluyla, yaşanacak daha iyi bir dünya fikri etrafında *sensus communis*'in yeniden şekillendiğini iddia etmektedir. Bu iddiasını da örnek bir kriz deneyimi olarak mülteci krizi ve sanatçı Ai Weiwei'nin sözkonusu kriz etrafında ürettiği işleri üzerinden tartışmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kriz, Sorumluluk, Sanat, *Sensus Communis*.

Abstract

Crises of different characters, affecting our lives, are turning into phenomena that determine us in an almost encompassing way in our age. When we read the crisis as an indecision, impossibility and a demand for the aporetic, we see that art cannot remain indifferent to crises in terms of offering a series of suggestions for imagining different ways of existing in and perceiving the world. This article claims that the *sensus communis* has been reshaped around the idea of a better world to live in, through the crisis narratives put forward in the field of art. To this aim, the refugee crisis, as an exemplary crisis experience, is discussed through Ai Weiwei's works produced around this crisis.

Keywords: Crisis, Responsibility, Art, *Sensus Communis*.

20. yüzyıla kadar onar ya da yüzer yıllık periyotlar insanlığın yaşadığı krizleri başı sonu olan anlatılara çevirmenin zamansal ölçütleri olagelmıştır. İnsanlık tarihinde bir devrin açılıp başka bir devrin kapanması ya birtakım krizleri beraberinde getirmiş ya da halihazırda bunlara krizler sebep olmuştur. Felsefe tarihi için de aynı şeyi söylemek mümkündür. 20.yy'dan önce de felsefe

* Makalenin başvuru tarihi: 30.09.2024. Makalenin kabul tarihi: 06.11.2024.

¹ Doç. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü, ozge.ejder@msgsu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0918-2088.

tarihinde kullandığımız iş görür periyodizasyonların bir kriz anlatısı ile daha meşru hale geldiği iddia edilebilir. Öte yandan yüzyılın hemen başında, felsefe alanında yöntemsel ve kuramsal anlamda büyük etki yaratan Edmund Husserl’in “Avrupa Bilimlerinin Krizi” başlıklı metni, çağının bilimsel ve teknolojik ilerleme görünümünün üstünü örttüğü siyasi barbarlığı bir kriz olarak tanımlarken modern bilimlerin başarılarının anlamı ve bunların insan kültürü ve bir bütün olarak dünya üzerindeki dönüştürücü etkisi üzerine düşünmeyi felsefenin asıl misyonu haline getirmiştir. Husserl kendi zamanının entelektüel krizi ile başa çıkma yöntemini, sürekli baştan başlamak ve her zaman temelden yukarı doğru çalışmak şeklinde özetlemektedir (Husserl, 1994). 21. Yüzyıla gelindiğinde, Husserl’in yöntemi sadece felsefeye her krize girdiğinde bir yön çizmekle kalmamış, çağın krizlerinin ifşa ettiği insanlık durumunu betimlemenin de yolu olmuştur. İnsanlığın hakiki anlamı için mücadele etmenin temel yöntemi, içinden geçmekte olduğu krizlerin insanı neliği ve nasıllığı içinde görünür kılmaktan geçmektedir.

Çağımızda ise belki henüz çok yeni olduğu için ve ona mesafe alarak bakmak güç olduğundan kriz, insanları bir dönem için belli bakımlardan etkileyen bir belirsizlik olmaktan çıkmıştır. Hayatlarımızın farklı alanlarına etki eden krizler bizi neredeyse kuşatıcı şekilde belirleyen olgulara dönüşmektedirler. Krizlerin gündelik hayatın önemli bir niteliği haline gelmesinin etkisiyle, 2022 yılında Collins Sözlüğü “permacrisis” neolojizmini İngilizce’de “yılın sözcüğü” seçmiştir. Türkçe’ye “hepkriz” olarak çevirebilecek birleşik kelime, “uzun süren istikrarsızlık ve güvensizlik dönemi” anlamına gelmektedir. Bu anlamıyla çağın ruhunu yansıtan bir kelime olduğuna özellikle vurgu yapılan “permacrisis” birleşik kelimesi, İngilizce’de “kalıcı” anlamına gelen “permanent” sözcüğünün kısaltması ve gayriresmi bir ön ek olan “perma” ile kriz anlamına gelen “crisis” kelimelerinin birleşiminden oluşmaktadır. Yılın kelimesi seçiminin bir gerekçesi olarak da, özellikle bir dizi felaketin sonucunda yaşanana şey olması gösterilmiştir. “Ukrayna’daki savaş, yüksek enflasyon, artan hayat pahalılığı, siyasi istikrarsızlık, iklim değişikliği ve COVID-19’un süren etkileri, 2022’yi milyonlarca insan için berbat bir yıl yaptı. Buhranın süreğenliğini kavramsallaştıran “permacrisis” sözcüğü bu yılı özetliyor.” (Shariatmadari, 2022). Aynı sözlük, sözgelisi 2021’in sözcüğü olarak NFT’yi ve 2023’te de yapay zeka anlamına gelen AI’ı seçerken *Oxford Sözlüğü* ve *Meriam Webster* başta olmak üzere diğer kuruluşlar da kendi değerlendirmelerine göre yılın sözcüğünü açıklamaktadır. Geçtiğimiz yıllarda *Oxford “goblin mode”* ve *Meriam Webster Sözlüğü “gaslighting”* kelimesini yılın sözcüğü olarak seçtiklerinde “permacrisis” seçimindeki gibi bu sözcüklerin birer yıl sonu meşguliyeti olmanın ötesinde bu çağı beraberce tecrübe ettiğimiz insanların varoluşsal ruh halleri ve bunların dildeki tezhürlerine dair fikir verir olmaları bakımından değerlendirmek gerekmiştir. Sensus communis’in de bu ortakça benimsenen ve dile yerleşen yeni kelimeler etrafında kurulduğu düşünülecek olursa, permakriz 21. yy. insanının çağın deneyimlerini bir kriz anlatısı olarak ifade etmek ve nihayet bu deneyime yönelik ortak refleksler geliştirmek için sıkça başvurduğu bir terim olmuştur. Permakriz - ya da iyi bir çeviri olup olmadığını zamanın göstereceği ‘hepkriz’ – kelimesiyle dilde karşılanan çok sayıda durumdan bahsedilebilir. Öncelikle kriz kelimesiyle bir sistemin, durumun içinden geçtiği ani ama kararlı bir değişim, dönüşüm kast edildiğinde ona eşlik eden ya da takip eden bir istikrarsızlık ve buhran da ima edilmiş olmaktadır. Bu nedenle, krizlerin bazen görelî ya da bazıları için uyum ya da istikrar halinde değişikliğe ve alışık olunmayan seviyelerde risk, gerilim ve hatta çatışmalar üreten açık, belirsiz bir geleceğin ortaya çıkışına işaret ettiği iddia edilebilir. Bu kadarıyla kriz denince akla ilk gelen şeylerden biri sıradan olmamasıdır. Öte yandan çağımızda bu sıradışılık sıradan hale gelmiş durumdadır. Krizler sıradan olmasa da her yerde karşımıza

çıkabilir ve ancak bir sıradışılıkta tahammül edilebilir olduklarından, yarattıkları hasar ve acılar hızla norm haline gelebilmektedir. Krizlerle noktalanmış, kesintiye uğruyan, değişen hayatlar daha fazla görünür ve bilinir olmaktadır zira krizlerin herhangi birimizi doğrudan ya da dolaylı olarak etkilemiş olması neredeyse kaçınılmaz bir hal almıştır. Krizler, teknoloji krizi, kişisel borçlar krizi ve işsizlik gibi finansal, göç ve mülteci krizi gibi çevresel, eğitim krizi, kimlik krizi, çok kültürlülük krizi gibi insani veya kültürel, belirli bir karakterde olabildiği gibi belirli bir alanda da ortaya çıkabilmektedir. Yakın zamanda yaşanan ve gündelikliğe doğrudan etki eden sağlık krizinde olduğu gibi. Aids, covid gibi salgın hastalıklar, pandemiler düzensiz aralıklarla ve farklı şiddet ve yoğunlukta yaşansa da insan hayatının kırılma noktasını unutmamıza izin vermemektedir. Görünüşe göre çağımız, kalıcı bir kriz çağı haline gelmiş ve kriz, daimi bir istisna hali, yeni bir anormal normallik olarak tecrübe edilir olmuştur. Bu haliyle krizlere yönelik ilk tepkinin uyum sağlamak ve yönetmeye çalışmak olduğu söylenebilir. Fakat bu uyum sağlama ya da yönetme tavrının indirgemeci de bir yönü var ve krizleri üstesinden gelinir olmaktan çıkarmaktadır. Öte yandan krizlerin olağanlaşması ya da süregelenleşmesini sayıca artmalarına, aralıklarının kısaltılmasına ve nihayet birine ya da diğerine denk gelmenin kaçınılmaz hale gelmesine bağlamamak gerekir. Belki krizler çağının fikrini verdiği kriz çokluğunu tek bir krizin kendisini farklı ve çeşitliyle, farklı perspektif ve açılardan göstermesi olarak düşünmeliyiz. Bu bir dizi krizin arkasında gizlenen şeyin ise antroposen olduğu iddia edilebilir. Antroposen birçokları tarafından çağımıza verilen bir addan ibarettir. Bu adlandırmayla tanımlanmaya girişilen bir çok şey olmakla birlikte kendisini bir kriz olarak düşünmektense krizlere sebep olduğunu düşünmeye meylediyoruz. Zira antroposen özellikle ekolojik sorunlar etrafında, üzerinde yaşadığımız dünya, solduğumuz hava ve bizi çevreleyen gökyüzü ile ilişkilendirilebilir olması açısından kuşatıcı ve açıklayıcı kavram ya da ad olarak kullanılmaktadır. Öte yandan her kriz gibi ima edildiği her yerde kişilerden ve edimlerinden halihazırda görünür olanı, düşünülmüş olanı, denenmiş olanı, ortaklıkta ve uzlaşmada olunanı değil tüm bunlara dair bir kararsızlığı, imkânsızlığı, kısaca aporetik² olanı talep ettiğinden antroposenin bizi tam da bu bakımlardan etkileyen ve belirleyen bir çağ olduğuna kolay ikna edilebiliriz. Yukarıda sayılan sebeplerden, oldukça kuşatıcı bir terim ve tanımlama olan antroposen, mülteci krizini, insanın evi olan gezegenle yaşadığı gerilim ve onu harekete zorlaması fikri etrafında tartışılır kılmaktadır. Bu bağlantının güncel sanat üretiminde çoğu zaman sezgisel olarak kurulmuş olmakla birlikte nadiren açıkça tartışıldığını görmekteyiz.

Güncel Sanatta Mülteci Krizinin Yansımaları

2016 yılının hemen başlarında, son zamanların dünya çapında en çok ses getiren sanatçılarından birisi aynı zamanda da bir aktivist olan Ai Weiwei, Asya'nın İngilizce yayın yapan en büyük haber dergisi *India Today* yazar ve fotomuhabirlerini Yunanistan'ın Midilli adasına davet eder. Bu buluşmadan basına yansıyan fotoğraflardan birinde Ai Weiwei deniz kıyısındaki çakıl taşlarına yüzükoyun yatarken görünmektedir. Fotoğraf, bundan sadece bir kaç ay önce, 2 Eylül 2015'te ailesi ile birlikte Muğla'nın Bodrum ilçesinden Yunanistan'ın İstanköy (Kos) adasına şişme botla geçmeye çalışırken annesi ve kardeşi ile birlikte boğularak hayatını kaybeden üç yaşındaki Suriyeli Kürt çocuk Alan Kurdi'nin kıyıya vurmuş cesedinin fotomuhabiri Nilüfer Demir tarafından çekilen fotoğrafına atıf yapmaktadır. Hatta Ai Weiwei'nin fotoğrafı orijinal fotoğrafın grotesk türden bir temsili niteliğindedir. Doğan Haber Ajansı muhabiri Nilüfer Demir'in çektiği Alan Kurdi'nin

² Bu yazıda "aporetik" olan kendisini bir açmaz olarak gösteren anlamında kullanılmıştır. Bu kullanımda Fransız düşünür Jacques Derrida'nın aporiayı bir düşünce patikası ya da en azından bunun sözü olarak değerlendirmesine atıf yapılır. Bizi düşünülmemiş, düşünülmüş olanın, hatta imkânsız olanın olanağı üzerine düşünmeye kışkırtır aporiler.

cansız bedenini gösteren fotoğraf Türkiye ve uluslararası kamuoyunda büyük bir ses getirmiş ve adeta münferit adledilerek olayın sorumlularının peşine düşülmüş ve nihayet Suriyeli iki kişiye Bodrum Ağır Ceza Mahkemesi tarafından bu korkunç olaya sebep olmak suçundan 4'er yıl 2'şer ay hapis cezası verilmiştir. Ege Denizinde, özellikle Suriye kaynaklı mülteci trafiğinin yaz ayları boyunca ortaya çıkardığı ve ısrarla görmezlikten gelinen tablo, küçük bir çocuğun cansız bedeninin imgesi yoluyla, böylece görünürlük kazanmaya başlamıştı. Alan Kurdi'nin kısa hayatının kısa da bir hikâyesi vardı ve bu aslında bazı bakımlardan oldukça sıradan bir hikâyeydi. Basın yayın organları tarafından aktarıldığı haliyle, aslen Kobani'nin Beğdik köyünden olan Alan Kurdi ve ailesi 2011 yılının sonlarına kadar Şam'ın Rükneddin bölgesinde yaşamıştır. 2012'de Halep'e gelen aile çatışmalar artınca Kobani'nin 25 kilometre yakınındaki Beğdik köyüne döner. IŞİD'in 15 Eylül'deki Kobani saldırısından sonra birçok mülteci ile birlikte Türkiye'ye gelen aile, IŞİD'in 26 Ocak 2015'te Kobani'den çıkartılmasından sonra Nisan ayında Kobani'ye geri döner fakat Haziran ayındaki saldırıdan sonra yeniden Türkiye'ye geçerler. Daha önce üç kez bir Avrupa ülkesine gitme girişiminde bulunan aile dördüncü kez gitmek üzere İzmir'de, Kos adasına giden bir bot temin edecek kişilerle görüşür. Alan, annesi Reyhan, babası Abdullah ve abisi Galip ile birlikte 2 Eylül Çarşamba sabahı erken saatlerde Alihoca burnunda temin edilen bota binerler. Birkaç saat sonra dalgalar artınca kaptan botu terkeder. Abdullah Kurdi o anları şöyle anlatmaktadır: "Ben tekneyi kullanmaya çalıştım ama büyük bir dalga tekneyi vurdu. O zaman olanlar oldu. Çocuklarımı ve karımı tutmaya çalıştım ama başaramadım. Birer birer öldüler." ("Alan Kurdi", 2023). Wikipedia'daki başlık Alan, Galip Kurdi ve Reyhan Şeyho'nun Kobane'de toprağa verildikleri bilgisi ile son bulmaktadır.

Bu hikâye bütün tekilliğine rağmen yaşadığımız yüzyılda insana verilen değer söz konusu olduğunda yapılabilecek her tür genellemenin açık referansı niteliğindedir. Alan Kürdi bu şekilde ölen ne ilk çocuk oldu ne de sonuncusu olmuştur. İsimler ve mekânlardan bağımsız okunduğunda, bu türden olaylar bu içeriğe kayıtsız kalınmasını adeta meşru kılacak kadar çok tekrar etmiştir. Bu sıklıkta tekrar eden, yaygınlık kazanan her şeyde olduğu gibi bütün dramatik, trajik taraflarıyla normalleşmiş, gündelikliğin bir parçası olmuştur. İronik olarak, gündelikliğin parçası oluşunu da ölümsüzleştiren bir başka fotomuhabiri olmuştur. Aynı yılın yaz aylarında hemen hemen aynı koyda çekilmiş bir başka fotoğrafta Aylan'ın ölümüyle sonuçlanan girişimin bir benzerini yarıda kesip Bodrum kıyılarına geri dönen mültecilere aldırmandan yoga pratiklerine devam eden bir grup sabahın ilk saatlerinde güneşe selam dururken gösterilmekteydiler. Bu fotoğraf Alan Kurdi'ninki kadar ses getirmedi zira kayıtsızlığın fotoğrafıydı ve bunda yeni bir şey yoktu. Kaldı ki popüler kültür açısından bu türden kayıtsızlıklar bariz tutarsızlıklardan yine de daha yeğ tutulmaktadır. Bu türden bir tutarsızlık örneği olarak iklim krizini tartışmak için düzenlenen zirveye özel jetleriyle giden lider ve kanaat önderlerini göstermek mümkündür.

Bu yazıda, Nilüfer Demir'in çektiği fotoğrafta bu kayıtsızlığı kıran bir şey olduğu ve Ai Weiwei'nin fotoğrafı kopyalarken peşinde olduğu şeyin de buradan itibaren sorgulanabileceği iddia edilmektedir. Eylül 2015'te fotoğraf, ajanslardan alınıp haberleştirildiğinde ona şu uyarı mesajı da eşlik etmekteydi. "Bu makale okuyucuların üzüntü verici bulabilecekleri imgeler içerir". Kısa sürede bu hikâye bir mülteci hikâyesi olarak tanımlanmış, üzüntü verici imgeler de dünyanın her yerinde mülteci krizine dikkat çekmek üzere kullanılmaya başlanmıştır. Suriye'deki savaş nihayet yakılmış yıkılmış kentler dışında insani bir imgeye kavuşmuş ve bu fotoğraf yardımıyla mülteci krizine dönüşmüştür. Nilüfer Demir'in fotoğrafının bu hızda böylesi bir anlatının referansı haline gelmesi görünürdü anlaşılır olmakla birlikte dünyada yıllardır, Ege ve

Akdeniz’de yoğun olarak son birkaç yıldır yaşananın sıradan olmaktan çıkıp kriz olarak algılanır hale dönüşmesini neyin mümkün kıldığı düşündürücüdür. Ege ve Akdeniz’in masmavi denizi ve birbirinden güzel koyları ana yurtlarındaki çatışmadan kaçmak için hayal dahi edilemeyecek riskler alarak Batı’ya ulaşmaya çalışanların yaşadığı insanlık dramının fonu haline gelmekteydi. Yaşananları tanımlamakta kriz kavramının yeterli olduğunun düşünülmesi bile tek başına tarif edilemez, akla hayale gelmez olan karşısında insanın nasıl eylemeye ya da düşünmeye meylettığının bir semptomu olarak okunabilir.

Mülteci ve Krizi

Kriz terimi seçim, karar, yargı anlamlarındaki Grekçe *krisis* isminden ve karar vermek anlamındaki *krinein* fiilinden türetilmiştir. Söz gelişi “Bir krizin ortasındayız” dendiğinde kastedilen bir dönemin kapanıp bir diğerinin açılıyor oluşudur. Kriz mücadele ve özveri gerektiren bir yolculuğun henüz başında olduğunun ifadesidir. Bu tarihsel olarak nitelendirilebilecek ortaya çıkış ya da belirleşmeler politik ve ekonomik kararlar gerektirir. Dahası krizler, kararların ya da seçimlerin kendilerini değil gerekliliklerini işaret eder. Kriz bu anlamda hem bir karar ya da seçim hem de onun yokluğudur. Yargı ortaya koyma koşullarının yetersizliğine dair bir yargıdır. Bir krize karşı verilebilecek erken bir tepkinin tepkisizlik ya da kayıtsızlık olması da bundandır. Öte yandan mülteci zaten tanımı gereği bir krizin habercisidir. Krize evrilmek için ölçeğinin büyümesi, vehametinin artması gerekmez. BM’nin tanımı ile mülteci, “ırkı, dini, milliyeti, belli bir sosyal gruba mensubiyeti veya siyasi düşünceleri nedeniyle zulüm göreceği konusunda haklı bir korku taşıyan ve bu yüzden ülkesinden ayrılan ve korkusu nedeniyle geri dönmeyen veya dönmek istemeyen kişidir” (“Mülteci”, 2023). Diğer bir deyişle, mülteci ulusal sınırları geçmek dışında bir seçim yapamayacak durumda kalmış olan kişidir. Başka seçimi olmamak, mecbur olmaktır. Gönüllülük esasına göre yapılan ve bir tercih olarak ortaya konabilen yer değiştirmeye göç denir. Dahası mülteci statüsü anlaşmaların parçası olan ülkeler ya da Bileşmiş Milletler Mülteciler Yüksek Komiserliği adındaki, anavatanından kaçmış olan insanların korunması için uluslararası alanda çalışma yürüten bir kurum tarafından verilir. Mülteci statüsü verilmezden önce kişi sadece sığınmacıdır. Tanımdan da anlaşılacağı gibi kimse mülteci olmaya karar veremez ya da kimsenin herhangi bir kararı, nihayetinde ona mülteci statüsü kazandırma garantisi taşımaz.

Mülteciler söz konusu olduğunda daha kritik bir detay Bileşmiş Milletler Mülteciler Yüksek Komiserliğinin sağladığı veri ve istatistiklere göre mülteci ya da sığınmacı statüsündekilerin oldukça yüksek bir oranda çocuk olmasıdır. Bu bir yetişkin için dahi ancak, dolaylı olarak söz konusu edilebilecek yer değiştirme kararının, bu çocukların ebeveynleri ya da velileri tarafından alındığını gösterir. Çocuk, tanımı gereği kendisiyle ilgili karar alamayandır. Ülkesinden, evinden ayrılmak çocukların başına gelir. Bir kararla yola çıkmazlar. Dolayısıyla, onların yaşadıkları da yukarıda söz edilen tarzda mücadele, özveri ya da yolculuk terimleri ile ifade edilemez. Çocuk krizin ne öznesi ne nesnesi olamayandır. Öte yandan mülteci krizi ile tanımlanmaya gayret edilen olay büyük bir kısmını çocukların oluşturduğu önemli sayıda insanın sınırları aşmaya yönelik hareketliliğidir. Bu insanlar bu işe bir kere kalkıştıklarında aşılacak sınırlar bakımından sahip oldukları tanım ve tanınırlıklarını ve bunların mümkün kıldığı yasal ve fiziksel korunma koşullarını yitirirler. Bu konuda temelsiz yargılar ortaya koymadan ya da bu insanları şu ya da bu şekilde tanımlamadan önce bunun edilgen bir yerinden edilme olduğunu kabul etmek gerekir. Alan Kurdi’nin fotoğrafını kullanan mülteci krizi raporları, mültecilerin acılarını vicdani sorgulamanın nesnesi kılmanın yanısıra Ege’yi geçmeye çalışmanın ölümcül bedelini de gözler

önüne sermeye çalışmıştır. Fotoğrafın bunu mülteci krizini başından itibaren takip eden ve raporlayan sivil toplum örgütleri, uluslararası kurum ve kuruluşlar ve basından daha etkili şekilde yaptığı açıktır zira fotoğrafın dolaşıma girmesini takip eden kısa sürede Avrupa ülkelerinde mültecilere bakış konusunda bazı değişiklikler gözlenmeye başlanmıştır. Ancak fotoğrafın uluslararası basın tarafından dolaşıma sokulmasını takiben mülteci krizine dair oluşan sağduyu [*sensus communis*]³ kısa sürede etkisini yitirmiştir. Bu fotoğrafın nasıl böyleleri bir etki yaratabildiği, ve bu etkinin neden aynı şekilde korunamadığı ve başta Ai Weiwei olmak üzere güncel sanatçıların bu etkiyi devam ettirmek yolunda nasıl bir sorumluluk üstlendikleri kriz dönemlerinde sanatla ne yapılabileceğini görebileceğimiz yerdir.

Kısaca, güney kıyılarında en iyi ihtimalle rahatsızlık ve sorun yarattığı düşünülen, çokça yaşamakta oldukları zorluk ve acılarına kayıtsız kalınan mülteciler ile ilgili algının değişmesi ve acıma ve şefkat duygularının söz konusu olmaya başlaması ölü bir çocuk fotoğrafı ile olmuştur. Bu fotoğraf raporlarda sayılarla ifade edildiğinde diğer insanlar için anlamını ve etkisini yitiren mültecinin de insan olduğunu, dahası ölümlü olduğunu, ölü bir insan bedeni üzerinden hatırlatmıştır. Ancak ya söz konusu ölü beden herhangi bir insana değil bir çocuğa ait olduğundan ve ölüm de çocukta eğreti durduğundan, ya da insan için nihayetinde ölüm, kendi ölümlülüğü, diğer insanların ölüyor olmağıyla kuşatılmaz olduğundan, insanların geneli açısından mülteci krizinin görünür kıldığı sorumlulukları hızlıca unutulmuştur. Fotoğraf hakkında yargıya varmak sözkonusu olduğunda işimizi güçleştirmesinin bir kaç nedeni var; ilkin bu fotoğraf, bir mülteciye ait olmak bakımından, mülteci kavramının taşıdığı kararsızlığı, bu mülteci bir çocuk olduğundan çocuk kavramının mülteciye karşılaştığı karşılıksızlığı, bu mülteci çocuk ölü olduğu için de ölüme dair aporileri görünür yapmıştır. Bütün bunlar en azından bu üç bakımdan bu fotoğrafın neyin fotoğrafı olduğunu söylenemez kılmaktadır. Kriz tam da budur.

Tam da bu sebeple, Ai Weiwei'nin mültecilerle ilgili gündeme sanat alanından dahil olmak üzere bu fotoğrafı seçmesi anlamlıdır. İstanbul'da uzun süre açık kalan ve inanılmaz ilgi gören sergisinde Ai Weiwei kuşağının önde gelen kültür figürlerinden olarak tanıtılmış ve "çalışmaları aracılığıyla önemli insani sorunlara ve insan hakları ihlallerine dikkat çekerek bireyin toplumdaki yerini vurguladığı" (S.S.M., 2018) belirtilmiştir. Sergide yer alan duvar yazılarında sosyal sorumluluk başlığı altında şunlar söylenmekteydi; "Ai Weiwei'ye göre siyasi duruşu ve sanatı ayrılmaz bir bütündür. O sanatı sadece estetik bir uygulama olarak değil, yeni sorunlar ortaya atmak için bir fırsat olarak görmekte ve kendi deyimiyle "ahlaki seçim" aracılığıyla toplumsal değişimi kavrayabilmenin bir yolunu sağlamaktadır" (S.S.M., 2018). Farkındalık sahibi bir politik sanatçı olarak, hem kendi ülkesinde hem de dünyanın dört bir köşesinde çıkan güncel sorunlarla ilgili eylemlere katılmaktadır. Weiwei yaratıcılığı eyleme geçme gücü olarak tanımlar; onun siyasi eylemleri sanat yapıtlarından ayrılmaz, çünkü ikisi de aynı dünya görüşünden kaynaklanmaktadır. Weiwei'in sıklıkla vurguladığı ana tema her bireyin önemli ve değerli oluşudur. 2016 yılında Çin rejiminin el koyduğu pasaportuna kavuşur kavuşmaz önce, mültecilere yardım amacıyla bir araya gelen sanatçılara katılmak için Berlin'e oradan da Yunanistan'ın Midilli adasına geçer, amacını sığınmacı teknelerinin adaya gelişine tanıklık edip, kampları belgelemektir. Aylan Kürdi'nin fotoğrafını kopyaladığı pozunu burada verir.

³ Sağduyu veya *sensus communis*, bir insanın beş fiziksel duyusu yoluyla elde ettiği veriyi organize eden ve birleştiren "altıncı hissi" anlamına gelebilir. Sağduyu aynı zamanda geniş bir alana yayılmış temel insan farkındalığı ve yargılama yeteneği anlamına da gelebilir. Felsefe tarihinde sıklıkla karşımıza çıktığı haliyle, insanın belirli bir dilsel veya tarihsel topluluk içinde yaygın olan bakış açıları ve değerler biçiminde var olan yargılarının sonucudur. Bu yazıda *sensus communis*'in ortak duyu, sağ duyu, müşterek duyu gibi farklı çevirilerinin vurguladığı anlam farkları yerine duysal olana dair evrensel iletililebilir yargının ifadesi anlamı öne çıkarılmaktadır. Metin boyunca farklı bağlamlarda yukarıdaki farklı anlamları bakımından kullanılmaktadır.

Bu fotoğraf ve Weiwei'in bu dönemde ürettiği diğer işler, beklendiği gibi mülteci krizini gündemde tutmayı sürdürmüştür ancak ciddi eleştiriler de almıştır. Bunlardan önemli bir tanesinde Hamid Dabashi Ai Weiwei'yi temel bir estetik soruyu politik olanın altına süpürmekle suçlamaktadır. Bu, terörizm ve görsel doyum çağında sanatçının trajik gerçeklikleri nasıl temsil edeceği sorusudur. Ai Weiwei'nin fotoğrafının Dabashi'yi terörize ettiği açıktır, dünyaca ünlü, orta yaşlarında şişko bir sanatçı, mezbahaya dönmüş anayurdundan kaçarken denizde boğulmuş, besin yetersizliğiyle zayıf düşmüş cansız bedeni kıyıya vurmuş Suriyeli bir mülteci çocuğun pozuna girerek ne yapmaktadır diye sorar (Dabashi, 2016). Ne düşünmemiz, nasıl hissetmemiz beklenmektedir? Sanat yapıtına kaynaklık eden olayın bizi terörize eden duyumsamasını nötralize mi etmek istemektedir yoksa şiddetini mi artırmaktadır? Olay bu yolla vurgulanmakta mı, alaya mı alınmakta yoksa saçmalığı mı ortaya konmaktadır? Dabashi, Ai Weiwei'nin sanatçı duyarlılığıyla olayın dikkat çektiği meseleye dair üstlendiği sorumluluğu bir kenara bırakmadan, bunun nasıl rayından çıkabileceği üzerinde durmaya devam eder; Ona göre kavramsal sanat, ulusal, bölgesel, imgesel temsil coğrafyalarının sınırlarını ihlal eden bir gerçekliğe hala sanatsal temsil yoluyla yaklaşmaya çalıştığından kendi krizini yaratmıştır. Suriye, Irak, Afganistan, ya da Afrika'da yaşanan trajedi henüz kendi estetik ifade tarzını bulmamıştır. Bu böyleyken Kuzey Amerika ve Batı Avrupa menşeli küratoryal taşralılıkla sahneye konan, ifade bulan kavramsal sanat, yaşanan korkunç gerçeklikleri "olay"ın tekilliğinden çekip sanatın temsil bağlamında yeniden ürettiğinde ortaya çıkan şey yerleşik, kaba ve klişe olmanın ötesine geçememektedir. Dabashi'ye göre Ai Weiwei'ye olan da, Abu Ghraib'deki işkence kurbanı mahkumların resimlerini yapmaya soyunan Fernando Botero'ya olan da budur. Sanatçının bu durumlarda sorumluluk almak istemesinde Dabashi'ye göre küçük bir sorun vardır o da bu sorumluluğu ifade etmenin temsil edilemez olanı temsil etme gayreti içine düşmesidir.

Üç yaşındaki Alan Kurdi'den yaşadığı kısacık zamanda insanca yaşama koşulları, ölümünden de mülteci genellemesinde ve bu genelleme yoluyla rahatlatılan vicdanların uzanamadığı bir yas esirgenmiştir. Yaşamı, ama daha çok da ölümü tekil bir olay olarak vicdanlarımızı sonsuza kadar huzursuz edebilecekken, bu ölümün temsil edilmek yoluyla anlamlandırılması, üstelik de bu anlamlandırmanın sanatın kendine has etki ve ifade alanı içinde yapılması bir indirgemedir ve adil değildir. Dabashi'nin eleştirisinin haklı tarafları vardır. "olay" temsil edildiğinde belli bir anlamın içine yerleştirilmiş ve ehilleştirilmiş olur. Oysa ki Alan Kurdi'nin fotoğrafı yoluyla şahit olduğumuz olay tam da kararsızlık yaratan, seçim ve yargıda bulunmayı imkansız hale getiren ve bu yolla bizi sorumluluk altına sokan, insanı tam da bu bakımlardan sorgulamamızı gerekli kılan türden bir olaydır. Gösterdiği şeyle, kendi insanlığımıza dair duyumsattığı, düşündürttüğü şey özdeştir. Onu, insanın halihazırda mükemmel bir temsili kılan tekrar edilemez, temsil edilemez ve dolayısıyla da herhangi belirli bir öznenin anlam üretim çerçevesinde tüketilemez olmasıdır. Dolayısıyla Ai Weiwei'nin yaptığı şeyi, bu olayı sanatın temsil yoluyla etkileme gücünü kullanmak suretiyle tartışmaya açmak olarak anladığımızda Dabashi'ninkine benzer bir tiksinti duymamız kaçınılmazdır.

Öte yandan, bu türden eleştirilerin gözden kaçırıldığı bir şey olduğu da iddia edilebilir. O da Alan Kurdi'nin sahile vurmuş cansız bedeninin imgesinin bize halihazırda olayı nesnel bir şekilde temsil ettiği iddiasındaki bir fotoğraf yoluyla verilmiş olmasıdır. Ve bu sessiz iddianın kolay unutulmasıdır. Üstelik bu fotoğraf mülteci krizinin ne ilk ne de nadir fotoğrafik temsillerinden biridir. Bu fotoğrafı diğerlerinden ayıran ve belki de gösterdiği şeyin şiddetini artıran güzelliğidir.

Gerek kompozisyonu açısından gerekse de fotoğrafik temsilin Roland Barthes'ın⁴ tarif ettiği anlamıyla punctum yoluyla yaratabileceği etkiyi en yetkin şekilde yaratmış olmak bakımından güzeldir. Güzel yargısını mümkün kılan *sensus communis*, söz konusu fotoğrafın suskun içeriğinin yerine geçmiştir. Daha önce de belirtildiği gibi fotoğraf neyin fotoğrafı olduğunu söylemediği için, içeriğin taşıdığı tüm kararsızlık ona baktığımızda kompozisyonun yaşattığı haz duygusuna ve o duyguya eşlik eden güzel yargısına sebep olmaktadır. Mülteci krizine dair belli türden bir sağduyunun bu fotoğraf yoluyla belirmesinin nedeni budur.

Kant'ın teorize ettiği anlamda estetik yargılarımızın ve onları ortaya çıkaran sanat eserlerinin böyle bir kapasitesi vardır; Kant'a göre güzelde duyduğumuz haz, yararlanmanın, yasaya dayanan bir etkinliğin ve idealar tarafından yönetilen akıl yürütmeyi temaşaa etmenin hazzı değildir. Ne duyumdan, ne ahlaktan ne de yüceden duyulan bir hazdır. Güzelden alınan haz salt refleksiyonun hazzıdır. Herhangi bir erek veya ilke tarafından yönlendirilemez. Estetik haz duysal olan üzerinden evrensel uzlaşma iddiasında bulunur. Özne güzel yargısı sayesinde başkaları ile özgür bir uyum içine girer ve kendisini yalnızca kendisine ait olmayan bir insanlığın içinde bulur (Kant, 1952, s. 83). Nilüfer Demir'in fotoğrafının bu ortak duyuyu hareket geçirdiği iddia edilebilir. Nitekim *Kant Estetik Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde şöyle der;

Sensus communis ile bir ortak duyu ideası, e.d. bir yargılama yetisi anlaşılmalıdır ki, kendi derin-düşünme ediminde tüm başka insanların tasarım yolunu düşüncede (a priori) dikkate alır, öyle ki bir bakıma yargısını toplu insan-usu ile karşılaştırabilsin ve bu yolla kolayca nesnel diye alınabilen öznel kişisel koşullardan doğan yanılmanın yargı üzerinde zararlı bir etkide bulunması önlenesin. (Kant, 2006, s.162)

Kant aynı paragrafın devamında beğenin "sağlıklı anlayış"tan daha haklı olarak *sensus communis* ya da kamusal duyu olarak tanımlandığını söyler. Entelektüel yargıdan ziyade estetik yargı, salt düşünmenin zihin üzerinde yarattığı etkidir; ve bu etki bir haz ya da hoşnutsuzluk hissidir. Hatta beğeni, belirli bir temsile ilişkin duygumuzu kavramlar kullanılmaksızın evrensel olarak iletilebilir kılan şeyi yargılama yetisi olarak tanımlanabilir

Bu iddiayı Ai Weiwei'nin sanatsal jesti üzerine getirdiğimizde, fotoğrafın gösterdiği şeyin takliti olarak değil, ama efekti üzerine bir deneme olarak yorumlanabilir ki buradan nihayetinde bir Batı sanatı eleştirisi de çıkar. Bu eleştiri hattına Ai Weiwei'nin Jacques Rancière'in temsili bir uzlaşma rejimi olarak ortaya koyarken sorduğu sorular üzerinden yaklaşabiliriz. *Özgürleşen Seyirci* adlı eserinde Rancière şöyle yazar;

Şu veya bu etnik temizlik girişimine maruz kalmış kurbanların galeri duvarlarındaki fotoğraf temsillerinden ne beklemeli? Cellatlarına karşı isyan mı, acı çekenler için sonuçsuz kalacak bir sempati mi? Halkların çektiği acıları estetik bir gösteri fırsatına dönüştüren fotoğrafçılara karşı bir öfke mi? Yoksa bu halklarda aşağılayıcı mağdurluk durumundan başka bir şey gör-meyen işbirlikçi bakışlar karşısında bir kızgınlık mı? (Rancière, 2013, s. 59).

Ai Weiwei, mülteci çocuğun imgesini kendi dünyaca ünlü sanatçı imgesiyle yer değiştirerek Rancière'in kullandığı anlamda belirli bir etkileme modeline işaret etmektedir. Bu estetik etkileyciliktir. Estetik etkileycilik sanatsal becerinin üretim formları ve belirlenmiş toplumsal amaçlar arasındaki tutarsızlık ve bağımsızlıktan kaynaklanır. Bu uyumsuzluğun, kararsızlığın etkileyciliğidir. Rancière'e göre uyumsuzluk fikir veya duyu çatışması değil çeşitli duyusalılık

⁴ Roland Barthes, *Camera Lucida*'da kişisel anekdotlar ve düşünceler aracılığıyla fotoğrafın özüne iner, ve bizi hareket ettirme, rahatsız etme ve büyüleme gücünü *studium* ve *punctum* kavramları üzerinden inceler. Buna göre *punctum*, bir fotoğrafın, tanınabilir herhangi bir sembolik sisteme başvurmaksızın bir anlam üretiyor ya da aktarıyor gibi görünen özelliklerine işaret eder. Bu tür bir anlam, görüntüyü izleyen bireyin tepkisine özgüdür ve *studium*'u yani fotoğrafta herkesçe görünür olanı kesin-tiye uğratar ve izleyicisini delip geçer.

rejimleri arasındaki çatışmadır ve estetik ayrılık rejiminde sanatın politikaya temas edebildiği nokta burasıdır. Ai Weiwei'nin Nilüfer Demir'in fotoğrafının yarattığı estetik topluluğun sağduyusunu bir tür yapıbozuma uğrattığını ve bunu da sanatçının duyulurun paylaşımı bakımından hem paylaşılan ortak bir şeyi hem de dışlayıcı payları görünür kılarak yaptığını iddia edebiliriz.

Sonuç

Sanatın ve sanatçının güncel meseleler karşısında alabileceği en sorumlu tavrın, bu sorumluluğu basit bir imkan çerçevesinde değerlendirmemek olduğu iddia edilebilir. Tersine sorumluluk tam da belli bir kişiye ya da edime mal edilemez olandır. İma edildiği her yerde kişilerden ve edimlerinden halihazırda görünür olanı, düşünülmüş olanı, denenmiş olanı ortaklıkta ve uzlaşımında olunanı değil tüm bunlara dair bir kararsızlığı, imkansızlığı, kısaca aporetik olanı talep eder. Sanatçı kendini görünür olan, düşünülmüş olan, denenmiş olan, ortaklıkta ve uzlaşımında bulunan bakımından temsile teslim etmediğinde sorumluluğunu yerine getirmiş olur. Sanat, dünyadaki var oluşumuza ve dünyayı algılayışımıza dair farklı yolları hayal etmeye yönelik bir dizi öneri olarak anlaşıldığında krizleri de yaşanacak daha iyi bir dünya fikri etrafında *sensus communis*'in yeniden şekillendiği süreçler olarak düşünmek mümkün hale gelir

Kaynaklar

- Alan Kurdi. (2023, Temmuz 29). *Wikipedia*'dan. https://tr.wikipedia.org/wiki/Alan_Kurdi
- Barthes, R. (2014). *Camera Lucida- Fotoğraf üzerine düşünceler* (Çev. Reha Akçakaya). Altıkırkbeş Yayınları.
- Crutzen, P. (2002). Geology of mankind. *Nature*, 23 (415). <https://doi.org/10.1038/415023a>
- Dabashi, H. (2016). *A portrait of the artist as a dead boy*. <https://www.Aljazeera.com>. Erişim tarihi Temmuz 29, 2023, <https://www.aljazeera.com/opinions/2016/2/4/a-portrait-of-the-artist-as-a-dead-boy>.
- Dickinson, B. (2015, Eylül 1). Art and the antropocene. *Art Monthly*, (389). <http://www.artmonthly.co.uk/magazine/site/article/art-and-the-anthropocene-by-bob-dickinson>
- Husserl, E. (1992b). *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*. Meiner.
- Husserl, E. (1994). *Avrupa insanlığının krizi*. (Çev. A. Sabuncuoğlu ve Ö. Sözer). Afa Yayınları.
- İKSV. (2019). 16. İstanbul Bienali. <https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/16-istanbulbienali>
- Kant, I. (1952). *The critique of judgment* (J.C. Meredith, Çev.). Oxford University Press.
- Kant, I. (2007). *Critique of the power of judgment*, (P. Guyer ve E. Matthews, Çev.). Cambridge University Press.
- Mülteci. (2023, Temmuz 29). *Wikipedia*'dan. <https://tr.wikipedia.org/wiki/M%C3%BClteci>
- Ranciére, J. (2013). Özgürleşen seyirci (çev. Burak Şaman). Metis Yayınları.
- Shariatmadari, D. (2022, Kasım 1). *Language lovers: A year of 'permacrisis'*. <https://Blog.Collinsdictionary.com/>. Erişim tarihi Temmuz 29, 2023, <https://blog.collinsdictionary.com/language-lovers/a-year-of-permacrisis/>
- S.S.M. (2018). Ai Weiwei: Porselene dair. <https://www.sakipsabancimuzesi.org/sergiler-ve-etkinlikler/sergi/5>

Özgün Makale

Post-Demokrasi, Dissensus ve Estetik Sanat Rejimi*

Post-Democracy, Dissensus and the Aesthetic Regime of Art

Mert ERÇETİN¹

Öz

Jacques Rancière, *Dissensus: Politika ve Estetik Üzerine* adlı kitabında uzlaşımı (*consensus*) şiar edinen post-demokratik devletin, bireyin toplumun bir parçası olarak tanımladığını belirterek politikanın Platon'un Devlet diyalogunda sunduğu polis'e indirgenliğini öne sürmektedir. Çözüm olarak politikanın, birey (tikel) ile toplum (tümel) arasındaki uyumsuzluğun (*dissensus*) teşhir edilmesi olarak yeniden düşünülmesini öneren Rancière, Platon'un bir tür *an-arşi* olarak gördüğü demokrasinin politikayı olanaklı kılması sayesinde aslında 'daha iyi bir yaşamı' (*eu zen*) vaat ettiğini öne sürer. Böylece, post-demokraside öznelliği uzlaşımaya dayanan bir söylemde karışan bireyin sesi, politika aracılığı ile yeniden duyulabilir ki Rancière buna *duyulurun dağılımı* (*distribution of sensible*) adını verir. Bu makalede, filozofun politika düşüncesinde, polis ile politika kavramları arasındaki ayrım tartışılacak ve bu minvalde, kendisinin uyumsuzluk kavramı çözümlenecektir. Son olarak, Rancière'in siyaset ile estetik arasında *aîsthêsis* (*duyumsama*) kavramı üzerinden kurduğu bağlantı, kendisinin 'estetik sanat rejimi' terimi ile demokrasi yorumu arasında kurulacak benzerlikler üzerinden açıklanacaktır. Sonuçta, post-demokratik bir devlette yalnızca birer tüketici olarak tanımlanan bireye Rancière'in düşüncesinin sağlayabileceği alternatiflerden biri örneklenmiş olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Jacques Rancière, Dissensus, Estetik Sanat Rejimi, Politika, Post-demokrasi.

Abstract

In his book *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, Jacques Rancière claims that the post-democratic state, which adopts consensus and common sense (*sensus communis*), defines the individual as a part of society and therefore, politics is reduced to a polis presented by Plato's dialogue, *Politheia*. Rancière, who proposes that politics should be rethought as the exposure of the *dissensus* between the individual (particular) and society (universal), argues that democracy, which Plato sees as a kind of *an-archy*, actually promises a 'better life' (*eu zen*) thanks to the fact that it makes politics possible. Thus, the existence of the individual in post-democracy, whose voice is silenced in consensual discourse, can be heard again through politics which Rancière dubs as 'the distribution of sensible'. In this article, the differences between Rancière's political

* Makalenin başvuru tarihi: 03.10.2024. Makalenin kabul tarihi: 28.10.2024.
¹ Dr., mert.efe.ercetin@gmail.com, ORCID: 0000-0002-9370-9224.

thought and his definitions of *polis* and politics will be discussed, and following that his concept of *dissensus* will be analyzed. Finally, the relation between politics and aesthetics which Rancière establishes through the concept of *aïsthêsis* (*sense*) will be explained through the similarities between ‘aesthetic art regime’ and his view of democracy. As a result, one of the alternatives that Rancière’s thought can provide to individuals who are defined as mere consumers in a post-democratic state will have been exemplified.

Keywords: Jacques Rancière, Dissensus, The Aesthetic Regime of Art, Politics, Post-democracy.

Jacques Rancière Fransız eleştirel felsefenin 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren önemli figürlerinden biri olmuştur. Özellikle, Louis Althusser’in *École Normal Supérieure*’de verdiği seminerlerde yöneten ile yönetilen arasındaki iktidar ilişkisini ele alırken savunduğu Marksizmin, insanın salt tarihsel ve toplumsal süreçlerin bir ürünü olduğu önermesine karşı çıkmaktadır.² Böylece, başta Althusser olmak üzere yapısalcı Marksist filozoflar ile görüş ayrılığı yaşar.

Yapısalcı Marksizmin en önemli temsilcisi olan Althusser “tarihi kitleler yapar” tezini benimser ancak *Marksizmi politika üstü (meta-politik)* bir konuma yerleştirdiği için entelektüeller ve Komünist Parti olmaksızın başarılı bir sınıf mücadelesinin olanaksız olduğunu savunur. Zira Althusser, “bir bilince sahip ve ‘bilincinin’ ona verdiği ve kabul ettiği fikirlere inanan her ‘özne’nin maddi pratiğinin eylemlerine kendi fikirlerini, özgür öznenin fikirlerini katması, ‘fikirlere uygun biçimde hareket etmesi’ gerektiğini” söyler (Althusser, 2000, s. 35). Devletin ideolojik aygıtları ise din, okul, aile, hukuk, siyaset, sendika, haberleşme ve kültür gibi farklı alanlarda dayatılan maddi pratikler sayesinde öznenin kendine ve içinde bulunduğu sınıfa yabancılaştığı bir *yanılsama* içinde yaşamasına neden olur. Söz gelimi, Cuma namazını kılmak için camiye gitmek, Ramazan ayında kendi oruç tutmasa bile diğer inananlara duyduğu saygıdan ötürü sokakta su içmekten imtina etmek vb. gibi ritüeller, dine inanan birinin hem kendisinin inanan biri olduğunu bilmek hem de kendi cemaatindeki diğer inananlar tarafından inançlı biri olarak bilinmek için yapması gereken davranışlar olarak bireye dayatılır. Aksi takdirde, dinsel ideolojik aygıtın ürettiği ritüellere uymayan biri hem vicdan azabı duyacak hem de toplumdaki diğer inananlar (eş deyişle, kendi cemaati) tarafından “dinsizlikle” yaftalanacak ve dışlanacaktır. Böylece, kişisel/özel alandaki bir eylem olan dinsel inanç hem özel hem de kamusal alanda verili ritüeller olarak yeniden üretilmiş olur ki Althusser’e göre bu, devletin ideolojik aygıtlarının (DİA) bireyi özneleştirme yöntemidir (Althusser, 2000, s. 81). Ancak Althusser’in bu yorumu, insanın düşünün özne olarak evrensel bir töze sahip olduğu ve bu sayede (ahlâken) özerkleştiğini öne süren hümanizm düşüncesinin bir yanılsamadan ibaret olduğu anlamına gelmektedir. Bu yüzden, Althusser’in yapısalcı Marksizmi esasen anti-hümanisttir (Lewis, 2005, s.24).

Rancière’in Althusserci yapısalcı Marksizm hakkında eleştirilerini sunduğu *Althusser Dersleri (La leçon d’Althusser)* kitabının “John Lewis’e Mektup” adlı birinci bölümünde geçen

² Althusser 1960’larda ortaya çıkan Marksist Hümanizm akımını, 1964 yılında yazdığı “Marxism and Humanism” makalesinde Marx’ın insanı gençliğinde ve olgunluk çağında iki farklı şekilde düşündüğünü belirterek eleştirir. Marx’ın insanın özüne dair gençliğindeki tanımı şudur: “Tarih, gerçek insanın yabancılaşan insanda, aklın akılsızlıkta yabancılaşması ve üretilmesidir. İnsan emeğinin yabancılaşmış neticelerinde (ticari ürünler, Devlet ve din gibi) insanlığın özünü farkında olmaksızın gerçekleştirir” (Althusser, 1964). Buna göre, insanın özü ürettiği ama aslında sahibi olmadığı metada yitmektedir ki Marx buna *yabancılaşma (alienation)* adını verir. Althusser’e göre Marx, ilerleyen yaşlarında insanın özüne dair baştan yeni bir tanım yapmaktadır: “Dolayısıyla Marx tarih kuramındaki eski birey/insan özü çiftini yeni kavramlarla (üretim güçleri, üretim ilişkileri, vb.) değiştirdiğinde, aslında aynı zamanda yeni bir ‘felsefe’ kavramı öneriyordu” (Althusser, 1964). Bu tanımla birlikte Marx, insan ve ürettiği meta arasındaki idealist / deneyci ayrımın yerine içinde yaşanan toplumun belirleyici nitelikleri olan üretim yöntemleri, bilimsel gelişmeler, siyasi tarih gibi somut koşulları koyarak insanı bu koşulların ürettiği soyut bir ‘özne’ olarak ters-yüz ederek yeniden tanımlar. Tartışmanın ayrıntıları için bkz. Althusser, “Marxism and Humanism”.

diyalogda, John Lewis'i temsil eden J-L'nin 'tarihi insan yapar' düsturu, ortak duyumu ya da sağ-duyuyu simgelemektedir. Diyalogdaki bir diğer karakter olan M-L'nin 'tarihi kitleler yapar' tezi ise bu düsturla karşılaştırılmaktadır. Althusser'in tarafını tuttuğu M-L karakterine göre, kitlenin değil de öznenin değerli olduğu düşüncesiyle büyülenen işçiler, kendi sınıflarına ait bir örgütlenmeye (işçi sendikaları ya da bir parti üyeliği) katılmak yerine ideolojik aygıtların dayattığı maddi pratikleri önemseyerek kitlelerin tarihsel olayların merkezinde bulunduğunu unutabilir (Şiray, 2016, s. 232). Şiray'ın (2016) da belirttiği üzere Rancière, geçmişte öğretmeni olan Althusser'in anti-hümanist konumunu, "işçi sınıfını maddi ve politik koşulları belirleyen burjuvazi karşısında oldukça savunmasız" bıraktığını söyleyerek eleştirir (Şiray, 2016, s. 232).

Şiray'a göre, Rancière'in bir diğer eleştirisi ise öğretmenin "‘tarihi kitleler yapar’ derken ‘sadece eğitilebilen kitleleri’ ve entelektüelleri kastetmesidir" (Şiray, 2016, s. 233). Buna karşılık, "entelektüel çalışma ile bedensel çalışma arasındaki bölünmeyi reddeden eşitlik düsturunu" savunan Rancière, Althusser'in bilimin/ideolojik-olmayan bilginin özgürleşmenin tek kaynağı olduğu öğretilerine karşı çıkar (Deranty, 2005, s. 485).

Bu makalede, ilk olarak, Rancière'in eşitlik düsturundan hareketle *Dissensus: Politika ve Estetik Üzerine* adlı kitabında yeniden tanımladığı politika, *polis*, *dissensus* ve duyulurun dağılımı kavramları uzlaşma dayanan bir yönetim biçimi olan post-demokrasi çerçevesinde aktarılacaktır. Burada, Toros Güneş Esgün'ün Rancière'in demokrasi ve politika kavramlaştırmalarının, Aristotelesçi bir *para-politik* siyaset biçimi olarak sınıflandırılabilirliği görüşü yinlenecektir. İkinci bölümde ise, demokrasiye bakış açısı bakımından Rancière'in Hannah Arendt'in Aristoteles yorumuna getirdiği eleştiri vurgulanarak uyumsuzluk ve uzlaşma ikilisi ile *phônè* (ses çıkarma) ve *logos* (akıl, söz söyleme) sözcükleri arasında bir koşutluk kurulacaktır. Daha sonra, Rancière'in uzlaşımı nasıl bir *archi-politik* siyaset biçimi ve Platoncu bir *polis* olarak gördüğünü aktarmak için *Devlet (Politheia)* diyalogundaki "Üç Maden Efsanesi"nin (Platon, [D 414c- 415c]) yorumuna yer verilecektir. Son olarak, Fransız filozofun Platon'un *Yasalar (Nomoi)* ve *Devlet* diyaloglarında verdiği demokrasi tanımlarında değindiği noktalardan yola çıkarak hem "estetik sanat rejimi" kavramı ile demokrasi arasında bağlantılar kurulacak hem de *uyumsuzluk* kavramına karşılık gelen siyaset biçimi açıklanacaktır. Sonuçta, post-demokratik bir devlette yalnızca birer tüketici olarak tanımlanan bireylere Rancière'in düşüncesinin sunduğu alternatif gösterilmeye çalışılacaktır.

1. Politika, Polis, Dissensus ve Duyulurun Dağılımı

Dissensus: Politika ve Estetik Üzerinde (Dissensus: On Politics and Aesthetics, 2010) adlı kitabında, 1990 ve sonrasındaki yıllarda politikanın 'saf bir formu' olarak toplumsal *uzlaşım* kavramının devlet tekeline ele alındığı düşüncelerin yaygınlaşmaya başladığı Rancière tarafından belirtilir (Rancière, 2020, s. 10).³ Bu yüzden, Rancière'in demokrasi anlayışını ve bu anlayışta önemli pay sahibi olan 'politika', *polis*, *dissensus (uyumsuzluk)* ve 'duyulurun dağılımı' kavramlarını açıklamadan önce bir karşı başlangıç noktası olarak *post-demokrasi* tanımı vermek faydalı olacaktır. Colin Crouch'un bu kavramı, ilk kez 2000 yılında *Coping with Post-Democracy* adlı kitabı ile akademik literatüre girmiştir. Sanayi sonrası ekonomi ile benzerlikler gösteren post-demokratik toplum, Crouch'a göre, "demokrasinin tüm kurumlarına sahip olmaya ve onları kullanmaya devam eden bir toplumdur, ancak gitgide bu kurumların içleri daha fazla boşaltılmaktadır"

3 1990 yılının seçilmesinin ardındaki neden, büyük olasılıkla, Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla birlikte iki kutuplu dünyanın sona erişidir. (Ed. N.)

(Crouch, 2013). Dolayısıyla egemenliğin tamamen ya da (Büyük Britanya gibi meşruti monarşilerde olduğu üzere) kısmen halkın olduğu ve halkın iradesinin, çıkarlarının ve kaygılarının referandum, plebisit gibi aygıtlar aracılığıyla doğrudan ya da seçimler aracılığıyla dolaylı olarak karar verme süreçlerine yansıdığı demokratik yönetimler yerine; post-demokrasi, meşruiyet için seçimlere başvuran ancak hükümeti kuran küçük bir politik-ekonomik azınlığın bir tür oligarşi kurarak karar alma süreçlerinde asıl belirleyici olduğu yönetim biçimidir. Örneğin, post-demokrasilerde halkın seçimlerde oy verdiği siyasi partiler, “tamamıyla bir şirket yönetir gibi yöneten ile yönetilen arasındaki ilişkiyi pazar alanı olarak ele almaktadır. Mevzuyla kâr-zarar eksenli yaklaşmaktadır. Kâr, yapılan kampanyalar neticesinde seçimlerde toplumun önemli bir kesiminin oyunu almaktır. Zarar ise, [siyasi partinin] seçimlerde toplum tarafından yeterli oranda tercih edilmemesidir” (Koç, 2019, ss. 47-48). Politikayı kâr-zarar üzerinden ele alan post-demokrasilerde siyasi partileri birbirinden keskin biçimde ayıran bir ideolojik tutum ya da söylem bulunmaz. İdeolojik olarak birbirinin taban tabana karşıtı gibi duran iki siyasi parti, oy kaygısı ile aynı söylemi kullanabildiğinden seçmenler sanki bir futbol takımını tutar gibi oy vermektedir. Dahası, siyasi partilerin yöneticileri birer manken, aktör/aktris ya da şarkıcı gibi düzgün görünüşlü kişiler olmalıdır çünkü yönetimde doğrudan belirleyici olamayan halkın dikkatini sık sık TV’deki tartışma programlarında karşı karşıya gelen iki politikacının görünüşleri ve özel yaşamları çekmektedir. Söz konusu tartışmalarda ara bulucu rolündeki TV sunucusunun belirli politikalar hakkındaki sorularına basmakalıp yanıtlar verilir ve halkı bilgilendirecek ayrıntılı açıklamalara girmek yerine ortak değer ve kavramları içeren reklamvari söylemler kullanılır. Böylelikle, sosyal ve ekonomik sermayeyi elinde bulunduran politik iktidar, arzuladığı ve kendisi için uygun olduğunu düşündüğü her ne varsa toplum tarafından kabulünü sağlamak için belirleyici bir güce sahip olur (Crouch, 2004, s. 22, akt. Koç, 2019, s. 55). Post-demokratik toplumların bir diğer özelliği de kamu hizmetlerinin özelleştirilmesi ve bununla ilgili yasama süreçlerinde lobi faaliyeti gösteren şirketlerin ve uluslararası firmaların çıkarlarının, yönetilen halkın çıkarlarına baskın gelmesidir. Yusuf Koç, devlet ve özel sektör arasındaki yakın ilişkiden doğan bu durumu şöyle özetler;

Post-demokrasi sürecinde hükümetler, şirketlerin ana taleplerini rasyonelize etmeye çalışırlar ve bunlara uygun prensipler geliştirebilirler. Siyasi adımların da bunu göze alarak atıldığı söylenebilir. Keza post-demokrasideki seçim oyununun neticesi olarak seçilmiş temsilcilerle şekillenen siyaset, büyük ölçüde şirketlerin menfaatlerini gözeterek seçilmişler ile olan etkileşimlerle gerçekleşmektedir. Bu sosyal sermaye açısından ortaya çıkabilecek bir kapitalist krizle başa çıkabilmek için bir zorunluluk olarak görülür. (Koç, 2019, s. 54)

Diğer bir deyişle, post-demokratik hükümetler şirketlerin ana taleplerini gerçekleştirecek söylemler ile bir kamuoyu, eş deyişle *ortak duyum (sensus communis)*, oluşturarak halkın değişik görüşleri arasında bir *uzlaşım* kurmalıdır çünkü aksi takdirde, “halkı temsil eden hükümetler ile sermayedarlar arasındaki ilişkide baskın olan hükümet olursa bir kapitalist kriz yaşanması” olasıdır (Koç, 2019, s. 54).

Dissensus: Politika ve Estetik Üzerine adlı kitabında Jacques Rancière, şirketler güdümündeki hükümetlerin halkın payını yok sayan bir kamuoyunu *uzlaşım (konsensus)* olarak tayin ettiği post-demokrasinin bir polis rejimi olduğunu öne sürer:

Toplumu simgeselleştirmenin iki ana yolu vardır; onlardan biri toplumu parçaların toplamı olarak sunarken diğeri onu, kendi bütününe bölünüşü şeklinde tanımlar. Biri, topluluğu müşterek bir var olma yolunun gerçekleştirilmesi olarak, diğeri müşterek hakkında bir ihti-

laf olarak anlar. İlkine polis, ikincisine politika diyorum. Konsensüs, politikanın polise dönüşmesini sağlayan formdur. Bu formda topluluk sırf, kendisini oluşturan birey ve grupların çıkarlarının bileşimi olarak simgeselleştirilebilir. (Ranci re, 2020, s. 94)

Yani, şirketlerin talepleri ile hükümet ekonomik uzlaşma girerken, halk yalnızca seçimden seçime görünür hâle gelerek bu toplumaşmaya katılır ve post-demokratik rejimi siyaseten meşrulaştırır. Buna karşılık, Ranci re’e göre, söylemin seçimi belirlemeyip halkın kaygıları, ilgi ve çıkarları ile iradelerinin anlaşmazlık çıkardığı demokrasilerde hükümet güdümündeki toplumsal uzlaşma karşı halkı korumak olası olur. Çıkan bu anlaşmazlıklar hükümetin ajandasından bağımsız olduğu için aslında birer *politika* örneğidir. “Politika iktidarın icrası değildir. Politika kendi terimleriyle; yani, kendine uygun bir öznenin eylediği ve kendine uygun rasyonelliği olan, özgül bir eyleme kipi olarak tanımlanmalıdır”. (Ranci re, 2020, s. 9). Bu noktada, Ranci re’in “politika yapmak” derken neyi kastettiğini bir örnekle somutlaştırmak yerinde olacaktır. Örneğin, internet bağlantısı üzerinden TV izlemek için bir yıllık abonelik satın alan bir tüketici düşünelim. Ancak kısa bir müddet sonra satın aldığı cihazın uzaktan kumandasının tuşları bozulduğu için bu tüketici kanal değiştirmek isterken ya bir kanaldan diğerine geçmek için aynı tuşa birkaç kez basmak zorunda kalıyor ya da yanlışlıkla aynı tuşa gereğinden fazla bastığı için kanal atlayıp bir başkasını açıyor. Tüketici abonelik ücretini peşin ödediği firmayı telefonla arayıp uzaktan kumandanın yenilenmesini talep ettiğinde ise müşteri temsilcisi, “Bu maalesef mümkün değil” diyerek talebini geri çeviriyor. Sunabileceği tek çözüm, firmanın çevrimiçi mağazasından tüketicinin yeni bir kumanda sipariş etmesi. Tabii ki bu kişi, bir vatandaş olarak yasal haklarını hâlihazırda biliyor ve örneğin, geçmiş hükümetlerden biri, benzer durumlar için tüketici haklarının korunmasına dair bir kanunu meclisten geçirmişti. Elindeki bu seçeneği kullanan bu tüketici abonelik sözleşmesini, faturaları ve müşteri temsilcisi ile yaptığı e-posta yazışmalarının birer tıpkıçekimini toplayıp yaşadığı ilçedeki hükümet konağında bulunan tüketici mahkemesine başvuruyor. Hakem heyetinin, mümkünse lehine, vereceği kararı beklemeye başlıyor. Eğer karardan memnun kalmazsa şikâyetini bir üst mahkemeye (il tüketici mahkemesi) taşıyabilir ya da kendine bir avukat tutup sulh hukuk mahkemesinde şirkete doğrudan dava açabilir. Ancak bu son adımda, hukuk nezdinde tüzel bir kişi olan şirket ile gerçek bir kişi olan abone arasında bir ayrım yok. Ayrıca, attığı her adımda dava süreci uzadıkça uzayacak.

Hâlbuki bu kişi, somut bir adım atmak adına doğrudan şirketin bir bayiine gidip şikâyette bulunabilir. Ancak işi rezillik çıkarmaya vardırırsa dahi bayide çalışan personelin elinden gelenlerin sınırlı olduğunun kendisi de ayırında. İlçe tüketici hakem heyetine davanın görülmesini hızlandırmak için başvurduğunda ise görevli memurların, söz gelimi, bütçe kesintisi yüzünden ortaya çıkan personel eksikliği ile baş edebilmek adına başka birimlerde görevlendirildiğini öğreniyor. Zaten hakem heyeti ayda bir kez toplanmaktadır. Konuştuğu memure de dosya dolabının içini göstererek karar çıkmasını bekleyen onlarca başvuruyu gösteriyor. Böylece, devlet ve özel sektörün post-demokratik iş birliğinin ürünü olan bu yasal prosedürü takip ettiğinde başvurusunun sonuçlanmasının aboneliğinden uzun süreceğini anlayan tüketici, evine dönüp bozuk kumandaya katlanmaya zorlanıyor.

Son çare olarak bu kişi, tüketici haklarını öğretme amacını güden bir TV programına yaşadığı sorunu aktarmaya ya da daha güncel bir çözüm olarak, söz konusu firmanın sosyal medya hesaplarını da ‘etiketleyerek’ şikâyetini anlattığı bir video çekmeye karar veriyor. Bu kararıyla kendine verili olan yasal hak ve süreçlerin dışına çıkarak uzaktan kumandanın fabrika çıkışı bozuk olduğu ve kendisine ayıplı mal satıldığı hakkında video çeken bu tüketici, Ranci re’e göre *uyuşmazlık (dissensus)* üzerinden bir politika üretir: “Politikanın özü *dissensus*’tur. Dissensus çı-

karlar veya kanaatler arasındaki karşılıklı meydan okuma değildir. O, duyuyla algılanabilirdeki bir boşluğun tezahürüdür. Politik tezahür, önceden görülmesi için bir neden olmayı görülebilir kılar; bir dünyanın içine diğerini koyar” (Rancière, 2020, s. 22). Yani, marka değerini artırmak için çektiği reklamlarda müşteri memnuniyetini ilk önceliği olarak sunan şirketin kendisiyle özdeşleştirmek istediği “ülkenin dört bir yanındaki memnun müşterilerinden” biri olmadığını çektiği videoya gösteren bu tüketici, reklamdaki söylemin simgeleştirdiği müşteriler topluluğu ile *uyuşmadığını* belli eder. Böylece, kendisine tanımlanan bir *ortak duyum* (müşteri temsilcisinden tüketici hakem heyetine dek süren yasal süreç) yerine görünürleştiği başka bir mecra (videosunu yayınladığı sosyal medya sitesi) sayesinde firma ile kendisi arasında bir eşitlik ilişkisi kurar. Çektiği videonun yayınlandığı platform, özel sektörle *uzlaşan* hükümetin hâlihazırda oluşturduğu yasal mecraların parçalarından biri olmayan, onun kapsamadığı bir ‘boşluk’tur. Ancak, ayıplı ürünü teşhir etmesi ile politikleşen bu tüketici, sorunu kalıcı şekilde çözemez: “Politik özne, bir çıkarlar ve fikirler bölüğü olmayıp politikayı varlığa getiren dava gütmene ve özneleştirme özel bir *dispozitifini* işletendir. O hâlde politik bir teşhir daima bir ânın teşhididir ve dolayısıyla onun öznelere daima kırılığandır” (Rancière, 2020, s. 23). Çözüm geçicidir çünkü, örneğin, sosyal medya platformundaki yayınlanan videonun altındaki beğeni ve yorumları gören firma yetkilisi, marka değerinin azaldığını düşünüp uzaktan kumandanın yenisini, tabii ki yanına eklediği bir özür mektubuyla birlikte, gönderebilir. Ama bu mektupta firmanın “imajının daha fazla zedelememesi adına” videonun silinmesi de rica edilecektir. Rancière’e göre firmanın bu ricası, firmanın “müşteri memnuniyetini birinci öncelik yaptığına” dair kamuoyundaki uzlaşımı yeniden kurmaya, eş deyişle, *politikayı polise* indirgemeye yönelik bir adımdır:

Tersine, konsensüsün özüyle çatışmaya ve şiddete zıt olarak makul anlaşmadan ve barışçıl müzakereden oluşmaz. Onun özü, duyuyla algılanabilir olanın kendisinden ayrışması olarak dissensusun feshindedir; fazlalık öznelere hükümsüz kılınmasındadır, halkın, toplumsal bünyenin parçaları toplamına indirgenmesinde ve politik topluluğun bu farklı parçaların çıkar ve emelleri arasındaki ilişkilere indirgenmesindedir. O hâlde konsensüs, politikanın polise indirgenmesinden ibarettir. (Rancière, 2020, s. 27)

Yukarıdaki örnekte, Rancière’in politika ve estetik düşüncesinde önemli bir kavram olan *duyulurun dağılımına* denk gelen öğeyi belirtmek yerinde olacaktır. Tüketicinin uzaktan kumanda hakkındaki şikâyetlerini içeren videonun yer aldığı ve şirketin müşterisi olsun ya da olmasın toplumdaki diğer bireylerin beğeni ve ilgilerini gösterebildikleri sosyal medya platformu, memnuniyetsiz müşterilerin kendilerini ifade edebildiği bir varoluş alanıdır. Bu yüzden, sosyal medya platformu müşterilerin, şirketlerin ve hükümetin kendisine biçtiği “tüketici” rolünün sınırlarını aşarak birer *üretici-tüketici* (*prosumer*) olarak kamusal alanda yeniden tanımlamalarına, Fransız filozofun deyişimiyle, politika yapmalarına olanak sağlar:

Yerlerin ve kimliklerin bu dağılımı ve yeniden dağılımı; mekânların ve zamanların, görünür ile görünmez, gürültü ile sözün şekillenmesi ve yeniden şekillendirilmesi, *duyulur-paylaşımı* [*partage du sensible*] dediğim şeyi oluşturur. Siyaset, bir cemaatin ortak’ını tanımlayan bu duyulur-paylaşımını yeniden şekillendirmek, ona yeni özne ve nesnelere dahil etme, görünür olmayı görünür kılmak ve sesleri gürültü çıkaran birer hayvan gibi işitilenlerin söylediklerinin söz olarak dinlenebilir kılınmasıdır. (Rancière, 2012, ss. 28-29)⁴

⁴ Duyulurun dağılımı kavramı, Rancière’in yapıtlarının daha eski tarihli Türkçe çevirilerinde duyulur-paylaşımı ve duyulurun paylaşımı olmak üzere iki farklı şekilde çevrilmiştir. Bunda, kavramın Fransızca özgün hâlinin *partage du sensible* olmasından ötürü çevirilerde, özgün dildeki “parça, pay” anlamını vurgulama isteği rol oynar. (Ed. N.)

Toros Güneş Esgün'ün 2012 tarihli "Jacques Rancière'de Siyasetin Olanığı ve Demokrasi" makalesi, Rancière'in 'politika yapmak' derken tam olarak neyi kastettiğini kavramakta yardımcı olacaktır. Esgün, Rancière'in siyaset felsefesinin siyaset olanağını yadsıdığını belirterek düşüncesinin bu şekilde adlandırılmasına karşı olduğunu söyler (Esgün, 2012, s. 19). Rancière'in düşüncelerini politika ve felsefe arasındaki çatışmayla ilişkilendirerek sınıflandıran Esgün, Fransız düşünürün Platon'un temsilcisi olduğu ve *demos*'u dışlayarak topluma bir "bir araya gelme ilkesi" (*arkhê*) dayatan *archi-politik* sınıfına dahil edilemeyeceğini belirtir (Esgün, 2012, s. 19). Benzer şekilde, siyasal kuruluş temelinde bir yanılısamanın yer aldığı ve *yanlış bilinç* olarak görülen ideoloji karşısında bilimin ve epistemolojinin üstünlüğünü savunan Althusserci Marksizm ile arasına eşitlik ilkesi nedeniyle mesafe koyduğu için Rancière'in düşüncesi, *meta-politik* sınıfına da girmez. Özellikle, post-demokratik toplumlarda bireyin (tikel), hükümetler ve şirketler arasındaki *uzlaşmada* (tümel) kendi varoluşuna yer bulmak için politik bir yaşam tarzı seçtiğinde görülür hâle geldiğini belirten Fransız düşünürün *uyuşmazlık* kavramı (Rancière, 2020, s.11), *para-politik* sınıfına daha yakındır. Rancière'in Aristoteles'in temsilcisi olduğunu düşündüğü *para-politik* siyaset biçimi, "toplumdaki farklı kesimlerin varlığı ve çatışmasını kabul eder. *Demos*, potansiyel çatışmanın kaynağı olarak görülür ve bu yüzden yönetimde ona da pay verilir" (Esgün, 2012, s. 25).

2. *Arkhê*'nin kaynağı: *logos* mu, yoksa *phônè* mi?

Bir önceki bölümde Rancière'in politik düşüncesindeki anahtar kavramlar olan *polis*, *politika*, *uyuşmazlık* ve *duyulurun dağılımı* açıklanarak Fransız düşünürün politika derken aslında neyi kastettiği post-demokratik toplumda geçebilecek hayali bir senaryo üzerinden somutlaştırılmaya çalışıldı. Bölüm kapatılırken de Esgün'ün (2012) Rancière'in düşüncesinin, eşitlik ilkesi ve post-demokratik toplumlarda *uyuşmazlığın* halkın bir yaşam tarzı olarak başvurduğu politika biçimi olduğunu öne sürmesiyle Aristotelesçi *para-politik* siyaset biçimine denk geldiği tespiti aktarıldı.

İmge Oranlı "Rancière'de Siyasi Olanın 'Estetik' Boyutu: 'Siyaset Üzerine On Tez' ve 'Duyumsanır Olanın Paylaşımı'" (2016) adlı makalesinde Rancière'in amacının, "Arendt'in *arkhêin* (başlamak, yönetmek), özgürlük ve *polis*'te yaşamak arasında kurduğu doğrudan ilişkiyi sorgulamak" olduğunu belirtir (Oranlı, 2016, s.110). Eğer Oranlı'nın açıklamasının aktarımı sürdürülürse;

Arendt, Antik Yunan kent-devletinde (*polis*) vatandaşların siyasete eşit katılımını bir özgürlük alanı olarak tarif etmektedir. Arendt için *praxis*'in düzeni *arkhêin*'in gücüne sahip olanların, eşitlerin düzenidir. Arendt bu argümanını Aristoteles üzerinden kurar; Aristoteles üç farklı yönetim biçiminden söz eder, aristokrasi erdemlere sahip olanların yönetimi, oligarşi zenginliğe sahip olanların yönetimi, demokrasi ise özgürlüğe sahip olanların yönetimidir. Rancière'e göre bu üçüncü yönetim biçiminde halkın özgürlüğüne içkin bir paradoks vardır, bu özgürlük 'sessiz kalmak ve boyun eğmek' anlamına gelmektedir. Rancière'in bu noktada itirazı şudur: Aristoteles'te halk ve özgürlük arasında Arendt'in varsaydığı gibi olumlu bir ilişki tesis edilmemektedir. (Oranlı, 2016, s. 110)

Antik Grekçedeki '*arkhêin*' sözcüğü, aslında 'başlamak, buyruk' gibi anlamlar taşımaktadır. Rancière, Arendt'in *arkhêin* teriminin taşıdığı iki anlamı birleştirerek "başlanma hâline içkin olan buyurma hakkına ve buyruğun uygulanmasındaki başlatma gücünün denetlenmesi" sonucuna vardığını söyler (Rancière, 2015, s. 47). Ancak Rancière'e göre bu çıkarım, kent-devletin

vatandaşları olan halka verilen özgürlük yerine yönetenin kendi belirlediği bir ortak duyum ile diğer vatandaşlar üzerinde tahakküm kurduğu bir rejimin ifade edilmesine dönüşür. Böyle bir tahakküm, *halkın (demos)* ortak duyumun paylaşımında *sessiz kalarak ve boyun eğerek* kendilerine verilen paylara razı olmaları demek olan uzlaşımaya dayanmaktadır.

Dolayısıyla Rancière belli ölçüde Arendt'in Aristoteles'teki *arkhé* kavramına getirdiği yorumu eleştirir. Fransız filozofa göre *arkhè* bir eşitlik ilkesi olamaz. Dahası, demokrasiler *primus inter pares* (eşitler arasında birinci) olan yönetenin farklı bir *arkhè*'ye sahip olduğu ve böylelikle, yönetme hakkını meşrulaştırdığı (*princep* olduğu) bir ortak duyum yaratırken, halk ancak bu ortak duyuma katıldığında kent-devletin 'vatandaş' olabilir. Bu uzlaşımada yönetenler duyulabiliyor-ken, halkın duyulması da zorlaşır. Rancière'e göre *politika*, "başlangıç niteliğindeki bu ilk ayrılma [ile], toplumun tüm parçalarının hesaba katılmaları/hesaplanmaları bağlamında ihtiyaç fazlası olarak tescillenmiş fazlalık öznelerin eylemi" olur (Rancière, 2020, s. 16). Bu yüzden, yönetenin tahakküm kurduğu ortak duyumdaki 'boşluklarda' yapılan politika bir *an-arşi* (*an-arkhè*, başlangıç ilkesinin yokluğu) demektir; bu da "iktidar meşruiyetinin yokluğudur" (Rancière, 2020, s. 17).

Öyleyse, politika bir an-arşi durumundan sağlanan geçici eşitliktir ama Arendt'in Aristoteles yorumunun vaat ettiği özgürlük değildir çünkü en temelde sorun, uzlaşımın bir düzenlilik ve politikanın, bu verili düzenliliğe başkaldırmanın anlamlandırılması olarak benimsenince ortaya çıkar. Zaten bu sorun, Aristoteles'te dilin iki ayrı sözcükle karşılanması ile kendini gösterir. *Politika* (*Politikà*) adlı metninde Aristoteles, "her devletin iyi bir amaçla kurulan insan topluluğu" olduğunu gözlemlediğini belirtir (Aristoteles, [P 1252a], 2017, s. 23). Başlangıçta sadece günlük gereksinimleri karşılayarak yaşamayı amaçlayan ve kadınlar, erkekler ve kölelerin birleşmelerinden ortaya çıkan ailenin zamanla diğer gereksinimleri karşılamak amacıyla, aralarında çocukların ve torunların evlerinin de bulunduğu başka evlere eklenmesiyle bir köy oluşmaktadır (Aristoteles, [P 1252b], 2017, s. 25). Dağınık yerleşim şeklindeki köylerin bir araya gelmesiyle de artık yaşamayı değil, "iyi yaşamayı amaçlayan" kent-devletler ortaya çıkar (Aristoteles, [P 1252b], 2017, s. 26). Aristoteles *insanın politik kapasitesinin sergilenmesi olarak konuşmayı*, akılcı konuşma anlamındaki *logos* sözcüğü ile karşılar; haz ve acıya dair hayvanî duyguları ifade eden sesi, insana özgü olmayıp diğer hayvanların da kullanma yetisine sahip olduğu *phônè* sözcüğü ile karşılar. Her ne kadar kent-devletler doğal bir gelişim sürecinin sonucunda ortaya çıksa bile bunun etkili nedeni, insanın *dili kullanarak akılcı konuşan* bir politik hayvan olmasıdır: "Bir kenti, aileyi ya da topluluğu oluşturan şey bu tür konularda ortak bir görüşe sahip olmamızdır" (Aristoteles, [P 1253a], 2017, s. 27). Aristoteles'e göre kent-devlet, insanların birbirleri için iyi bir yaşamı sağlamak amacıyla bir araya gelmesiyle oluştuğu için hem böyle bir yaşamı sağlamak adına başkaları uzlaşamayan varlıklar (tanrılar, hayvanlar ya da yasalara uymayarak şiddet uygulayan insanlar) devletin bir parçası olamazlar hem de devletin kendisi köy, aile ve bireyden önce gelir [Aristoteles, P 1252a].

Oranlı, Rancière'in "Politika Üzerine On Tez" adlı metninde bulunan "ilk tezlerden itibaren Aristoteles'in insanı siyasi bir canlı (*zoon politikon*) olarak tanımlama girişimini ve bu girişimin 'ses çıkarıcı' ve 'söz söyleyen' ayrımının üzerine temellendirmesi"ne odaklandığını belirtir (Oranlı, 2016, s. 110). Fransız filozofun, bir siyasal ilke olarak *arkhè*'nin *söz söyleme* (*logos*) ile meşrulaştırıldığı ve uzlaşımın tahakkümün kaynağı olduğu yönündeki iddiaları, Aristoteles'in köleleri kent-devletinde konumlandırma şeklini yorumlayışında da görülebilir:

Köleler de dili anlar; ancak onları politik hayvanlar olarak görmek imkânsızdır; bu nedenle insan 'duyumsama'sı bölünmek zorundadır: Aristoteles, dili anlamının dile sahip olmak

anlamına gelmediğini söyler. Ne ki, tablonun tamamı bu değildir: Aristoteles, insanın politik kapasitesinin sergilenmesi olarak konuşma ile haz ve acıya dair hayvanî duyguları ifade eden sesi karşıt konumlara yerleştirir. Mesele şudur: Bir acıyı haykırmakla bir savı seslendirmek nasıl birbirinden ayrılacaktır? (Rancière, 2016, s. 58)

Buna göre, uzlaşım ‘söz söylenerek’ iş görülen bir alandır. Ortak duyumun dışında kalanların (köleler ve halk) ‘çıkardığı sesler’ uzlaşma ile susturulur. Handiyse, bu ‘çatlak sesler’ yönetenin kendi söyleminin frekansını bozan anlamsız cızırtılardır. Bu ayrım üzerinden gidildiğinde Rancière’in siyaseti tanımlarken *politika* ile *polis*’i birbirinden ayırması, bir bakıma *phônè* ile *logos* arasındaki ayrımı kaldırarak cızırtıların berraklaştığı bir başka radyo kanalına geçme çabasıdır. Ancak bu çabada örtük olan, insanın politik bir hayvan oluşunun dili kullanma yetisi üzerinden tanımlanmasında, uzlaşmanın (tümel) ifadesi olan *söylemlere* değil de uyumsuzluğun (tikel) ifadesi olan *çatlak seslere* ağırlık verilmesidir. Zaten Aristoteles’in dili kullanımını iki ayrı sözcükle ifade etmesinin altında, dil ile politik olma arasındaki zorunluluktan çok tercihe dayanan bir ilişki bulunmaktadır:

“İnsan, Aristoteles’e göre, diğer politik hayvanlardan *daha* politiktir çünkü dil yetisine sahiptir” derken kastedilen, insanın dil yetisi *sebebiyle* daha politik olduğudur. Buna göre, insan *daha* politik olabilecek bir hayvandır; bunu da konuşarak yapabilir ve nihayet yapar. Sonuç olarak bu yaklaşıma göre aslında insan daha politik olmayı bir anlamda *seçer*: Daha politik olabilecek şekilde konuşabilir fakat diğer hayvanlar böyle bir şey yapamaz. (Gürmen, 2016, s. 18)

Tekrar etmek gerekirse, Rancière’in Arendt’in Aristoteles okumasına yönelttiği eleştiri, Aristoteles’in insanın dili kullanabilmesi nedeniyle politik bir hayvan olduğu savındaki *konuşma* (*logos*) ve *ses çıkarma* (*phônè*) arasındaki ayrıma dayanır. Dili kullanabilme yetisi bir zorunluluk olarak politik olmayı, bir yaşam tarzı olarak *politika* (*le politique*) yapmayı getirmez. Bireyin (tikel) çatlak sesinin, Arendt tarafından bir “iyi” maksadıyla yaşamak anlamındaki” uzlaşımın (tümel) söyleminin ikna ediciliğine yeğlendiği bir politik düzen (Rancière, 2020, s. 10), Rancière tarafından siyasal (*la politique*) olarak tanımlanır. Ona göre bu tercih, demokratik bir yönetimin değil de post-demokratik bir *polis* inşasının temelini atar. Arendt’in Aristoteles okumasının geliştirilmesine katkı sağladığı bu post-demokratik yönetim, “seçkinlerin yönetimi ve halkın yönetimi (demokrasi) arasında bir temel ayrım yaparak siyasi alanda iyi olanın ne olduğu bilgisini belli bir zümreye, seçkinlere atfetmiş olur” (Oranlı, 2016, s. 114). Bu yüzden, eşitlik ilkesi ile tanımlanan Rancière’in *uyuşmazlık* ve *duyulurun dağılımı* kavramları, Aristotelesçi *para-politika düşüncesine* yakın olmakla birlikte bu sınıfa girmez.

3. Üç Maden Efsanesi

Önceki bölümlerde Esgün’ün sınıflandırmasından yararlanarak Rancière’in politik düşüncesinin, Althusser’in temsil ettiği *meta-politik* siyaset biçimi ile mesafeli durduğu, Aristotelesçi *para-politik* siyaset biçimine ise yakın olmakla birlikte Arendtçi yaklaşımın örneklediği bir uzlaşımçı demokrasi sınıfına girmeyeceği belirtilmiştir. Rancière *Demokrasi Nefreti* (*La haine démocratie*) adlı kitapta günümüzün demokratik devletlerinin, “oligarşinin gücünün, halk egemenliği ve bireysel özgürlüklerin ikili tanınmasıyla sınırlandırıldı” oligarşik hukuk devletlerine dönüştüğünü belirtir (Rancière, 2015, s. 81). Colin Crouch’un özel sektör ve devletin iş birliğinde kurulan uzlaşımçı *post-demokratik* devleti ile Rancière’in *oligarşik hukuk* devleti dediği bu yönetim biçimde, “devlet oligarşisiyle ekonomi oligarşisi sıkı bir ittifaka girerek kamusal meseleleri kendi

tekellerine [alır]" (Rancière, 2015, s. 81). Bu bölümde, Rancière'in politika düşüncesi ile kalan son sınıflandırma olan *archi-politik* siyaset biçimi arasındaki ayrım bu bağlamda ele alınacaktır. "İnsan Doğası, Toplum ve Adalet Bağlamında Platon'un Demokrasi Eleştirisine Rancièreci Bir İtiraz" (2021) adlı makalesinde Ferda Yıldırım, Devlet diyalogunda yasaları ortaya konan *archi-politik* siyaset biçimi için "birey ve toplum mutluluğunu esas alarak ikisinin uzlaştırılmasına dayalı bir politik sistem gerçekleştirmeye yöneliktir" der (Yıldırım, 2021, s. 309). Bunun gerçekleştirilmesi ise, Platon'un kent-devletinde her bireyin kendi doğasına uygun bir iş yapmaya ikna edilmesi ile olanaklıdır ki buna dair bir söylem, *Devlet* diyalogunda Sokrates'in ağzından bir Fenike masalı olarak aktarılır:

Bu toplumun birer parçası olan sizler, diyeceğim, birbirinizin kardeşisiniz. Ama, sizi yaratan Tanrı, aranızdan önder olarak yarattıklarının mayasına altın katmıştır. Onlar bunun için baş tacı olurlar. Yardımcı olarak yarattıklarının mayasına gümüş, çiftçiler ve öbür işçilerin mayasına da demir ve tunç katmıştır. Aramızda bir hamur birliği olduğuna göre sizden doğan çocuklar da herhalde size benzeyeceklerdir. Ama arada bir altından gümüş, gümüşten de altın doğduğu olabilir. Bunun için Tanrı, her şeyden önce önderlere, doğan çocuklara iyi bekçilik etmelerini, içlerine bu madenlerden hangilerinin katılmış olduğunu dikkatle araştırmalarını buyurmuştur. Kendi çocukları tunçla ya da demirle katışık doğmuşlarsa hiç acımayıp, hamurlarına uygun işlere koyacak onları; çiftçi ya da işçi yapacak. Çiftçi ve işçi çocukları arasından mayaları altın ve gümüşle karışık doğanlar olursa, onları gözetecek, kimini önderliğe kimini bekçiliğe yükseltecek; çünkü mayasında demir ya da tunç katışık olanların önderlik edeceği gün şehrin yok olacağını Tanrı buyurmuştur." (Platon, [D 414c – 415c], 2017, ss. 110-111)

Jacques Rancière'i *archi-politik* siyaset biçiminde huzursuz eden, özellikle Platon'un "Üç Maden Efsanesi" ile örneklendiği üzere toplumu oluşturan bireylerin kendi doğalarına uygun düşecek belli zümrelere ayrılmasının, *arkhè* mantığı çerçevesinde kurulan bir söylemle telkin edilmesidir:

Başka deyişle, doğayı doğa yapan ayıklamadır. Doğa farklılığı ne düşüncenin önünü kesen akıldışılıktır ne de toplumsal zulmün tarihini gizleyen "ideoloji". Tersine gizlenmiş hiçbir şey yoktur. Platon bunu açık bir biçimde söyler: Doğa eğitim nesnesine dönüşebilmek için karar nesnesi olmalıdır. Doğa, ruh-ayıklayıcı-yetiştiricisinin doğalarını şekillendirmeye başlamadan önce benimsediği ön kabuldür. (Rancière, 2008, s. 38).

Platon'a göre, kent-devletteki değişik hâllerin her birini insanda gözlemlemek olanaklıdır (Platon, [D 435e], 2017, s. 135). Bu söylemde geçen üç maden, aslında Platon'un *ruhun (psykhe)* üç parçadan oluştuğunu düşüncesi ile koşuttur. Buna göre, demir ve tunç madenleri, ruhun arzular ve acıkan parçası olan *iştaha (appetite, psykhe epithumetikon)* denk düşer; "Açlık, susuzluk, cinsel sevgi ve bunlara benzer istekler ruhumuzun bu yanına giriyordu. Parayı da ruhumuzun bu yanıyla seviyorduk çünkü bu çeşit isteklerimizi daha çok parayla doyurabiliyorduk." (Platon, [D 580e], 2017, s. 316). Gümüş madeni ise ruhun kızan, coşan, öfkelenen parçası olan *şan, şerefsever ruha (spirit, psykhe thymoides)* karşılık gelir ve Platon'a göre, ruhun bu parçasının insan doğasına kattığı "başta geçmek, zafer kazanmak, ün salmak" özlemidir (Platon, [D 581b], 2017, s. 317). Altın madenine koşut olansa, ruhun bilim ve düşünce-sever parçası olan aklıdır (*reason, psykhe logistikon*). Platon, aklın insan doğasına etkisini ruhun diğer parçalarının etkileri ile kıyaslayarak şöyle der; "Bilgi edinen yanımıza gelince, herkes de bilir ki bu yanımız hiç durmadan gerçeği olduğu gibi yakalamak peşindedir, yalnız buna verir kendini; üç yanımızdan paraya ve şerefe en az değer veren odur" (Platon, [D 581b], 2017, s. 317).

“Üç Maden Efsanesi” yalnızca ruhun hangi parçasının ağır bastığına göre insanları düşünce-sever, şerefsever ya da kazanç-sever şeklinde üç gruba ayırmaya yaramaz. Ayrıca, yöneticilerin doğasına göre kent-devletteki yönetim türleri arasında ruhun üç parçalı yapısına koşut bir hiyerarşi kurulmasını sağlar. Platon’a göre “devlet nasıl doğru olursa insan da öyle doğru olur” ve bu da Platon’a göre, “her sınıfın kendi işlerini görmeleri” ile olanaklıdır (Platon, [D 441d], 2017, s.143). Bir kent-devletin iyi kurulmasını sağlayan koşul ise onun *bilge* (*phrónesis*), *yiğit* (*andreia*), *ölçülü* (*sôphrosunê*) ve *doğru / adaletli* (*diakosunê*) olmasıdır (Platon, [D 427e], 2017, s. 125). Mayasına altın katılan aristokratlar, tıpkı aklın ruhun küçük bir parçasını oluşturması gibi toplumda küçük bir kesimi oluştururlar ancak bilgelik, yiğitlik, ölçülülük ve doğruluk gibi dört kardinal erdemle kendi doğaları üzerinde özdenetim kurdukları için devleti oluşturan farklı doğılardan insanları denetlemekte de başarılı olurlar. Bu nedenle, yönetim biçimleri içerisinde en üstünü, sözlük anlamı ‘erdemlilerin yönetimi’ olan *aristokrasi* (*aristokratia*)’dir çünkü “yöneten ve yönetilen, kumanda yetkisinin akılda olduğunda anlaşılabilir mi, insan artık ona karşı gelemez” (Platon, [D 442d], 2017, s. 144).

Aristokrasi yozlaştığında mayasına gümüş katılan bekçilerin/muhafızların yönettiği bir devlet olan *timokrasi* ya da *timarşi* (*timarkhia*) ortaya çıkar. Timokrasi yozlaştığında ise, onun yerini mayasına demir katılan çiftçiler ve tacirler ile tunç katılan işçilerin yönetimde söz sahibi olduğu *oligarşi* (*oligarkhia*) alır. Platon, aristokratik düzenin bozulmasının kaçınılmaz olduğunu söyler; “[...] doğan her şeyin çürümek zorundadır sonunda; sonsuz olamaz sizin düzen de, o da bozulur dağılır bir gün” (Platon, [D 546a], 2017, s. 270). Bozulmaya ise bir doğa yasası yol açar; Platon’a göre, iyi ve kötü doğumların sırrı olan sayıların geometrik bir hesabı vardır – ki kendisi bu hesabı *Devlet*’te ayrıntılı olarak açıklar. Bu sayıları ve hesabı bilmeyen koruyucular ise, “kızlarla oğlanları olmayacak zamanlarda birleştirirler” (Platon, [D 546d], 2017, s. 271). Böylece, Sokrates’in kent-devlette insanların doğalarına göre ayrıştırılmasında başvurduğu “Üç Maden Efsanesi” bir politik söylem olma niteliğini yitirir ve timarşi bozularak oligarşiye dönüşür; “Demir gümüşe karışacak, tunç altına ve bundan böyle bir haksızlık, öyle bir densizlik, düzensizlik doğacak ki karışma olan her yerde insanlar birbirine girecek ve dış bileyecek” (Platon, [D 547a], 2017, s. 271). Rancière’e göre, Platon insanları doğalarına göre ayrıştıran bu söylemi seçerken gizli bir amaç güder. Bu amaç, “bilhassa altını, mübadelelerin madenini iktidardan ayırmaktır” (Rancière, 2008, s. 39) çünkü Platon’un da belirttiği üzere doğaları gereği kazanç seven çiftçiler, tüccarlar ve işçiler aristokratların tahakkümünden kurtulduklarında ev, toprak, altın ve gümüş biriktirmeye başlarlar (Platon, [D 547b], 2017, s. 272). Doğaları gereği şeref seven koruyucular ise kent-devletteki vatandaşları korumakla yetinmez ve zafer kazanmak, ün salmak uğruna devlet işlerinde ya da savaşlarda servetlerini ve şereflerini tüketir ve “yoksulluktan küçük düşse düşse para kazanma yoluna gider” (Platon, [D 553c], 2017, s. 280).

Dolayısıyla kent-devlet yozlaşmaya başladığında koruyucuların doğasının da bozulup kazançsever olacaklarını öngören Platon bir yaradılış miti çerçevesinde değerli madenler olan altını yöneticilerin, gümüşü ise koruyucuların hamuruna daha en baştan kalıcı olarak katar. Yani, “Üç Maden Efsanesi” yalnızca insanlara, herkesin doğasına göre ayrı zümrelere ait olduklarını ve yalnızca kendilerine ayrılmış işlerle meşgul olmaları gerektiğini salık veren bir söylem değildir. Aynı zamanda, yöneticilere ve koruyuculara kazançtan daha üstün şeyler olduğunu anımsatarak onların yozlaşmalarını engellemeyi amaçlayan düzenleyici bir *archi-politik* söylemdir de.

4. Demokrasi, Politikanın Estetiği ve Estetiğin Politikası

Bir önceki bölümde, Platon'un bir *archi-politik* söylem olarak ruhun üç parçalı yapısına koşut olan bir insan doğası efsanesi olarak "Üç Maden Efsanesi"ne başvurduğu ve bu sayede, ideal kent-devlette yöneticilerin ve koruyucuların önemini ve toplum içindeki konumu değiştiremez biçimde en başından belirlemek istediği aktarılmıştır. Böylece Rancière'e göre, Platon kazanç seven tüccarlar, çiftçiler ve işçiler ile düşünce seven seçkinler ve şeref seven koruyucular arasındaki geçişsizliği, insan doğasından kaynaklandığına dair bir uzlaşım sayesinde güvenceye almayı amaçlamaktadır. Platon'a göre, aksi durumda ortaya çıkacak yönetim biçimi ise, "alabildiğince zengin olma isteğinin, doymak bilmez mal açlığının sonucu" olan *demokrasi (demokratia)* olacaktır (Platon, [D 55b], 2017, s. 282).

Rancière, Platon'un bir *an-arşi* (başlangıç ve yönetme ilkesinin yokluğu) olarak gördüğü demokrasinin, aynı zamanda "yönetme salahiyetine sahip olmamada ortak olan kimseler" olan halkın yönetim biçimi olduğunu belirtir (Rancière, 2020, s. 15). Fransız filozofun, Platon'un demokrasi tanımında üzerinde durduğu iki nokta vardır. Bunlardan ilki, demokrasilerde yönetime geçen *halkın (demos)*, "bir topluluk adı olmazdan evvel topluluğun bir kesiminin, yani fakirlerin adı" olduğu tespitidir (Rancière, 2020, s. 15). Bu tespit, *Devlet'te* hâlihazırda yozlaşmış bir yönetim olan oligarşide zenginler ve yoksullar arasında çıkması olası bir kavga sonucunda fakirler düşmanlarını yendiğinde demokrasinin kurulacağı ifadesine dayanır: "Zenginlerin kimi öldürülür, kimi yurt dışına sürülür. Geri kalan yurttaşlar devleti ve devlet işlerini eşit şartlarla paylaşırlar. Çok defa işbaşına gelecekler de kurayla seçilir" (Platon, [D 557a], 2017, s.285).

Rancière'in Platon'un demokrasi tanımı hakkındaki ikinci tespiti ise, üstteki alıntıda geçen yöneticilerin 'kurayla seçilmesi' ibaresidir ancak kendisi bu konuyu daha çok *Yasalar (Nomoi)* diyalogunun IV. kitabındaki tartışma bağlamında ele alır: "Gelgelelim Platon *arkhêyi* tatbik edebilecek olanı belirlemek için mümkün bir yedinci vasfı kaydeder. O, bu niteliğe 'Tanrı'nın seçimi' der veya başka türlü söylenirse 'kura çekimi'" (Rancière, 2020, s. 14). Fransız filozofun gönderme yaptığı diyalog, Magnesia adıyla kurulacak yeni bir koloninin yasalarını yapmakla görevlendirilen on Giritli kişiden birisi olan Kleinias, yardımını istediği Atinalı bir yabancı ve Spartalı Megilius arasında geçen *Yasalar* diyalogudur. Diyalogun IV. kitabında Atinalı yabancı konuşmacı rolündedir ve yöneticiler ile yönetilenler arasındaki ayrımı belirleyen ilkeleri sıralar [Platon Y 690]. Atinalının izlediği sıra aktarılacak olursa, yönetim biçimlerinin ilki, annelerin ve babaların çocuklarını yönetmesidir – ki bunlar, sanayileşmemiş toplumlarda görülen *anaerkil (matriarkês)* ve *ataerkil (patriarkhês)* yönetim biçimleridir. İkinci yönetim biçimi, soyluların soylu olmayanları yönettiği *aristokrasidir*. Üçüncüsü, *yaşlıların (gerôn)* gençleri yönettiği *gerontokrasidir* iken, dördüncü sırada *efendilerin (despotês)* köleleri yönetmesi gelir. Beşinci yönetim biçimi, Atinalı konuşmacının doğaya en uygun olduğunu belirttiği *kratokrasidir (kratokratia)* ve bunda, *güçlülükler (kratos)* zayıfları yönetir. Altıncı ve Atinalı yabancıya göre en önemli yönetim biçimi, bir öncekine nazaran zor kullanmayı meşrulaştırmayan, bilgisizlerin boyun eğip bilgililerin yönettiği *sofokrasidir (sophokratia)* (Platon, [Y 690], s. 110). Rancière'in demokrasi hakkındaki ikinci tespiti olan kura çekimi, yönetim biçimleri arasında son sırada gelen demokrasideki yöneticileri belirler ve Atinalı konuşmacıya göre yalnızca Tanrının istediği değil, aynı zamanda 'kadere bağlı olan bir yöntemdir': "Kura çekeriz ve kazanan yönetir, kaybeden yönetilir" (Platon, [Y 690] 2017, s. 110).

Platon kura çekimini demokraside yönetme vasfının tek kaynağı olarak tanımlayıp bunu ne Üç Maden Efsanesi gibi ruhun üç parçalı yapısına koşut bir hiyerarşiye ne de efendi-köle, genç-

yaşlı gibi bir ikiliğe dayandırmaz çünkü Rancière'e göre, hükmedilen ile hükmeden arasında bir 'karşılıklık' ilişkisi bulunmaz (Rancière, 2020, s. 14). Yani ne hükmedene kıyasla hükmedilen tanımlanabilir ne de tam tersi olanaklıdır çünkü, örneğin, despotların tahakkümündeki *köleler (demosioi)* de bir nevi halktır ancak demokrasideki 'seçimler' *halkı (demos)* kendi kendisinin efendisi yapar.

Tam da demokraside hükmedenle hükmedilen arasında karşılıklı belirlenim olmayışından açılan bu boşluk, Rancière için hem bir eşitlik ilişkisinin hem de politika ile estetik arasında bağlantının kurulmasını sağlar. Fransız filozofa göre, sanat "her şeyden önce, bir müşterek dünyada ikamet tarzıdır" (Rancière, 2020, s. 116). Demokrasinin belirleyici vasfı olan uyumsuzluk ise politika ve sanat yapıtları dolayımında uzlaşım söyleminin yarattığı bu müşterek dünyanın gerçekliğini "oyarak ve onu ihtilafli bir yolda çoklulaştırarak" iş görür (Rancière, 2020, s. 148). Böylece, uzlaşım çerçevesinde inşa edilen bir toplum (tümel) yaşadığı gerçekliğin 'iyi yaşam' (zen) olduğu önermesine karşı çıkan ve bireye (tikel) 'daha iyi bir yaşam' olasılığını vaat eden sanat yapıtları duyulur hâle gelir. *Duyulurun dağılımı* adını verdiği bu olasılık, Oranlı'nın belirttiği ve önceki bölümlerde tartışıldığı üzere, Rancière'in 'estetik' derken sözcüğün Antik Grekçe'deki kökeni olan *aísthēsis (duyumsama)* sözcüğünü kastetmesi ile hayvanın hazzını ve acısını ortaya koymak için ses çıkaran bir canlı olması, insanın ise faydalı ile faydasız, adil ile adaletsiz, iyi ile kötü arasındaki ayrımı *dile getirebilen* bir canlı olması ile belirlenen Aristotelesçi temel ayrıma odaklanır (Oranlı, 2016, s. 113). Bu nedenle, 'daha iyi bir yaşam' için haz ve acı arasındaki ayrımın da dile getirilebildiği müşterek bir dünyaya dair bu uzlaşım *duyumsamanın*, eş deyişle *ortak duyumun* yeniden değerlendirme talebi olarak politikanın 'estetik bir boyutu' vardır:

"Politikanın estetiği" her şeyden önce bir bizim şekillendirilmesinden, bir öznenin, bir kolektif tezahürün şekillendirilmesinden meydana gelir; bu kolektif tezahürün ortaya çıkışı, toplumsal payların dağıtımını bozan öğedir – benim "payı olmayanların"ın, sefil olanların değil adsız olanların, "payı" dediğim öge. "Estetiğin politikası"na gelince, o yeni bireysellik formları ve yeni "neyse o'luklar" (*haecceities*) yaratır. O, adsız olana kolektif bir ses vermez. Bunun yerine, müşterek deneyim dünyasını kişisel olmayan ortak deneyim dünyası olarak yeniden şekillendirir. Bu yolla, bir müşterek deneyim dokusu yaratmaya yardım eder; bu dokuda, müşterek nesnelere inşa etmenin yeni kipleri ve öznel sözlü ilanın yeni imkânları geliştirilebilir – söz konusu kip ve imkânlar da "politikanın estetiği"nin kendine özgü nitelikleridir. (Rancière, 2020, s. 140)⁵

'Politikanın estetiği' ve 'estetiğin politikası' derken neyin kastedildiğini somutlaştırmak için uzaktan kumandası bozulan tüketici örneğine geri dönelim. Yasal yollardan hak arayışı sonuçsuz kaldığı için bir sosyal medya platformunda çektiği videoyu yayınlayan tüketici, Rancière'in düşüncesine göre, yalnızca kendi yaşadığı bir sorunu anlatmaz. Benzer sorunları yaşayanların kendinden bir parça bulabileceği, eş deyişle *duygudaşlık (sympathy)* kurabileceği, bir çatlak ses çıkarır. Bu yüzden, satıcı firma ve müşteri temsilcisi tarafından kaale alınmayan tüketici, örnek teşkil etmesi için yaşadığı sorunu videoya çekince; tikel tümel olarak ya da Kant'ın terimleriyle

5 Rancière'in *Uyumsuzluk: Estetik ve Politika Üzerine (Dissensus: On Politics and Aesthetics)* adlı kitabının, okuduğunuz bu makalede faydalanan, 2020 tarihli Türkçe çevirisinin ilk baskısında gözden kaçan bir çeviri hatası bu paragrafın okumasını zorlaştırıyor. Rancière, bu pasajda politikanın / siyasetin estetiği ve estetiğin siyaseti arasında karşılaştırma yapıyor. Bunun için ilkin politikanın estetiğinin topluma (tümel) ve uzlaşım ilişkisi özelliklerini belirtirken, estetiğin politik boyutunun bireye (tikel) ve uyumsuzluğa dair özelliklerini aktarıyor. Ancak çevirmen, her iki tümcede de "politikanın estetiği" dediği için kavram, okuyucu tarafından kendiyile çelişikmiş gibi algılanıyor; "The 'aesthetics of politics' consists above all in the framing of a we, collective demonstration whose emergence is the element that disrupts the distribution of social parts, an element that I call the part of those who have no part – not the wretched, but anonymous. The 'politics of aesthetics', as for it, frames new forms of individuality and new haecceities. It does not give a collective voice to the anonymous. [...]" (Rancière, 2010, ss. 141-142). Bu yüzden, çevirideki hata düzeltilerek alıntılanmıştır. (Ed. N.)

söylenecek olursa, ‘özel’i ‘genel’ olarak dile getirip “Herkes benim yargım ile anlayacaktır demez; onunla anlaşması gerekir, der” (Kant, [YYE §22], 2016, s. 66). Tüketicinin firma tarafından duyulmayan sesinin başkalarınca duyulmasını sağlayan video, Rancière’in Kant’tan ödünç aldığı hâliyle, politikanın estetik boyutudur. Hâlbuki, firmanın müşteri memnuniyetini vurgulayan reklam filmlerinde sürekli cihazdan memnuniyetini dile getiren ya da müşteri temsilcisine 7/24 ulaşıp şikâyetlerini çözebilen başka tüketiciler rol almaktaydı. Söz konusu reklam filmleri ‘memnuniyetsiz müşteri’ olmadığında ısrar etse bile, reklamın söylemi aslında ‘kolektif tezahürdeki bu fazlalığın’ var olduğunu ama müşteri memnuniyeti politikasının bu fazlalığı olasılık dışına ittiğini öne sürer. Öyleyse, estetiğin politikası, uzlaşımın dışarıda bırakmaya çalıştığı fazlalığın ister istemez sanat yapıtının içine katılarak yeniden duyulur hâle gelmesini sağlamasıdır. Rancière estetiğin politikasındaki bu içerisi-dışarısı ikiliğini, sanat ve temsil ettiği gerçeklik arasındaki ikili ‘karşılıklılık’ ilişkisine benzetir:

Sanatın dışı olarak iş gören bir “gerçek dünya” yoktur. Bunun yerine, müşteregin duyuyula algılanabilir dokusunda katmanlar çokluğu söz konusudur. Bu katmanlarda, dışarı ve içeriği değişken formlar çokluğunu kuşanır; “içeride” ve “dışarıda” olanın topografisi durmadan çaprazlama çizilir ve politikanın estetiğiyle estetiğin politikası tarafından yerinden edilir. (Rancière, 2020, s. 113)

Sonuçta, Rancière estetik ile politika arasındaki bu ilişkiyi Platon’un “kura çekimi” ile tanımladığı demokrasideki yönetenle yönetilen arasındaki karşılıklı meşruiyet ilişkisine benzer. Şiray’ın “Jacques Rancière’de Sanat-Siyaset İlişkisi” (2016) adlı makalesinde belirttiği üzere, uyumsuzluğa dayanan ‘estetik sanat rejimi’ ise bu karşılıklı meşruiyetin bir yan sonucu olarak sanat ile gerçek dünyanın arasındaki karşıtlığın çözünmesine yol açar:

Bu rejimin işaret ettiği durum, sanatın formları ile hayatın formları arasındaki özdeşliktir; sanatın kendi içindeki ayrımlara, hiyerarşiye de saldıran estetik rejim ilk önce bir ‘uyumsuzluk’ yaratır, daha sonra ‘duyulurun paylaşımı’ yoluyla belirli bir topluluk için neyin görülür, görülebilir olduğunu (topluluğun yaşam deneyiminin *a priori* formlarını) belirlemektedir. (Şiray, 2016, s. 286)

Hâlihazırda Rancière’in sanat rejimleri kavramı bile zaten, “sanatın kurucu öğelerinden tarihsel bir kopuşu dillendiren fikrin altını oyar” (Rancière, 2020, s. 217). Yani sanat rejimleri ifadesi, sanat yapıtlarının gerçek dünyadaki yaşamdan farklı, kendi duyum alanlarını kuran ‘kendinde-şey’ oldukları düşüncesine bir karşı çıkıştır. Bu yüzden Rancière, sanat yapıtlarının üretildikleri tarihsel koşullardan ve yaşam biçiminden koparılıp sergilendikleri müzeler içinde ya da okundukları kitapların sayfalarındaki ölü ve donuk hâlleri ile anlayamayacaklarını öne sürer çünkü estetik sanat rejimi, “[modernist ve post-modernist sanatsal] yaklaşımların tarihsel ve ilişkisel bağlarını göstererek estetiğin siyasetini kurar” (Şiray, 2016, s. 288). Ancak bu rejimde sanat yapıtı, Althusser’in ideolojiye karşı sağaltıcı bir bilim olarak gördüğü için Marksizme yüklediği pedagojik (eğitici) görevi andırır biçimde; ders vermek ya da ahlaklı ve doğru biçimde davranan bir birey ortaya çıkarmak gibi siyasal amaçlar taşımaz. Tam tersine estetik sanat rejimi, sanat yapıtlarında yaratılan yeni duyum olanakları ile kendini toplumun bir parçası sanan bireyin uzlaşılabilir ‘iyi yaşamda’ bulamadığı estetik deneyimleri yaşamasını amaçlar. Böylece, kendini toplumu oluşturan özdeş bireylerden biri olarak görmeyip toplumun, kendisi gibi birbirine özdeş olmayan bireylerin toplamı olduğunu kavrayan insan ‘daha iyi bir yaşama’ doğru özerkleşmenin ‘gereğini’ de duyumsayacaktır.

5. Sonuç

Colin Crouch, günümüzde demokrasilerin “kitle katılımının temel türü olarak seçim katılımını vurgulayan, esas olarak iş dünyası lobileri anlamına gelen lobi faaliyetleri için geniş bir özgülük tanıyan ve kapitalist ekonomiye müdahale etmekten kaçınan” *post-demokrasilere* evrildiğini öne sürmektedir (Crouch, 2004, s. 3). Bu makalede, Jacques Rancière’in *uyuşmazlık* ve *duyulurun dağılımı* kavramları üzerinden politik düşüncesine odaklanılarak düşünürün post-demokrasilerdeki uzlaşım söyleminin eşitlik ilkesini dışlayarak bir tür oligarşiyi yeniden tesis ettiğine yönelik tespitinden yola çıkıldı. Buna göre, Rancière uzlaşmacı demokrasileri Platoncu kent-devletin (*polis*) bir uzantısı olarak görmektedir. Post-demokratik söylemlerle *uyuşmazlık* politikaları yaratan ‘çatlak sesler’ ise, gerçek demokrasiyi mümkün kılan bir ‘yaşam tarzı olarak’ politika yapmanın güvencesidir.

Bu nedenle, Rancière’in demokrasi anlayışı ve politika düşüncesi, *meta-politik*, *archi-politik* ve *para-politik* siyaset biçimleri ile karşılaştırılarak yeniden ele alındı. Böylece, Rancière’in her bir siyaset biçimine karşı öne sürdüğü itirazlar ve eleştiriler gösterildi. Düşünürün itiraz ettiği siyaset biçimlerinden, *meta-politiğin* örneği olan Althusser’in Yapısalcı Marksist yaklaşımı eşitlik ilkesine karşı çıkıp entelektüeller ve eğitilmiş kitlelerin politikada başat rol üstlenmesini öne sürerken; *para-politiğin* örneği olarak verilen Arendt’in yaklaşımı, yönetimdeki seçkinlerin uzlaşmacı bir söylemle tahakküm kurduğu bir siyasal düzene yol açmaktadır. Platon’un “Üç Maden Efsanesi” ile örneklenen *archi-politik* yaklaşım ise, insanların toplumda kendi doğalarına ayrıldığı geçişsiz zümreler, sınıflar, aileler vs. bulunduğunu, herkesin içine doğduğu zümreye, sınıfa, aileye bağlı kalarak birbirinin işine karışmaması gerektiğini savunmaktadır. Ancak Rancière, demokrasilerde politikanın mantığının üç tür siyaset biçiminden de farklı olduğunu öne sürer çünkü demokraside, neden bazı insanların diğerlerine hükmettiğine dair iyi bir gerekçe yoktur. Demokrasilerde vasıflanmamış olan *halk* (*demos*), kendini vasıflanmışların iktidarına ekleyerek onu tamamladığı için “eş-zamanlı olarak onu hem meşrulaştırır hem de gayrimeşrulaştırır” (Rancière, 2020, s. 39). Dolayısıyla, post-demokrasideki bireyi (tikel) tahakküm altına almaya yarayan uzlaşım (tümel) dayanan her tür söylemde bir ‘boşluk’ vardır ve bu boşluktan yola çıkarak politika yapmanın olanağı daima bulunacaktır.

Rancière tıpkı politika gibi sanatın da yekpare bir bütün olarak anlaşılamayacağını, sanat yapıtlarında da içinde buldukları zaman ve mekâna göre farklı rejimler bulunduğunu öne sürer. Bu rejimlerin sonuncusu olan ‘sanatın estetik rejimi’ ise demokrasiye benzer ve sanatın yaşamı taklit etmediğini, yaşamdan fazlası olduğu düşüncesini önerir. Sanatın modern estetik rejimi, “duyarlılık yasalarıyla sanatın kuralları arasındaki mutabakatın, klasik temsil düzenini diğerlerinden ayıran bu mutabakatın bozulması” ile ortaya çıkar (Rancière, 2020, s. 179). Böylece, ‘daha iyi bir yaşam’ öneren sanat yapıtları politik bir boyut kazanır. Yani, estetik sanat rejimi gerçeğe ‘sadaktle’ bağlı bir sanat anlayışı yerine gerçeğin bir uzlaşım olduğunu öne sürerek toplumda fazlalık olarak görülenlerin bu *uyuşmaz* boşluğu gerçekliğin dokusuna katmasını, sanat dolayımında *duyulurun dağıtılmasını* ve *yeniden dağıtılmasını* sağlar.

Özellikle, özel sektör ile devlet arasındaki bir iş birliği sonucunda insanların politik yaşama katılımının “temelde aynı egemen kadronun yeniden üretilmesini garanti altına alan” seçimlerle kısıtlandığı (Rancière, 2015, s. 82) ve “daha iyi bir yaşama” dair bireysel tasavvurların uzlaşıcı post-demokratik kitle toplumlarında “bireylerin sınır tanımayan arzularının egemenliğine” dönüştüğü eleştirilerinin yaygınlığı düşünülürse (Rancière, 2015, s. 8), Rancière’in *duyulurun paylaşımı* kavramı, Aristoteles’in *Politika*’da devlete öncelik verdiği söylemin ters yüz edilmesine

ve bireyin devletten önce gelmesine yardımcı olur. Post-demokratik toplumlarda salt bir tüketiciye indirgenen birey, kendi haz ve acılarını toplum için faydalı ya da zararlı, iyi ya da kötü olanla birlikte *dile getirebildiği* için yalnızca devletin tanımladığı hukuki yollar içerisinde hakkını aramak zorunda kalmaz. Meşruiyetini kullanıcıların kendisinin sağladığı alternatif duyulurluk alanları olan sosyal medya platformları gibi ortamları kullanarak kendisi bir üretici-tüketiciye dönüşen birey, özel sektör ve devlet iş birliğinde kurulan hukuki-politik tekele bir alternatif oluşturur. Böylece, bu türden bireysel uyumsuzluk politikaları yalnızca bireyin özerkliğinin toplumsal uzlaşım içinde korunmasını sağlayan *politik yaşam tarzlarına* örnek oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda tikel ve evrensel oluşu sayesinde bireyin yaşamını estetik bir deneyim olarak yeniden üreterek post-demokrasilerde bireye biçilen salt tüketicilik rolünün de aşılmasını sağlar.

Kaynaklar

- Althusser, L. (1964). "Marxism and Humanism". *Marxists Internet Archive*. <https://www.marxists.org/reference/archive/althusser/1964/marxism-humanism.htm>
- Althusser, L. (2000). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* (Y. Alp & M. Çev.), İletişim Yayınları.
- Aristoteles (2017). *Politika*, (F. Akderin, Çev.). Say Yayınları.
- Crouch, C. (2004). *Post-Democracy*. Polity-Press.
- Crouch, C. (2013, 5 Şubat). "Five Minutes with Colin Crouch". *London School of Economics*. <https://blogs.lse.ac.uk/politicsandpolicy/five-minutes-with-colin-crouch/>
- Deranty, J. P. (2005). "Rancière, Jacques". John Protevi (Ed.), *The Edinburgh Dictionary of Continental Philosophy* içinde (s. 485-486). Edinburgh University Press.
- Esgün, T. G. (2012). "Jacques Rancière'de Siyasetin Olanığı ve Demokrasi", *Felsefe Arkivi*, (36), 17-28.
- Güremen, R. (2016). "Aristoteles'te Dilin Politik Rolü" *Felsefe Tartışmaları*, (53), 16-38.
- Kant, I. (2016). *Yargı Yetisinin Eleştirisi* (Aziz Yardımlı, Çev.). İdea Yayınevi.
- Koç, Y.(2019). "Post Demokrasi ve Siyasi Parti Kavramlaştırmasını Pierre Bourdieu Üzerinden Okumak". *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, (44), 42-61.
- Lewis, W. (2005). "Althusser, Louis". John Protevi (Ed.), *The Edinburgh Dictionary of Continental Philosophy* içinde (s. 23-24), Edinburgh University Press,
- Oranlı, İ. (2016). "Rancière'de Siyasi Olanın 'Estetik' Boyutu: 'Siyaset Üzerine On Tez' ve Duyumsanır Olanın Paylaşımı". *MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (14), 108-116.
- Platon (2017). *Devlet* (S. Eyüboğlu & M. A. Cimcoz, Çev.). Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Platon (2021). *Yasalar* (F. Akderin, Çev.). Say Yayınları.
- Rancière, J. (2007). *Siyasatın Kıyısında* (A. U. Kılıç, Çev.). Metis Yayınları.
- Rancière, J. (2008). *Filozof ve Yoksulları* (A. U. Kılıç, Çev.). Metis Yayınları.
- Rancière, J. (2010). *Dissensus: On Politics and Aesthetics* (S. Corcoran, Çev.). Continuum International Publishing Group.
- Rancière, J. (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu* (A. U. Kılıç, Çev.). İletişim Yayınları.
- Rancière, J. (2015). *Demokrasi Nefreti* (U. Özmakas, Çev.). İletişim Yayınları.
- Rancière, J. (2016). "Jacques Rancière'in Yöntemi Üzerine Birkaç Not" (U. Özmakas, Çev.). Güçlü Ateşoğlu (Ed.), *Çağdaş Felsefenin Macerası – 1: Varoluşçuluk, Fenomenoloji, Ontoloji* içinde (ss. 277-296). Belge Yayınları.
- Rancière, J. (2020). *Dissensus: Politika ve Estetik Üzerine* (M. Yalçınkaya, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Şiray, M. (2016). "Jacques Rancière'de Sanat-Siyaset İlişkisi Üzerine". Güçlü Ateşoğlu (Ed.), *Çağdaş Felsefenin Macerası- I: Varoluşçuluk, Fenomenoloji, Ontoloji*. Belge Yayınları.

Şiray, M. (2018). “Jacques Rancière’in Althusser Dersleri Üzerine Notlar: John Lewis’e Mektup ya da Revizyonizmin Reddi”. *Teorik Bakış*, (12), 227-244.

Yıldırım, F. (2021). “İnsan Doğası, Toplum ve Adalet Bağlamında Platon’un Demokrasi Eleştirisine Rancièreci Bir İtiraz”, *Mediterranean Journal of Humanities*, (21), 305-319. <https://doi.org/10.13114/MJH.2021.567>

Özgün Makale

Metruk Bir Evin Anlattıkları: İz-İmge Kavramı Bağlamında Zaman-Mekânın Estetik ve Politik Sökümü^{*1**}

Narratives of an Abandoned House:
Aesthetic and Political Deconstruction of
Time-Space in the Context of the
Trace-Image Concept

Alperen ERGİN¹
Ayşe ŞENTÜRER²

Öz

Mekânı görürlük ve duyululuk formları üzerinden bölüştürmek estetik olduğu kadar politik bir tartışmadır. Konvansiyonel mekân üretme pratikleri içerisinde yürütülen mimari tasarım mekânı bir tasarım nesnesi olarak ele alırken zaman katmanı görmezden gelinebilir. Bu çalışma Ranciére'in "estetik rejim" ve "ortak yaşam" fikirlerini mimarlığın estetik-politik tartışmalarına taşımak istemektedir. Bu kavramlar eşliğinde zamansal boyutu da içeren mimari karşılaşmalarla yeni açılımlar getirilmesi amaçlanmaktadır. Çalışma boyunca Üsküdar'da bulunan metruk bir evin rölöve ve restütisyon süreçleri sırasında kayıt altına alınan zaman-mekân ilişkileri yakın ölçekte incelenir. Metruk ev üzerindeki izler, bunları oluşturan sebepler ve deneyimimiz üzerindeki yansımaları "iz-imge" ile kavramı tartışılır. İz-imge mimarlığın yalnız mekânsal değil zamansal bir deneyim olabileceğini gösterilebilir ve bu deneyim, gölgede kalan ilişkileri görünür kılacak bir form sunarken etik ve politik tartışmaları da içerebilir. Bu bakış açısıyla mekânı statik bir varlık olarak değil, zamanın ve çoklu etkileşimlerin şekillendirdiği, dönüşen bir süreç olarak anlamak mümkün olabilir. Bu perspektif yardımıyla alternatif tasarım yaklaşımları geliştirilebilir.

Anahtar Kelimeler: Zaman-Mekân, İz-imge, Estetik Rejim, Mimari Eleştiri, Ranciére.

Abstract

This study explores the political and aesthetic dimensions of architecture, incorporating Ranciére's concepts of the "aesthetic regime" and "common life" into architectural debates.

* Makalenin başvuru tarihi: 15.09.2024. Makalenin kabul tarihi: 20.10.2024.

** Yazının ilk taslağı Dr. Öğr. Üyesi Meltem Aksoy ve Arş. Gör. Emirhan Kurtuluş tarafından yürütülen 2023-24 Bahar Yarıyılı, İTÜ Mimari Tasarım Yüksek Lisans Programı, "Bilimsel Araştırma, Etik ve Seminer" dersi kapsamında üretilmiştir.

¹ İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, ergina16@itu.edu.tr, ORCID: 0009-0001-1192-5127.

² İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü, senturer@itu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5299-1390.

Conventional architectural practices often overlook the temporal aspect of space, treating it as a static object. By examining the time-space relationships during the survey and restoration of an abandoned house in Üsküdar, this study introduces the concept of "trace-image," which demonstrates how architecture can be both spatial and temporal. The "trace-image" reveals hidden relationships and offers a new lens for understanding space as a dynamic, evolving process shaped by time and interaction. This temporal dimension opens the door for ethical and political discussions in architecture, challenging traditional approaches and proposing alternative design methods that consider space as a process rather than a fixed entity.

Keywords: Time-space, Trace-image, Aesthetic Regime, Architectural Critique, Ranciére.

Bu çalışma metruk bir evin rölöve ve restitüsyon projeleri³ sırasında yapıya ait bulguların tartışılması sonucu ortaya çıktı. Üsküdar'da bulunan bu metruk ev geleneksel yöntemlerle inşa edilmiş, bir dönem tamamı bir aile tarafından daha sonraları ise farklı katları farklı aileler tarafından kullanılmıştı. Ev, bir süredir atıl durumda kalmış ve bu durum kimi bozulmalara sebep olmuştu. Yapının geçmişine dair yeterli arşiv kaydı ve belge bulunamadığı için metruk ev kendi cismiyle geçmişin belgesi niteliğini taşıyordu. Pervititch haritalarında bahçe görünen arsaya yapı şehrin çeperlere genişlediği yakın tarihte inşa edildiği sonucu çıkarıldı. Uydu görüntülerinden yapının 1950'li yıllarda yapıldığı bilgisine ulaşıldı. Yapıyı belgeleyecek kayıtların kısıtlı olması dolayısıyla rölöve ve restitüsyon süreçlerinde yapı üzerindeki izler, geçmişe dair akıl yürütmelere olanak veren bilgiler olarak kullanıldı. Bunlar sayesinde yapının dönüşümü ve hikâyesi deşifre edildi. Şekil 1'de metruk evin rölöve planları üzerine işaretlenmiş seçili izlerin bir diyagramı bulunur. Çalışma boyunca bu izler yakın plana çekilerek incelenmeye devam eder. Mimari açıdan çok önemi olmayan, sıradan izler gerekli çizim tekniklerinin yanında çalışmadaki tasnif üzerinden alternatif olarak da belgelenecek kayıt altına alındılar. Peki bu izlere sonra ne olacaktı? Yapı restorasyona girdiğinde fare delikleri, bodrumda kök salan ağaçlar, sıva çatlakları ve bunlar gibi küçüklü büyüklü izler hiç yaşanmamış ve görülmemiş gibi kapatılıp üstü mü sıvanacaktı? Yapının geçmişine ait yegane kaynağı oluşturan ve hikâyesini anlatan izlerin mimarlıktaki yeri çalışmanın tetikleyici sorusunu oluşturdu.

Tartışmanın ilk bölümünde Jacques Ranciére'in sanatsal pratikleri tarihsel olarak açıklarken kullandığı üç ana rejim ve "duyulurun dağılımı" fikirlerinden hareketle mimarlık pratiğinin bir rejim fikrine karşılık gelip gelmediği tartışılır. Bu tartışma üzerinden Ranciére'in estetik ve politik arasında kurduğu ilişkinin mimarlık alanının içine çekilmesi amaçlanır. İkinci bölümde mekân ve mekân deneyimi izler üzerinden yeniden tarif edilerek tartışma bu özgün deneyimin kanalında sürdürülür. Bu bölümde izleri meydana getiren dinamikler, duyumsanma ilişkileri ve üretebilecekleri anlamlar tartışılır. Bu tartışmalar üzerinden zamansallığı görmezden gelen konvansiyonel mimarlık pratiklerine karşı eleştirel bir pozisyon oluşturan "iz-imge" kavramı incelenir. İz-İmge aracılığıyla okunan estetik ve politik tartışmalarda mimarlığın tasarım nesnesi yeniden ele alınır. Üçüncü bölümde "zaman-mekân" deneyimine imkan veren iz-imge kavramının zamansal nitelikleri ve bunun estetik kavrayışımızdaki yansımaları tartışılır. Dördüncü bölümde zaman ve mekânın deneyimdeki ortaklığı sayesinde görünür olabilecek ortak yaşamlar irdelenir. Bu sayede yargılar ve kararlar bağlamında zamansallığı yok sayan mekân rejiminin başka faileri nasıl dışladığı incelenebilir. Yalnız insandışı canlılığın değil, kasten üretilmeyecek ancak zamanla birikebilecek çeşitli imgelerin de zaman boyutuyla dışlandığı göz önüne serilebilir. Bu eleştiri diğer yandan belirlenimci ve keskin tasarım yaklaşımlarına karşı olasılık temelli yaklaşımları da tartışmaya fırsat verebilir.

3 Yapıya ait rölöve ve restitüsyon projeleri Beysun Mert Mimarlık bünyesinde yürütülmüştür.



Şekil 1: İzler ve Yapı İlişkisi Şeması, Yazar Arşivinden, 2024

I- Bir Rejim Fikri Olarak Mimarlık

Gerek mekânın imgesi gerekse mekânın organizasyonu üzerindeki yargıları mimarlığı duyumsanabilir hakkında düşünce üreten bir etkinlik olarak tarif edebilir. Bu bağlamda mimarlık pratiğini “duyulurun paylaşımı” (*distribution of the sensible*) fikri paralelinde ele alınabilir. Rancière’e göre “duyulurun paylaşımı” siyasetin pratikleri ile sanatın pratiklerini birbirleriyle ilişkilendirir, duyumsanabilirin formlarını bölüştürmeye dayalı “apriori formlar sistemidir” (Rancière, 2008, s. 148). Rancière için estetik sanatseverlerin beğenilerine hitap eden, sanata dair teknik ya da teorik bir alan olmanın ötesinde sanatsal olanı da kuşatan “bir düşünce tarzını” ifade eder (Rancière, 2006, s. 9; 2008, s. 161). Bu yönüyle bakıldığında estetik tuvalden, perdeden ve kadrajdan çıkarak kamusal alanı da içine alan bir kavram olmaktadır. Duyulurun dağılımı bu perspektif üzerinden kurulan estetik kavrayışının sanatı, siyaseti ve gündelik hayatı görürlük formları üzerinden düzenleyen bir rejim fikrini açıklar. Bu kavrayış içerisinde imge onu üreten imge üretme pratiğine sıkı sıkıya bağlıdır ve bu pratiğin kendine has durumunu üzerinde taşır. Fotoğrafın, şiirin ve sinemanın imgeleri onların üretim süreçleriyle, imkan ve kısıtlarıyla ilişkilidir; diğer yandan Rancière farklı yapma biçimlerine rağmen paylaşılan bir ortaklık olduğunu iddia eder (Rancière, 2023, s. 103).

Rancière gerek tarihsel gerek yapısal olarak üç ana rejim fikri üzerinden sanatı kavramsallaştırır: etik rejim, temsili rejim ve estetik rejim. “Rejim” olarak tarif edilmeye başlanan düşünce sistemleri estetik ve politik tartışmayı yan yana getirmeye hatta birbirlerinin içinden kurmaya başlar. Etik rejimde “sanat” kendisi olarak var olmaz, örneğin bu rejimde heykel bir tanrı imgesiyle bağlanır (Rancière, 2012, s. 32). Bu rejimde heykel uhrevi olanın mekânsal bir karşılığını üretir, heykel ile duyumsanan “içsel hakikatlerine” ve o imge etrafında bulunan topluluğun varoluş tarzlarına dair yargıda bulunan imgelerdir (Rancière J. , 2012, s. 32; 2008, s. 158). Bu imge aracılığıyla tanrısal olanın sureti dolaşıma girmeye başlar ve mekân bununla paylaşılır. Burada asıl olan heykelin sanatsal değeri veya güzelliği değil duyumsananın tanrısal tasvirlere uygunluğu, bu tasvirleri üretme hakkının kimde olduğu veya kimlerin bunları üretemeyeceği ve bunların topluluktaki konumlarıdır (Rancière, 2008, s. 158). Temsili rejim ise tanrısal olanın tahakkümünün esnediği, imgenin “tanrıya sadık olup olmadığı” yargısından kurtarıldığı rejimdir (Rancière, 2012, s. 33). Burada sanat normatif kuralları olan yapma tarzları olarak karşımıza çıkar ve “mimetik ilke” aracılığıyla hakikatin yanılmalılarını üretir (Rancière, 2008, s. 160). Rancière “mimetik ilke” olarak bahsettiği şeyin doğanın kopyalarını oluşturmaya yönelik bir taklit değil, yapma tarzlarının özgül durumlarında kendilerine ait janrları, iyi ve kötüyü sanatlar arasında ayıran ilke olduğu konusunda uyarır (Rancière, 2008, s. 160). Estetik rejim ise temsili rejimin karşısında konumlanır, burada sanatın özgüllüğü artık yapma tarzlarının farklılığıyla değil imgeye ait “duyulurluk kipinin” ayrışmasıyla belirlenir (Rancière, 2008, s. 161). Temsili rejimdeki yapma tarzlarının ürettiği geleneğin biçimlerinin aksine estetik rejim bu temsil yöntemlerini aşmaya ve yeni duyulurluk formları ile sanatçının ifade üretmesine olanak tanır, sanat olma özelliği artık teknikten değil “belli bir duyusal alımlanma biçiminden” kaynaklıdır (Rancière, 2012, s. 33). Gerek sanatçının olayları algıladığı biçimde ifade etme gücü gerekse kullandığı pratiklerin özgünlüğü estetik rejimi farklı kılar. Temsil rejimindeki hakikatin temsilini üretmeye dair motivasyon burada Rancière’in “anti-mimetik devrim” dediği şekilde her sanatın kendi içinde ürettiği değer ve saf gücünün olumlanmasına dönüşür, tarihsel olarak bu dönüşüm modernite ile gerçekleşmiştir (Rancière, 2008, s. 162, 165). Rancière için estetik rejim sanatın öneminin siyasetle “etle tırnak gibi ayrılmaz kılındığı” yeni “ortak yaşam biçimlerine” imkan sunmaktadır (Rancière J. , 2008, s.

162; 2012, s. 34). O halde estetik rejim diğer rejimlerden hem tarihsel açıdan hem nitelik bakımından ayrılır, her otonom yapma tarzı kendi özgül tekilliği üzerinden gerçekliği yeniden yorumlar. Bir sanatsal yapma tarzı olmasa dahi mimarlık ürettiği imgeler bakımından nasıl bir rejim fikri ifade eder? İmge üreten mimarlık derken akla uygulama çizimleri, üç boyutlu görselleştirmeler (*render*), kolajlar, maketler, fotoğraflar ya da kağıt düzlemini mekânsallaştıran “*paper architecture*” anlaşılabilir. Bunlar da elbette mimarlığın ürettiği imgelerdir, bu tartışmanın konusu ise mimari pratiğin ürettiği nihai nesne olan yapının kendisini bir imge olarak tartışır. Mekan mimarlık bilgisi olmaksızın üretilebilir, mimarlığın mekâna yüklediği anlam ise artık bu mekanın işlevsel yönü yanında kimin neyi nasıl gördüğü ve göreceği olabilir. Bu tanım elbette tartışma üretmeye yönelik ve spekülatifdir. Tartışma süresince “mimarlığın ürettiği imge” olarak bahsedilen kavram mimari temsilleri değil nihai olarak üretilen mekanların görünen ve algılanan karşılıklarını tarif eder, bu imgenin kurulumu da arka planda bir rejim fikriyle ilişkilendirir. Mimari tasarım pratiğini tarihsel oluşumu ve moderniteye dayanan kurucu dinamikleri bağlamında estetik rejimin bir formu olarak düşünmek mümkün olsa da burada mimarlığın kendine özgü durumlarına parantez açmak gerekir. Bir yandan mimarlık pratiği estetik rejimdeki politik anlamı kaçınılmaz olarak üzerinde taşır. Öte yandan mimarlığın tasarım nesnesinin sanatsal üretimlerden farklılaşan dinamikleri mimarlığa ait rejime farklı bir tarif yapma ihtiyacı doğurabilir. İmgesinin duyumsanması bir seyircilik ile de olabileceği gibi özünde içinde/kenarında/yanında bulunma/yaşama hali ile gerçekleşir. Modern mimarlık ile disipliner hale gelen günümüzün konvansiyonel yapı tekniklerinde kendini halen gösteren bu rejim tartışma boyunca “mekân rejimi” olarak ifade edilebilir. Bu çalışmada mekân rejiminin yalnız mekânsal öngörü odaklı temsil ve üretim pratiği iz-imge aracılığıyla tartışılır.

Yaşam ve imgeler birbirleriyle iç içedir, Rancière sanatın formları ile yaşamın formları arasında kurulabilecek bir özdeşliği işaret eder (Rancière, 2008, s. 162). Buradan hareketle bir imge üretme pratiği olarak mimarlık, mekânı etkinlikler, bulunma halleri ve gündelik hayat pratikleri üzerinden plan kararlarıyla tasarlarken yapılan şey aynı zamanda görülürlük ve duyulurluk üzerinde de seçimler üretmek değil midir? Çıkabilenler için merdivenler, kör duvarlı mahrem mahaller, işlek caddeye bakan özel cepheler... Girebilenler ve giremeyenler yalnız fiziksel olarak değil semantik olarak da altı çizilerek birbirinden ayrılabilir. Parsel sınırları, güvenli girişler, turnikeler, yüksek katlı yapıların üst katları... Mekân onu sınırlandıran etkiler kadar birtakım sinyaller ve işaretlerle yönlendirilerek de bölüştürülür. Mimarın zihnindeki mekânsal imge malzeme, oranlar ve inşaat pratikleri gibi salt işlevsel kararlar üzerinden biçimlenerek duyumsanır olana dönüşmez mi? Bu bakımdan mimarlık “mekân” kurarken imge üretir. Çekilen duvarlar, çizilen sınırlar, eşikler, kapılar, değişen döşeme malzemeleri, duvarlardaki pencere ve açıklıklar, kat yüksekliği, kütleler ve yapı malzemeleri; her biri bu paylaşımı yahut sistemi düzenlemeye yarayan etkilerdir. İşlev ve “görüntü” arasında karşılıklı bir ilişki vardır, bunlar imgeyi birlikte kurarlar ki perde arkasında bütçe, yönetmelikler, işverenler ve kullanıcı halleri bekler. Yapıyı meydana getiren bu ağ ve ilişkisellik inşaat ile sınırlı kalmaz ve yapının çevresiyle de etkileşimini devam ettirir. Burada bu imge sanatsal ifade araçlarının üretimlerinden ayrılmaktadır çünkü o asırlara meydan okuyan, dokunulmaz ve kendinden ibaret bir temsil değil dışsal ve içsel kuvvetler etkisiyle değişip dönüşen, bozulup yenilenen bir organizmaya benzer. Mimarlığın imgesi bir zamansızlık değil aksine zamanın içkin olduğu bir sürekliliği ifade eder. Yapının içinde bulunduğu dönüşüm ve bozunum yapının kaçınılmaz olarak yüzleştiği fiziksel bir gerçekliktir. İçindeki ve dışındaki hayat aynı kalsa dahi onu oluşturan yapı ömürlüdür ve çevrenin fiziksel

koşullarından etkilenir, sağlamlığı bu etkilerle değişir. Gündelik hayat kendi sürekliliği için yapıya bakım uyguladığı sürece bu dönüşüm çarpıcı bir boyuta ulaşmayabilir. Eğer dışsal radikal bir etki; deprem, sert rüzgarlar, dalgalar, kayan toprak yapının ayakta kalma niteliğini bozmasa ancak bakım ortadan kalktığında metruk kalan yapının yumuşak dönüşümü bir süre sonra belirginleşir.

Atıl, metruk, harabe gibi mekânsal terimler aslında bu dönüşümün zaman kiplerini de ifade ederler. Yapının bu sıfatlardan hangisini alacağı bütünlüğünün ne kadar algılandığıyla da ilgilidir. Semantik olarak harabe niteliği bir zaman dilimi ile ilişkili olmayabilir. Depremın ardında bıraktığı bir kent de antik çağdan kalan anıtsal bir yapı da “harabe” olabilir. Yapı artık belli belirsiz bir halde kendini belli etse de bütünlüğünü kaybetmiş, doğada çözünmüştür. Yine de onu tanımamıza yarayan bir benzerlik bu çözünme içerisinde dahi sezilebilir. Harabe ifadesi, zamanla değişimi imlerken burada süre üzerinden değil fark üzerinden anlam kazanır. Jeanette Bicknell bu farkı kavrayabilmek için “mimari hayaletler” kavramını ortaya atar, yapı bütünlüğü kaybolan fakat peşinde bıraktıkları ile izleri sürülebilir “hayaletler” geçmişi kaydetmiş belgelerde, örneğin fotoğraflarda var olmaya devam ederler (Bicknell, 2014, s. 436). Fotoğrafın yapının güncel durumu ile kıyaslanması farkı algılanabilir bir kıyasa dönüştürür. Diğer yandan harabenin bozulma durumu bir doğa metaforu olarak da değerlendirilmiştir. Robert Ginsberg’e göre harabenin estetiğini canlı ve diri tutan, bizde ona karşı merak uyandırıp ilgi çeken yeşilin onu sarması ve bitkilerin harabeyi “dünyanın” bir parçası kılmasıdır (Ginsberg, 2004, s. 56). Ginsberg harabenin imgesini betimlerken oluşumunun dinamiklerini derinlemesine açıklamaz. Georg Simmel ise bu süreci bir tür doğaya dönüş olarak tanımlar, birtakım ikiliklerin gerilim alanı olan harabe “dışsal imgenin ve içkin dinamiklerin birliğinden” meydana gelir (Simmel, 1958, s. 266). Simmel’in yorumunda harabenin doğa ile ilişkisi yapıyı kuran malzemenin içkin dinamiklerinin bir ürünüdür. “Fark” kaçınılmaz olarak mekân üzerinde sürekli üretilmektedir. Bu yönüyle yapı zamansal bir karşılık da taşır. O halde mimarlığın ürettiği imge yalnız mekânın değil zamansal boyutu da ayrılmaz olarak içinde bulunduran “zaman-mekânın”⁴ imgesidir. Zaman ve mekânı ayrı olgular olarak düşünmek üzerlerinde çalışmayı kolaylaştırırsa da bu sırada diğerinin görmezden gelinmesine sebep olabilir. Bülent Tanju, Gilles Deleuze’un fark felsefesi üzerinden yaptığı okumada “mekânın niceliksel, zamanın ise niteliksel” farklar üretmesinden dolayı “zamanın mekândan dışlanması niteliksel farkların dışlanması” anlamına geldiğini söyler (Tanju, 2008, s. 169). Mekân konumlar, yükseklik ve derinlikler gibi ölçülebilir nicel farkları üzerinde barındırırken deneyimler, olaylar ve dönüşümler gibi nitel farklar zamansal boyutta anlam kazanır. Bu iki özellik de yapının sahip olduğu özellikler iken mimari tasarım anlamında zamanı dışlayıp mekânı değiştirecek bir form olarak tahayyül etmek eksik olur. Yalnız mekân üstüne düşünülerek üretilen yapı hayatı statik göstergelere indirgeyerek yaşanmışlığı göz ardı etmeye başlar. Tanju modern mimarlığın ve konvansiyonel üretim pratiklerindeki ayrıcalıklı mimar pozisyonu ile bu nitel farkları dışlamasını eleştirir çünkü “mekân” üreten mimarlığın kartezyen düzleminde zaman, deneyim ve algı işlemez hale gelir (Tanju, 2008, s. 175). Mimari çizim ve modelleme teknikleri gibi temsil araçları üç boyuttan oluşan bu kartezyen düzlemde üretilir. Temsillerin meydana getirildiği bu zemin zamansal olanı kapsamadığı için kendi kapalı sistemi içerisinde tutarsızlık barındırmaz. Bu temsil ortamlarında idealize edilen yapı üretiminin

4 “Zaman-mekân” kavramı bu iki olgunun birbirinden ayrılmazlığını ifade eder. Kavramı kolaylaştırmak için birbirinden ayırıp üzerine düşündüğümüz bu iki kavram doğal halinde birbirine dolanık halde bulunurlar. Astronomi ve fizik alanlarında bu birliktelik “uzay-zaman sürekliliği” olarak matematiksel olarak da formüle edilir. Özel Görelilik kuramının geçerli olduğu dört boyutlu yapıya Minovski uzay-zamanı da denmektedir, pozisyon belirten üç uzay boyutuna bir de zaman boyutu eklenir.

ardından dönüşümün gerçekliğiyle yüzleşerek zamansal farkı da mekânsal olanlar gibi biriktirmeye başlar. Buradan mevcut tasarım ve temsil araçlarıyla zamanın temsil edilemezliği gibi bir anlam çıkarılmamalıdır. Ancak mevcut koşulların ürettiği kendini tekrarlayan pratikler içerisinde zamanın temsili problemi gölgede kalıyor olabilir. Tanju'ya göre mimarlık zamandan arındırılmış idealler üreten değil kaçınılmaz olarak içine girdiği “ilişkiler ağının sürekliliğine atılan bir düğümdür” (Tanju, 2008, s. 175). Peki “mekân” üreten mimarlık ile “zaman-mekân” ürettiğinin bilincinde bir mimarlık arasında değişen ya da değişebilecek şeyler nedir? Yoksa mimarlık zamanı tasarlama işi için de mi kollarını sıvayacak? Bu tartışma metruk ev üzerinden açılabilir. İz ve iz-imge kavramı buradaki karşılaşmalar üzerinden derinleştirilerek mekân rejiminin idealize imgesi, bu rejimin imge üretme pratiğine karşı yapıdaki aktörlerin eski ve yeni pozisyonları tartışılabilir.



Şekil 2. Duvardan Bir İz



Şekil 3. Giriş Kapısının Yansıması

II- Sıradan Görünenin Hikâyesi, İz ve İmgesi

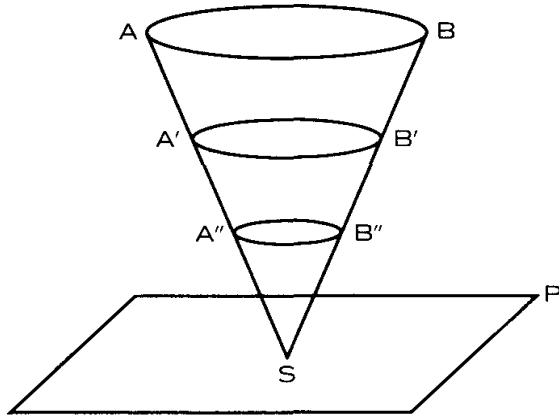
İz, bir kayıttır. Hareketle birlikte okunduğunda anlamlı bilgi üretebilir. Kendinin nedeni olmadığı için varlığı bu ilişkiselliğe bağlıdır. Onu kuran ve kavrayan ilişkiler; kuran hareket ile izi kavrayan özne arasında da etkileşime izin verir. Her türlü hareketin peşinde bıraktığı iz özünde zaman-mekân formatında yapıya kazılı veridir. Hareket ve aksiyonların ölçeği çeşitli olabilir. İster mikroskobik ister astronomik hareketler farklı kalıcılık biçimlerinde izler meydana getirebilir. Lekeler, çizikler, küfler, gazete sayfaları, çatlaklar veya taş üzerindeki damarlar iz ile hareket arasında benzer işlemleri üretirler. Veri olarak izler, o an orada olmayan bir mevcudiyet veya hare-

keti işaret ederler. Zaman deneyimimiz bu farkın algılanıp işlenmesiyle kurulur. Şekil 2'ye bakalım, metruk ev içerisindeki bu karşılaşmada sıvalı bir duvar ve üzerinde lekeler gözükmemektedir. Gözükmemen sahnenin ilk sinyali bir yokluğa aittir. Eskiden mevcut olan bir şeyin namevcudiyeti sezilmektedir. Daha önce mevcut olması durumu bizde yokluğunun ürettiği fark hasebiyle karşılık bulur fakat bu yokluğun algılanabilmesinin tek yolu bu izdir. Bir yandan bir yokluk deneyimi öteki taraftan geçmişteki bir mevcudiyetin andaki deneyimidir. Bu şeyin ne olduğu bilinmeksizin ilk algılanan ve zihinde işlenen durum bu namevcudiyete ait olan durumdur. Zımnen bilir ve açıkça görürüz ki orada olmayan bir şey vardır. Varlıkta değildir fakat deneyimimiz bu fark ile imgesini kurmaya başlar. Burada imge yokluğa değil geçmiş mevcudiyete dair bir işlem olarak yürütülür. Bu iz ile karşılaşıldığında deneyimlenen salt bir yokluk değil, iz ile üretilen imgenin varlığıdır aynı zamanda. Şekil 3'ü inceleyelim, burada farklı ölçekte bir iz sahnesi görülür. İzin oluşumu için yapılan tanım halen sağlanmaktadır; bir hareketin peşinde bıraktığı veri olarak bir iz gözükmemektedir. Bu sahnede ise zamanı imleyen fark bir yokluk üzerinden değil farklılaşarak yinelenen periyodik bir hareketin ürettiği özel durumdan gelir. Burada görülen şey renkli camların evin içinde herhangi bir görüntü oluşturmaması olsa da güneşin konumu herhangi iki andan farklıdır. Burada iz hayli geçici ve siliktir fakat bir odanın içine doğan güneş yazdan kışa sürekli değişeceği için bu an herhangi bir an değildir. Diğer yandan renkli camlar bir güneş saati gibi zamanı duvar ve döşeme üzerinde işaret etmeyi sürdürür. Dünya'nın yörüngesi bu renkli ışığın güzergahını belirler. Bu bakımdan iz ve izi üreten hareket hakkında düşünürken geniş bir perspektif üzerinden yol alınabilir. İnsani ve biyolojik aktivite, yer hareketleri ve iklim dinamikleri ilkesel olarak benzer prensipler üzerinden farklı zaman ölçeği ve kalıcılık düzeylerinde izler üretirler.



Şekil 4. Metruk Evin Köşesi

İz bir tanıklıktır. Bir aksiyona, etkinliğe, olaya yani bir hikâyeye dair tanıklıktır. Ki bu tanıklık olayın kendisine tanık olmaktan bir miktar farklıdır. Hikâye boşluklarla doludur, ancak belirsiz sezilen doğruluğu ispatlanamayan; olasılık zeminde ekilip orada büyüyen bir ihtimaldir. Aktüel olan iz zemine kazılıdır. Onu algılayıp anlamlandırmaksızın bir karşılık üretmez. Şekil 4, metruk Evin bahçe köşesine bakıp gördüğümüz manzaradır. İlk bakışta görülen unsurlar dökülen sıvanın ardındaki tuğlalar, köşede tırmanan sarmaşık, duvarın içinden çıkan metal bir parça ve duvar üzerinde yükseklerde yer yer rastlanan kurumuş kök ve gövde parçaları olabilir. Burada neye tanıklık ederiz? Duvarın sıvasının döküldüğünü anlarız. Onu döken belki de sarmaşıktır. Sonra boyluca bir çatlak gözümüze çarpar, hareket eden sadece sarmaşık değil duvardır da. Zeminin kaydığı fikrine kapılabiliriz. Zihnimiz bu akıl yürütmeleri yaparken mantık formülleri de canlandırabilir, bu hareketlerin öncesi ve daha sonrasına dair imgeler de. Rancière her imgeye bir işlem niteliği yüklerken kasıtlarından biri de imgenin farklı bağlantılarla kurduğu bu dinamik yapısıdır (Rancière, 2008, s. 6). İmge, onu meydana getiren etkinliğin sebep ve niyetinin ötesine duyumsanması sırasında kurduğu ilişkilerle geçip öngörülemez karşılıklar bulabilir. Görülen aktüel imaj paketçikleri zihinde salt kendi izdüşümlerinden fazlasını yansıtırlar. Örneğin Henri Bergson'a ait koni metaforunda olduğu gibi koninin en daraldığı yer uzamsal bir noktayı ifade ederken "geçmiş" katmanlar halinde genişler (Bergson, 2020, s. 157), (Şekil 5). Koninin sivri ucunu şimdiki anı gösterirken bu an bellek içerisinde genişler. Bu uçtan uzaklaşan an bellekte dağılır ilerlerken imgeyi kurar. Bellek burada kronolojik olarak bir katmanlılık belirtmez, onların kümülatif olarak bir arada olması dolayısıyla dinamik ve akışkandır. Deneyimlenen şimdiki zamanlar bellekteki bu dolaşıma katılarak zihindeki bu oluşun bir parçası olur. Bergson felsefesinde bu bölünmez akış "süre" olarak adlandırılır ve zaman olarak deneyimlediğimiz olgu da bu sürekliliktir.

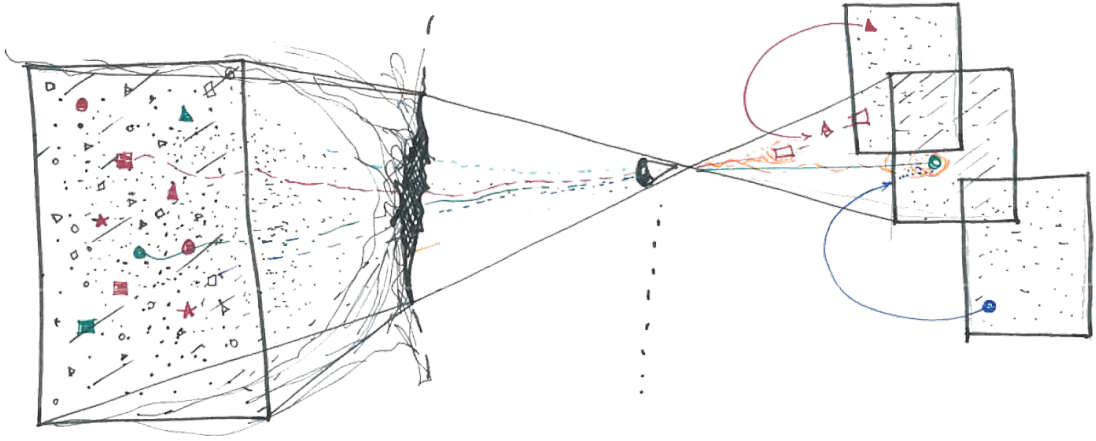


Şekil 5. Bergson'un Koni Metaforu, *Madde ve Bellek*, s. 157

Diğer yandan Deleuze için bu "virtüel-oluş" olarak da karşımıza çıkar. Deleuze aktüel ve virtüel olarak kullandığı kavram çiftini Bergson'un "süre" ve "oluş" fikirlerini kavramsallaştırmak için kullanır. Aktüel gerçek/gerçekleşmiş olanı tanımlamak için kullanılırken virtüel gerçekleşmemiş bir potansiyel zeminini. Virtüel gerçekleşmiş olanın içindeki güç, bir başkalaşım potansiyeli olarak da kavranabilir. Koni metaforundaki koninin ucu, şimdinin aktüelliğidir. Koninin genişleyen tarafında da bu an ile etkileşime giren bir potansiyel olarak

virtüel bulunur. Deleuze bunları parçacıklar olarak tanımlar ve aktüel-virtüel parçalar bir arada birbirlerine karışmış halde bulunurlar. Aktüel imaj parçacığı deneyimlenirken birtakım boşluklar meydana gelir (Deleuze, 2016, s. 14-17). Bu partiküller zihinde virtüel olan ile kuşatılır ve çoğalır. Deleuze içkinlik düzleminde birbirleri üzerinden çalışan virtüelin edimselleştiği, aktüelin sanallaştığı bir devreden bahseder. Aktüel parçacık deneyim sırasında kendiyile ilişkili virtüel parçacıkları da içkinlik düzlemimize getirir. Aktüel ve virtüelin tepkimeleri ve dönüşüm süreci bellekte sürmeye devam eder. Şekil-4'teki karşılaşmada olduğu gibi deneyimimiz yalnız görün-

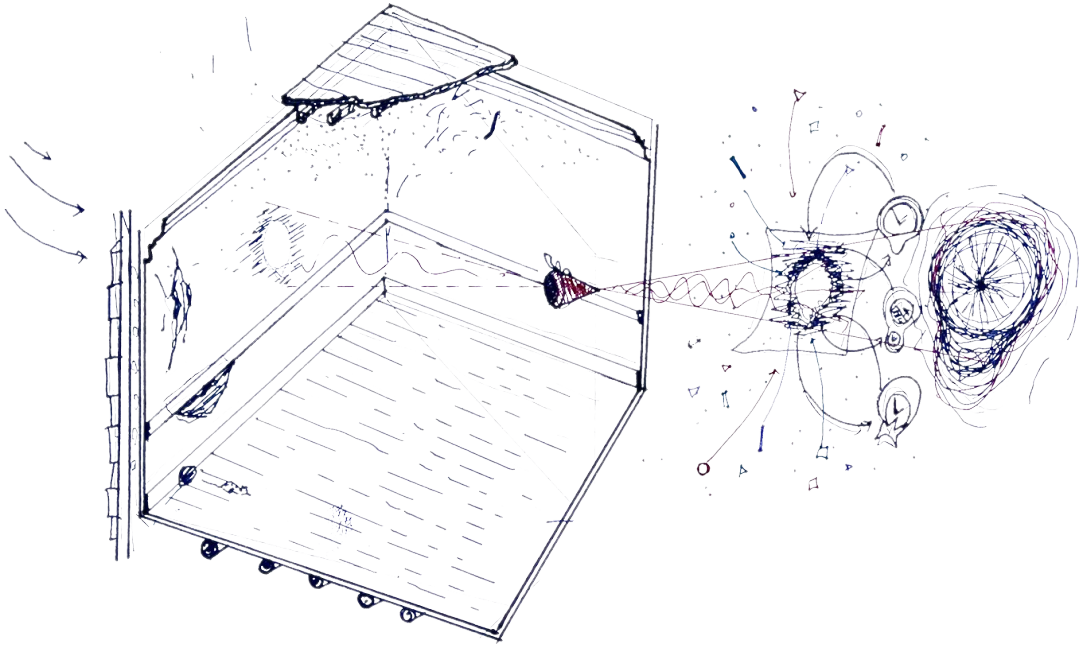
tüyü değil ona ait veriyi de içkinleştirir. Zihin düzleminde bu veri biçim kazanmaya devam eder, halihazırda algıladığımız imaj boşluklarla dolu, eksik ve belli-belirsizdir (Şekil 6). Bergson'un "devingen imge" olarak da isimlendirdiği bu durumda imge donuk değildir (Bergson, 2020, s. 156). İçkinlik düzlemine alınmaya başlanan imgede edimsel bir verinin virtüel ile kuşatılması bu demektir. Deleuze katıksız bir edimselin yokluğunu ifade ederken bizim ona kattıklarımızı ve getirilen başka bağlantıları ima eder. Dökülen sıvanın altında görülen tuğla duvar deneyimlendiğinde kendisinden ibaret kalmaz. Tuğla duvar hakkında kişisel bilgi ve anılarımız bununla bağ kurmaya başlar. Daha önce karşılaştığımız duvarlar ve bizim için ifade ettikleri bu imgenin zemininde belirmeye başlarlar. "Tuğla duvar" fikrine ait anlam ilişkileri bu imgeye yakınsar. Görüntü ile bir takım sağlamlık, kalıcılık ve güven duyguları gelebileceği gibi deneyime bağlı olarak kapalılık, kısıtlayıcılık, dönüşüme karşı direnç gibi duygular da imge etrafında dolaşabilir.



Şekil 6. İzin Virtüelleşmesine Dair Diyagram, Yazar Arşivinden, 2024

Burada bu imge işleminin herhangi bir işlem değil iz-imge olarak önerilmesinin elbette bir sebebi var. Deleuze ve Bergson'un temsil sistemlerinin aksine virtüelleşen edimsel veya oluşan bu devingen imge beraberinde kendine ait bir ilişki seti ile gelir. Bu ilişki setine yahut onu kuran hareketle ilişkilerini imlemesine kısaca imgenin hikâyesi diyelim. İmgeyi kuran veri yeni bir birliklilik meydana getirir; kendi hikâyesiyle buluşan gözlemcinin hikâyesi. Tuğla duvarda bakıp gördüğümüz ve düşündüğümüz şeyler yalnız kendi deneyimlerimizin bir karşılığı olarak değil ize ait deneyim/verinin bir karşılığını da kaçınılmaz olarak içerir. İlk incelediğimiz Şekil 2'ye dönelim. Burada geçmişe ait bir varlığın deneyiminden bahsetmiştik. Artık bu sahnedeki ize daha detaylı bakabiliriz; bu sahnede görülen izler duvara çakılı bir çivi ve dairesel renk farklılıkları. İz üzerinde gördüğümüz "şey" nasıl bir ailede büyüdüğümüz, hayatımızın nerede geçtiği ve ekonomik durumumuz gibi kriterlere bağlı olabilir, yine de bu farklılıklar içerisinde bazı ortaklıklar etrafında toplanmaya başlarız. Kimileri için bu iz dua yazılı bir tablo, kimisi için aile büyüklerinin gençlik fotoğrafları veya bir ayna olabilir. İzin mekândaki konumu ve duvardaki pozisyonu gereği bunun bir duvar saati olduğunu da düşünebiliriz. Duvar saati olarak düşünmeye başladığımız anda izi bir işleme alırız. Burada saatin izini görmek ile duvar saatini görmek arasındaki keskin sınır bulanıklaşırken ve orada asılı saat zihnimizde şekillenir. Daha önce gördüğümüz saatlerden oluşan adeta bir montaj bu belli-belirsiz izin üzerinden gözümüzde canlanmaya baş-

layabilir. Bu durum sadece bizim kendi deneyimlerimizin değil bir zamanlar asılı olan saatin mekânsal varlığının da tecessümüdür. İz saate ait nitelikleri imlerken onun “hikâyesini” de bize anlatır. Hikâye sadece asılma ve indirilmeden ibaret bir etkinliğin değil, onun imgesini incelten ve gerek saate gerek odaya kendilik katmaya başlayan niteliklerin ürettiği bir hikâyedir. Saatin altında yayılan leke saatin eski moda, antika saatler gibi bir kabin içinde değil açıkta sallanan bir sarkacının olduğu ihtimalini bize gösterir. Saatin olabileceği ve olamayacağı formlar ona ve mekâna ait hikâyeyi diğer bütün izlerle birlikte kurarlar (Şekil 7, 8). Bu sebeple, iz gözlenen edimsel bir nesne gibi değil bir başka özne; edilgen bir bulunma değil etkin bir ifade gibi davranır. Bu davranışı sayesinde izi kuran ve deneyimleyen arasında paylaşılan bir ortaklık kurar. Sıradan görünenlerin alelade hikâyeleri zımnen okunmaya, algılanmaya ve sezilmeye başlar.



Şekil 7. Saat izinin İmgeye Dönüşümüne Dair Diyagram, Yazar Arşivinden, 2024



Şekil 8. İze Çağırılan Saatler



Şekil 9. İze Çağırılan Geçmiş/Gelecek

III- İz-İmgenin Zamansal Nitelikleri, İstisnai Bir Zamansallık Fikri

İz-İmge, ortaklık üreten bir kurulumdur. İz üzerinden bağlanılan geçmiş mevcudiyet veya hikâye bizim hikâyemiz ile bir ortaklık paylaşır. Bu kurulum işlemi iz-İmgenin tek yönlü, doğrusal bir geçmişi imlediği yanılığını oluşturabilir. Oysa keskin ve kronolojik bir tarihsellik değil bir anlatı/hikâye olarak ifade etmek için iz-İmgenin üç zamansal niteliğinden bahsedilebilir. İz-in kayıt yanı ve belgeselliği maddeye ait bir hatıradır. Hafızaya ait çalışmasında hatıra ve imgenin kavramsal kökeninin izini süren Paul Ricoer'ün Antik Yunan'dan çağırıldığı gibi hatıra "namevcut bir şeyin mevcut temsilidir" (Ricoeur, 2012, s. 26). Bu temsil mekânsal ve maddi olanı gayri maddi olana ve zamansal düzleme taşır. Selami Varlık'ın da ifade ettiği gibi iz paradoksal şekilde yaşanmamış hatıranın anımsanmasını tetikler (Varlık, 2021, s. 29). Bu hatıra bize de ait olmayan bir geçmişin temsili, bir ötekine ait anıdır. Tuğla duvar örneğinde metruk eve ait zemin kayması ve bu kaymanın izi yapıya, iz üzerinden kavrandığında oluşan imgeler ise içkinlik düzlemimize aittir. Bu sebeple bu iz bir neden sonuç ilişkisine dayalı algılanım düzeyi üretirken bu "geçmiş" aslında tarafımızdan hiç deneyimlenmemiştir. Biz bu nedenselliğin mantıksal gereğiyle önceden yaşandığına dair bir akıl yürütme üretiriz. O halde zeminin kayması metruk ev için gerçekten geçmişe ait bir zamansallık kipi ifade ediyor olsa dahi onun bizdeki projeksiyonu olan imge belgelerimizden çağırduğumuz geçmiş bir anı değildir. Akıl yürütmemiz tutarlı ve hatta ispatlı dahi olsa bu kurgusal bir senaryo hakkında düşündüğümüz ve bir hikâyenin imgesini ürettiğimiz durumunu değiştirmez. Bu sebeple iz-İmge gözlemcinin pozisyonu gereği geçmişe ait gözükse de değildir, kurgusal bir zamansallık zeminine geçmişin virtüelliğini çağırır. İkinci olarak izlerin kronolojisi de varsayımsal ve akıl yürütmeye dayalıdır. Tuğla duvarın zeminine kadar inen çatlak bir zemin kaymasının mı yoksa sıvayı düşüren etki her ne ise bunun sonucu mu gördüklerimiz üzerinden net olarak bilemeyiz. İzlerin bir kronoloji belirtmek zorunda olmadığı gerçeğiyle karşılaşırız. İmgeye dair bu işlemleri eski bir şeye bakan herkesin onun geçmişi hakkında akıl yürüttüğü varsayımıyla değil bu tür karşılaşmaların, algılanan görüntülerin kasıtlı veya zimnen zihinde işlendiği varsayımıyla değerlendirelim. Metruk evde dolaşırken içine girdiğimiz karşılaşmalarda izler orada olduğunu bildiğimiz bir hayatın yaşanmışlığını ve evin yapısal olarak başına gelenleri bize "hissettirmeye" başlar. Yapıyı kayıt altına almak amacıyla her detayı ölçmeye gelen bir mimar için bu verilerin analizi şeklinde bir bilinç düzeyinde olabilirken, gerekli nitelikler ve odaktan mahrum bir gözlemci bu farkındalık seviyesinde olmayabilir. İzlerin mekândaki silik olan kronolojisi bu sezgisel gözlem durumunda bulanıklaşabilir. Bu akronoloji iz-İmge için ne ifade eder? İz-İmge bu bulanık alanda geçmişle olan keskin ilişkilerini de ihtimaller, kopukluklar ve tutarsızlıklar ile değiştirebilir. Burada izin tanıklığı, imgenin işlem kisvesiyle geçmişe bağlı bir ifade olmaktan öte geçmiş mevcudiyetten momentum üreten ve şimdide yeşeren bir düşünceye evrilir. Bütün bunlar izin keskin olmayan özel durumunun ürettiği boşlukların, belli-belirsizliğin ve ihtimale dayalı yapısının doğal sonuçlarıdır. Yapıya ait geliştirilen restitüsyon projesi⁵, tarihsel belgelerin yetersizliğinden dolayı yapısal izlerin kronolojisinin ve gündelik hayat

5 Rölöve, restitüsyon ve restorasyon projeleri bir tarihi yapı için hazırlanan belgeleme ve uygulama projeleridir. Rölöve projesi yapıyı çizimin yapıldığı gün itibariyle olduğu şekliyle kayıt altına almayı gerektirir. Deformasyon, bozukluklar ve tahribat dahil yerinde alınan detaylı ölçüler çizimlere işlenir. Restitüsyon yapının öncesine ait bir araştırma/belgeleme projesidir. Yapıya ait tarihi kayıtlar, fotoğraflar, idari belgeler; yapının geçmişini gösterebilecek her türlü bilgi toplanır. Eldeki bilgiler ile yapı üzerindeki bulgular aracılığıyla yapının "özgün" hali belgelenir. Bu aşamada döşeme ve tavan planları da döneme ait tipolojik örnekler de hatta gündelik hayatın senaryolaştırılması ile yapılan akıl yürütmeler de birer veri olarak kullanılabilir. Koruma alanındaki tartışma konularından biri buradaki özgün problemidir. Restitüsyon aşamasında yapının geçirdiği dönüşüm belgelenirken "özgün" yapının ne, neler veya nasıl olduğunun yanıtlanması gerekir. Koruma ile ilgili uygulama kararları restorasyon projesi aracılığıyla alınır. Burada proje nelerin korunması, nelerin kaldırılması ve nelerin özgün formuna dönüştürülmesi gerektiği ile ilgili tartışmaya verilen yanıtı içerir.

senaryolarının deşifresi ve birbirleriyle ilişkileri üzerinden geliştirilirken ihtimaller arasında en tutarlıları proje olarak üretilmeye çalışılmıştır. Aynı izler imgelem üretmeye dönük çağrışımları nasıl çalıştırıyorsa tarihe bir kayıt düşürmeyi amaçlayan bürokratik ve teknik bir evrakta da benzer prensiplerle çalışır. Bu iki durum arasında izin çalışma prensibi açısından bir fark bulunur ki bu da iz ve iz-imgenin zamansal niteliğine dair üçüncü durumdur. Restitüsyon projesi bir gelecek imgesi çağırılmaz, bununla ilgilenmez de. Ancak farklı koşullara bağlı olan restorasyon aşaması planlı bir geleceğe doğru vizyon üretir. Buna karşın iz-imgenin bulunduğu içkinlik zemininde geçmiş ve gelecek birbirinden keskin olarak ayırlamaz. Bu gelecek bir plana dayalı tasarı olarak da kendini gösterebilir, örneğin tuğla duvarı tamir etmeye veya sıvayı kazımaya dair bir fikir burada kendini gösterebilir. Burada zımnı olan imge farkındalığa doğru yönelir ki bu aslında bir tasarım ya da eyleme başlamanın bir aşamasıdır. Tartışmaya diğer taraftan iz-imgenin kendini meydana getirdiği “gelecek” tahayyülü üzerinden devam edelim. Bu gelecek ile ifade edilen meydana gelmemiş ama gelebilecek ihtimallerin varlığı olarak anlaşılabilir. Geçmiş hakkında tartışırken olay esnasında tanık olmadığımız fakat yokluk üzerinden akıl yürüttüğümüz ihtimallerin imgeyi besleyebileceğinden bahsettik. Gelecek de meydana henüz gelmemiş ihtimallerin namevcudiyeti olarak imgeyi şekillendirebilir. Duvarın çatlağına veya sarmaşığa bakarak bu karşılığı bulabiliriz. Nasıl bu derin çatlak ile zemin kayması arasında bir neden sonuç ilişkisi kurup yaşanmışlığa ait bir kurguyu imgeye yüklediyseniz aynı akıl yürütme üzerinden rahatlıkla zeminin daha çok kaydığında bu duvarın artık ayakta duramayacağı fikrini bulabiliriz. Çünkü deneyimlerimiz böyle bir hareketin hızla başlayıp biten sonlu bir aksiyon değil çok daha geniş bir ölçekte daha yavaş bir frekansta sürdüğü bilgisin bize verir. Bu ve bunun gibi “görülmeyen” hareketlerin zımnın bilincindedir ve yapıyı olduğu bu hale getiren şeyin de apaçık ifade edemediğimiz bu hareketle olduğunun farkındayızdır. Eskimek dediğimiz durum örtük olarak bu hareketleri imlediğimiz bir durumdur. Eskimiş olanın eskimeye devam edeceği paylaştığımız ortak gündelik bilgilerden biridir. Sarmaşık durumunda da bu işlemlerin gerçekleştiğini görebiliriz. Daha önce yükseklere kadar çıkıp bir şekilde sökülün sarmaşığın canlı olduğu ve hareketinin yönüne dair gündelik bilgimiz imge algılanırken halihazırda bizdedir. Sarmaşığa ait gelecek ihtimallerinde onun söküldüğünü, kurduğunu veya büyüyüp tüm duvarı kapladığını düşünebiliriz (Şekil 9). Burada iddia edilen odur ki, iz eğer hareketi imlemesinden dolayı geçmiş mevcudiyeti imge düzeyinde kurabiliyorsa yine hareketi imlediği için muhtemel senaryoları da üstünde taşır. İz algılanıp içkinleştirilirken zihinde yalnız yaşanmış olanın değil yaşanabilecek gelecek ihtimallerinin de karşılık ürettiği düşünülebilir. İçkinlik düzlemindeki iz-imge bir ihtimaller yumağı olarak yaşanmışlığı ve yaşanabilirliği üzerine çağırır. İz-imge bu zamansal niteliklerinden ötürü sadece geçmişin, tarihsel bir kurgunun imgesi değildir. Aynı şekilde yaşanabileceklere dair sürekli spekülasyonlar üreten salt bir gelecek projeksiyonu da değildir. Doğrusal zaman kavrayışında bölünen akışın sürekliliğidir. İz-imge şimdide bir açıklık, bir yırtık üretir. Burada kurduğu zamansal boyut belki bir yok-zaman, belki de çizgisel olmayan ve ihtimaller üzerinden birbiri içinde kaynaşan girişik bir zamansallık düzeyi olabilir. Nitekim iz-imge farklı yaşanmışlıklara ve yaşanabileceklere uçlar atan, kendini içkinlik düzleminde bizim deneyimlerimizle besleyen bir hikâyedir. İz-imge, ortaklıklarımız üzerinden benzerlikler kurarken hatıralarımızın benzersizliği üzerinden eşsizlik üretebilir.

IV- Metruk Evi Serme ve “Ortak Yaşam” Kipleri

Ranciére için “ortaklık” önemli kavramlardan biridir. Bu kavram çoğu zaman bir tamamlama halinde “ortak yaşam” fikri olarak anılır. Bu fikir *Siyasatın Kıyısında* (Ranciére, 2007, s. 11), *İmaj-*

ların/Görüntülerin Yazgısı (Ranci re, 2008, s. 105) ve bu kitap içerisinden sonradan çıkarılan bir bölüm olan “Duyulurun Paylaşımı” (Ranci re, 2008, s. 154) bölümlerinde ve farklı metinlerinde işlenir. Ranci re, ortak yaşamdan bahsederken bu kavramı birden çok anlama ve ortaklık durumuna karşılık gelecek Şekilde kullanır. Nasıl ki “ortak  l s zl k” kavramından bahsederken bu unsurların kendine özel durumuna rağmen sözcükler ve göstergeler arasında paylaşılan bir ortaklıktan bahsediyorsa ortak yaşam fikrinde de “yaşam” durumu ve yaşam pratiğinin kendine has özel durumlarına karşın halen ortak bir ortaklıktan bahsediliyor olabilir mi (Ranci re, 2008, s. 39)? Ranci re’in *Siyasalın Kıyısında* kitabında bahsettiği ortak yaşam fikri kamusal alanda, insan özneler arası bir ortaklığı açıkça imler (Ranci re, 2007, s. 12). *Görüntülerin Yazgısı* kitabında ise üretim araçları ve tasarım yüzeyleri birbirinden farklı olan imgelerin taşıdıkları bir çeşit ortaklık (Ranci re, 2008, s. 103) ve hatta sanatın duyumsanır ve düşünülür formları arasındaki ortaklık olarak karşımıza çıkar. Peki bu ortaklıklar ya da ortaklıklara ait taraflar aynı mıdır? Bu ortaklıklara dair özelleşen kipler için  c tanım yapmak faydalı olabilir; kamusal mekânı paylaşan ve iz üzerinden imgeyi anlamlandıran siyasal bir varlık olarak beşeri ortak yaşam (*commun vie*), zaman-mekânda süre ve hacim ifade etmesi bunun yanında birtakım hareketler aracılığıyla iz üreten varoluşa ve paylaşılan hikâyelere dayalı bir ortak yaşam, imgenin yazgılarına neden olan “asli travma veya gelmekte olan kurtuluş düşüncesinden” (Ranci re, 2020, s. 209) ayrılıp imge üzerindeki geçmiş ve gelecek fikirlerinin yani görülür ve düşünülür formlarının ortak yaşamı (*th ologie du temps*)⁶.

Beşeri ortak yaşamdaki ortaklık fikri Ranci re’in politika, demokrasi ve eşitlik temalı yazılarında karşılaştığımız ve akla ilk gelen anlamıyla topluluk olmaya dair ortaklığı imleyen fikir ile ilintilidir. Burada estetik, tartışmanın dışında değildir  nk  daha önce ifade edildiği gibi Ranci re için estetik gündelik hayatı da düzene sokan bir düşünce rejimini imler. Bu kuşatıcı kavram insanı, imgeleri kavrama ve anlamlandırma niteliği üzerinden siyasallaştırır ki politik aktörlerin g r l rl k ve duyulurluk formlarını içeren ve dışlayan tavrı sonucu üretilen imge; gerçeğe, mesaja veya kendine işaret eder. Burada tasarımın yüzeyi gündelik hayatın toplumsal zeminidir ve insan oluşumuz dolayısıyla sahip olduğumuz eşit zekalarımız ve paylaştığımız kültürel birikim bu ortaklığın temelini oluşturur.

Dığer iki anlamsa bu ortaklığın iz-imge üzerinden yorumunu içerir. Ortak yaşamı, ortak birliktelik veya ortak varoluş Şeklinde ele almaya başladığımızda imge üretme amacı taşımaksızın zihnimize imaj yansıtan oluşların da bu ortaklıkta kapsanmaya başladığını görürüz. İmge aracılığıyla bir ötekinin varlığı ve hik yesine dair bilgiyi alımlarız. Bu  teki, mevcudiyet olarak mekânı bizle paylaşmasa dahi zamansal olarak izin kurduğu bağlantılar dolayısıyla algılayan özne ile ilişkiye girer. Özünde kendi mevcudiyetini ifade ve temsil etme amacı taşımaksızın zaman-mekân üzerindeki çok katmanlılıktan faydalanarak görünürlük ve duyulurluk fırsatı yakalar. Peki bu öteki kimdir? Metruk ev üzerinde toplanan izler için hazırlanan tasnif çalışmasını inceleyelim. Ekte bulunan 1 ve 4 arasındaki tablolar S, E, M, D gibi harflerle kodlanmıştır: gündelik hayatın ardından kalan çöpler, duvar izleri, raspalar, patinalar ve sosyal hareketlerin türlü izleri için S; bir ekosistem olarak yapının ürettiği fauna ve habitatın canlılık izleri için E; yapıyı üreten malzemelere ve strüktürün ilişkiye girdiği yer biçimlerine içkin malzemeye ait zamansallığın ve dinamiklerin izleri için M; yapının mekânsal olarak yaptığı, kapanan duvarlar yer değiştiren merdiven ve pencereler gibi mimari hareketlerin dönüşümlerine dair izler için D kodu kullanılmıştır. Kimi imajlar iki farklı tabloda birden kullanılmıştır ki bu da izlere ait bu

⁶ “Estetik ve Politikanın Etik Dönemeci” (Ranci re, Dissensus: Politika ve Estetik  zerine, 2020) makalesinde imgelerin yazgısıyla ilişkilendirilebilecek Şekilde modernizm ve post-modernizmin zaman kavrayışları için “zaman teolojisi” tarifini kullanır.

sınıflandırmanın keskin bir ayırım değil anlamlandırmaya yönelik esnek bir kılavuz olduğunu gösterir. İmaj setlerinin altında açıklayıcı ve spekülatif metinler görsellere eşlik eder. Kaydı tutulan izleri belirli başlıklar altında birleştiren durum izler arasında taşınan ortaklıklardır. Bu tasnif izleri doğuran hareketlerin ölçek ve niteliklerine bağlı bir tasniftir. İze bağlı iz-imge ihtimaller bulutu üzerinden çizgisel olmayan bir hikâye üretirken bu olasılıkların menzili hareketin bağlamına mesnetlidir. Örneğin sosyal hareketlerin ürettiği izler bu hareketlerin imkan vereceği çağrışımlarla kendi ihtimal havuzunu oluştururlar. Yapı malzemesi olarak kerpiç veya taşa ilişkin olasılık havuzu birbirlerinden farklı olsa da gerek zaman ölçeği gerek hareketin niteliği bakımından benzerdir. O halde izler üzerinden ifade üreten ötekilerin ortaklığı insan olmak, canlı olmak gibi dinamik etkinliklerle kısıtlı kalmayıp hareket ile fark üretme durumunun paylaşıldığı bir ortaklık kipidir. Fark üreten öteki iz bırakarak harekete dair hikâyeyi algılayanlar ile paylaşır. Bu hikâye doğal ve vahşi halinde olduğu, planlanmış bir kurgunun ürünü olmadığı için tamamlanmamış boşluklu yapısıyla algılayanın kendi kurgusunu üretmesi için tahrik eder. İz-imge bu haldeyken “planlama” rejimden dışlandığı için öngörünün yerini binom dağılımdaki yüksek ihtimaller ve nadir karşılaşmalar alır. “El değmemiş” iz-imge öngörülemesinin üretilmesine değil beklenmedik olanın hayal edilmesine imkan verebilir. İz bağlamında öteki, mekândan dışlanmış veya dışlanmaya çalışılmış olsa dahi iz bırakarak mekân rejiminin dışlayıcı tavrını atlattır (*baypas eder*) ve kendi görürlük formunu yapıya ait zamansal katmanda işaretler. Mimarın bütüncül yaklaşımı kendiliğinden doğan izlerle bu şekilde sabote olur. Zaman-mekânda kurulan ortaklıklar ve zaman-mekânın paylaşımı izler üzerinden su üzerine çıkar. Tüm bu öteki hareketlerin zaman-mekân üzerinde “haklı” var mıdır? İnsan-merkez bir soru ve kavramsallaştırma olarak “hak” kavramı bu tartışmanın eksenini kaydıracağı için bu hareket ve hikâyelere kendilikleri olan öznel olarak değil bizleri kuşatan fizik dünyanın doğal faktörleri olarak ele alabiliriz. Ortaklık bizi da kapsayan bu faktörler arasındadır. Zaman-mekânı paylaşır ve peşimizde iz bırakırız. İlk ortaklık kipindeki gibi toplumsal ve kültürel bir ortaklığı anlam düzeyinde paylaşmasa da fizik dünyada kurduğumuz etkileşimler birbirimizin görürlüğü ve duyulurluğu üzerinde etki üretir. Tablo 3’te bulunan E-01 “Kokarağaç” veya “Cennet Ağacı” olarak da bilinen *Ailanthus altissima* türünün bodrumda bitip pencereden çıkmasını gösteriyor. İstilacı kabul edilen ve coğrafyaya sonradan getirilen bu tür yaşamak konusundaki ısrarcılığı ve yetenekleri ile bilinir. Yapının üzerindeki bakım durumunun kalkması ile ağacın tohumları ve kökleri başka herhangi bir yüzeyde yapacağı gibi sürgün ve filiz vermiştir. Gündelik şehir hayatımız ağacın bu ısrar ve çabasını içermesine rağmen mekân rejiminin bu ağaca dair uyguladığı baskı onun görürlük formu olarak temsil edilmesine fırsat vermez. Tablo 2’de bulunan M-04 ve M-05 örneklerinde üç farklı malzemenin zaman içindeki farklı değişimleri görülür. İlk örnekte organik bir malzeme olan ahşabı tahta kurtlarının tükettiği görülür. Diğer karşılaşmada muhtemelen tabandan duvara yürüyen su toprak bazlı sıvayı taştan koparmış ve taşın üzerinde mineraller beyaz çiçeklenmeler oluşturmuştur. Mekânı üreten form veren malzemeler sadece taşıyıcılık/bölücülük bakımından ayrılmazlar. Farklı etkiler altında farklı şekillerde davranırlar. Atomik düzeydeki bağları makro düzeyde belirgin farklar oluştururlar. Bu malzemeler yalnız renk ve doku veren görüntüleri açısından değil ilişkililik bağlamında da farklılık gösterirler. Bozunma, çözünme ve çürümenin ölçeği ve tetikleyicileri birbirinden farklılaşır. Malzemelere ait bu karakteristik içsel ve dışsal kuvvetlerin etkisi altında görülür ve anlaşılır formlar üretebilir. Bozunma ve bozulan yapıtaşının dönüşmesi bakımından taşıdıkları ortaklık çevre şartlarına ve maruz kaldıkları süreye bağlıdır. Tüm bu hareketlilik şehir kır fark etmeksizin sürerken bu hareketlerin görürlüğü her yerde eşit değildir. Yapı inşa edilirken üretilen mekân rejimi donuk ve bu etkilerden yalıtık bir zamansallık kurma eğilimindedir. Mekândaki stabilizasyon insan konforu için birincil ön-

celik olarak görülebilir. Bu konforun basit düzeydeki derinliksiz görüntüsü kent hayatından bu izleri ivedilikle temizlemek isteyebilir. Temeli delen incir ve kokarağaçlar, duvar ve döşemele-ri delen fareler, yağmur ve rüzgarla dökülen sıvalar; görülmek ve duyulmak istenmez. Peki bu çatışma nerede başlar? Zaman-mekânı kuşatan kuvvetlerin bozucu ve dönüştürücü etkisi yapı inşa edildikten itibaren mi aktive olmuştur? Arıza hayalde başlar, yapının müsebbibi mekân re-jimi tasarlarken zamansız ve hareketsiz bir uzay kullanır (Latour & Yaneva, 2017, s. 106). Latour ve Yaneva'ya (2017) göre mimari mekân statik görünse de madde (*matter*) üç boyutla sınırlan-mayacak bir hareketi sürdürür, çalışmalarında bunun temsiliyeti ile ilgili şüphelerini anlatırlar (s. 107). Mimari model uygulamaları ve tasarım pratikleri disiplinin kurucusu modern mimarlık geleneğinin etkisiyle Öklid uzayında kartezyen bir sistemin mirasını sürdürür fakat “dünyaca” (*earthly*) yaşamak ve maddece var olmak burada her boyutuyla ifade edilmez (Latour & Yaneva, 2017, s. 104). Mekân rejimi tasarlayabilmek için olasılıksal olan zaman-mekân doğasını belirle-nimci yollara çevirmek zorunluluğu hisseder. Burada “ortak oluş” fikrinin iki çıkmazı kendini gösterir. Olanlar olmaktadır ve olacaklardır; zaman-mekân canlı-cansız oluşlarla paylaşılan bir ortaklıktır. Mekân rejimi bunları yok sayarak eleme yoluna gitse dahi bu kuvvetler kendi izlerini zamansal katmanlarda dönüşüm ve değişimi sürdürerek gösterir. İki çıkmazın ilki bu kuvvetlerin varlığının zorunluluğudur ve bu yok sayılmak istenir, ikincisi rejim yok saymasa dahi dönüşümü kendi ifade araçlarında göstermekten imtina eder. “Mekân tasarlamak” zamanın temsil edilemez olduğu yanılgısıyla birlikte gelir. Ortaklık kiplerinden ikincisi politik olarak mekân rejiminin yal-nız insan-oluşla sınırlı kalamayacağı, insanı kapsayan bir “dünyada/dünyaca-oluş” ile şeyleri kuşatan hareketlerin bir aradalığının ortaklığını işaret eder.

Üçüncü ortaklık bir bakıma kavramsal düzeyde imge üzerinde kurulur ve algılayan bizlere taşınır. “Estetik ve Politığın Etik Dönemeci” (Ranciére, 2020, s. 189) yazısında Ranciére’in “Gö-rüntülerin Yazgısı” fikrinin tarihsel ve etik bağlamda kurgusunu yakından görürüz. İki dünya görüşü etik tavırlar üretirken imajları bir yazgı fikriyle de bağlamaktadırlar. Ranciére bir yana kurtuluş düşüncesi ile modernizmi diğer yana modernizmin yeni bir formu olarak gördüğü asli travmalara düşmanlık güden post-modernizmi koyar; bunlar “kurucu veya gelmekte olan bir olay tarafından ikiye kesilen zaman kavrayışıdır” (Ranciére, 2020, s. 209). Bu iki düşünce de “belirli bir olayın ikiye ayırdığı zaman” fikrini paylaşırlar (Ranciére, 2020, s. 207). Yazgı fikri bu “zaman teolojisinin” bir sonucudur; modernizm tarihsel ve içsel bir zorunluluk olarak ihtişamlı bir devrimi⁷ beklerken post-modernizm geçmişin travmalarına şahitlik ve bunlara duyulan yas etrafında felaketin tekrar tekrar tanıklığını üretir (Ranciére, 2020, s. 207). *Görüntülerin Yazgısı*'na bu karşıtlığın üzerinden bakılabilir. İmgelerin iki kıyameti; gerçeğin artık yokluğu, yalnız imge-lerin varlığı ve imgelerin yokluğunda gerçeğin tanıklığı (Ranciére, 2008). Bu yazgıların arkasında onlara ait zaman kavrayışları ya da “zaman teolojileri” bulunur. Buradan görülebilir ki imge zamansal kavrayışla yazgılıdır. Bunların biri bugünden veya kurucu bir olaydan geleceğe doğru çizgisel bir bakış üreten gelecek boyutu olabilir. Diğeri geçmişte yaşanmış bir travmaya doğru bugünden yine çizgisel bir bakış üreten geçmiş boyutu olabilir. Ortak mirası taşıyan bu görüş-lerde Ranciére'in de ifade ettiği gibi ortak olan zaman kavrayışıdır. Çizgisel olan bir ilerlemeye bir noktada kesik atıp veya işaret koyup buradan diğer yöne bakarlar. Bu bakışlar da sanatsal formlar üzerinden yinelenerek üretilir. Gelecekte bekleyen teoloji için imgeyi (ve beni) birikerek kuran tarihsellik artık önemsizdir ve asıl olan, kutsal olan ilerdeki gelecektir. Geçmiş travmalarından yeniden yeniden üreten görüşte ise gelecek artık anlamsızdır ve bizim bugünü-

7 Bu devrim yalnız siyasi değil; sanatsal, bilimsel veya toplumsal bir devrim olarak düşünülse de Ranciére'in kullandığı bağlamdan çıkmaz.

müzde her daim hatırlamamız gereken şey mevcut olmadığımız bir zaman diliminde geçmişin ürettiği bu kedere tanıklıktır. Uhrevi olan ve mahcubiyet duymamız gereken bu geçmişi ne kadar ansak da yeterli olmayacaktır. Rancière'in ortaklık fikrinin imge üzerinde paylaşılan anlam ortaklığı olduğu da düşünülebilir. Bir kurtuluş düşüncesi veya bitmeyen bir keder olmaksızın geçmiş ve gelecek, imge üzerinde nasıl bir ortaklık kurmalı ki imge bu zaman teolojilerinden kurtulsun? İz-imge, doğası gereği böylesi bir ortaklığın zeminini inşa etmeye yarayabilir. Zamansal niteliği bakımından geçmiş ve gelecek fikirleri dolaysızca iç içedir. İmgeyi üreten anlam geçmişe dair buluntuları üzerinde taşır ki geçmişi onun üzerinden söküp atmak imkansızdır ve kaçınılmaz olarak geleceği imler ki statik bir varlık haline karşın bir oluşu işaret eder. Diğer yandan bunu olduğu form halinde yapması güçtür çünkü oluşu bir ilk ilkeye, bir nedenselliğe dayanmaz. Varsa kendiliğindenliğin estetiğini üzerinde taşır. Peki iz-imgeyi bir temsile dönüştürmek mümkün olabilir mi? Rancière için temsil edilemez varlığı ancak bir görüşe hizmet eden ve imgelerin kıyametini doğuran bir fikirdir (Rancière, 2020, s. 201; 2008, s. 111). Bunun için bahsedilen zaman kavrayışlarını değiştirerek, iz-ingenin üzerindeki zamansallığın zemininde temsil ve imal hakkında düşünmek gerekir. Peter Eisenmann (1984) için modern mimarlığın temsil (*representation*) anlayışı anlam/söz üretmeye, nedensellik (*reason*) ise hakikati yapıya kodlamaya dönüktür, aynı şekilde tarihin (*history*) de zamansızlığı değişim fikrinden kurtarmaya çalışan bir kurgu olduğunu söyler (s. 157). Yazgıyı üreten zamansal kavrayış beraberinde bir değer seti de getirir ki bu görüş rasyonaliteyi estetize eder. Modernizm nedensel olmayı, rasyonel gözükmeyi hakikati anlatan bir ilke olarak kavramsallaştırdığı için rasyonel olan modern mimarlığın etik ve ahlaki temeli olur (Eisenman, 1984, s. 160). Deterministik anlamlandırma ve öngörülülük fikirleri zamansal olanı nedensel olan ilişkilendirerek nedenselleştirilebilir olanı estetik değer olarak niteler. Mimarlığın modern kodlarında form ve işlevin neden ve amaçlara bağlı ilişkileri buradan hareketle okunabilir. Mimarlığın imgesi de çizgisel zaman kavrayışından müstesna değildir. Bir yandan hiç değişmeyecek ve hiç yok olmayacak gibi, kimi zaman dönüşmenin yollarını da keserek, kapalı bir sistem tasarlarken geçmiş ya bitmiş bir yaşamışlığa tanıklığı ya da yok sayılan bir evveli ifade eder. Etik dönemeç burada da kendini göstermektedir; bir olay ile ikiye bölünen zaman kavrayışı yerin bitmeyen oluş sürecini veya zaman-mekânın katmanlılığını tasarımın asli ögesi olarak görmeyebilir. Mimarın zihninde veya proje çizimleri üzerinde miladı başlayan yapı temsil edildiği bu boyutta eskikip dönüşmediği gibi bu miladın öncesi yapı üzerinde bir anlam karşılığı bulamayabilir. İz-imge ise bu yalıtık imgenin aksine birikerek, eksilerek, bölünerek ve çoğalarak dolaşır. Şimdiyi yırtıp, olmuş ve olması muhtemelleri üstüne çağırarak çizgiselliği dolaylı olarak deforme eder. Kronolojisini kaybeden geçmiş katmanları birbirleriyle etnileşen eş bir yüzey oluşturur, burası nedenselliğin bulanıklaştığı ve belirlenimciliğin olasılıkçılığa kaymaya başladığı zemini kurar. Belli-belirsizliğin ve eksik belirlenimin boşluklu yapısı imgenin statik netliğini kaynayan bir bulanıklık ile değiştirir. İz-ingenin yüzeyi anlam ve zamanın ortaklıklar ürettiği ve bunların paylaşıldığı bir ortak yaşam habitatına dönüşür.

V- Başka Bir Mimarlık İhtimalinin İzinde

“... Özne olarak mimar, mekânın dışında ayrıcalıklı, bütünsel ve sabit bir pozisyona/kimliğe, bilgiye ve temsil araçlarına sahip olduğu iddiası ile mekânın ve mimarlık nesnesinin tek/aşkın egemeni olma iddiasını yitirir. Daha da önemlisi, temsili mekân ile gövdesel olarak deneyimlenen aktüel mekânın çakışmadığını fark etmek durumunda kalır. Mimar öznenin aşkınlığını yitirerek içkinlik düzlemine gömülmesi, onun nesnesi ve diğer öznelerle olan ilişkisini de dönüştürür...” (Tanju, 2008, s. 175)

İz-imgeyi yalnız görüntü olarak düşünmek yanlış olur. İz-imgenin varlığına dair yapılan sorgulama mimarlık pratiğinin alışkanlıklarına dair yapılan politik ve etik bir sorgulamayı da kaçınılmaz olarak içinde barındırır. Bir mekân rejimi olarak mimarlık zamansal olanı kapsamakta problemlere sahip olabilir: temsilin üretildiği boyut zamansallığı kapsayamayabilir, temsil bir milat (inşaat/yapım) ile ilişkilendirir ve insandışı faktörlerin ilişkiselliği yok sayılır veya etki minimize edilir. Modern mimarlık disiplini ve mirasçısı gelenekler kartezyen sistemin deterministik kodlarını kullanırken form ve işlev olarak mekânı tasarlamaktadır. Zamansal katmanın bu mekânlarda temsil edilmemesi, kendiliğindenliğin ve ihtimallere dayalı bir estetik anlayışının belirlenimci araçların ilkeleri ile örtüşmemesindedir. Yapının, inşaat ile başlayan ve statik kalan bir ürün olarak ele alınması yerin hafızasında olmuş olanların ve olabilecek olanların imge üzerindeki görünürlüğünü dışlar. Oysa yapı yerin sürekliliği içerisinde başı ve sonu olan bir andan ibarettir. Bu sebeple her şeyi bilme ve her sorunu çözme iddiasındaki mimarlıkların öngörme çabası her yönde eşit ve kusursuz çalışmaz, aksine zaman-mekânın fizik doğası karşısında sürekli sabote edilir. Yok sayılan insandışı bütün kuvvetler az veya çok izlerini bırakmaya ve kendi görünürlük formlarını üretmeye devam ederler. Dışlanmışlıkları zaman-mekânın paylaşımına ortak oldukları gerçeğini değiştirmez çünkü kurulu yapıda işleyen şey doğa yasalarıdır. Bu sebeplerden mimarlığın salt “mekân” üretme odaklı, belirlenimci ve ideal mekân rejimi imalatının karşılaştığı gerçekliği görmezden gelmekte, temsil ortamında zamansız bir simülasyon üreterek bunun hakikat olduğuna inandırmaya çalışmaktadır.

İz-imge mimarın pratiklerini olduğu kadar pozisyonunu da sorgulamaktadır. Kudretini teknik bilgisi ve vizyonerliği sayesinde zihnindeki mekânı üretmekten alan mimar figürünün karşısına tasarım nesnesi olarak olasılıklarla kuşatılmış ve her an değişmekte olan bir organizmanın varlığı çıkmaktadır. Her şeyin planlanamadığı ve sürecin öngörülemezliklerle dolu olduğu bu senaryoda mimarın vizyonu bilinmezliklerle çarpışmak zorunda kalır. Olasılıkların tartışma ve tasarımdaki payı arttıkça öngörme misyonu zayıflamaya ve ilişkililik üzerine düşünmek önem kazanmaya başlayabilir. Çoklu ilişkiler tartışmaya farklı faillikleri çekerken mimar merkezden uzaklaşabilir. Mimarın pozisyonu merkezden kayarken yerin verileri ve çevrenin aktörleri merkeze yaklaşabilir. Tasarımın misyonu artistik bir özgün üretim olmak kadar yere dair bir derin araştırmacılığı da içermeye başlayabilir. Çeşitli ölçeklerde ve kalıcılıklardaki izler bu tasarım tavrında umut veren veriler olabilirler.

Temelde tüm bunların momentumu ise kendiliğindenliğe dair estetik gücün varlığıdır. Bir yanıyla doğa yasalarına dayanan kendiliğindenlik doğal ve mecburi olarak zamansallığı barındırır. Buradaki zamansallık bulanıktır böylece imgeye geçmiş ve geleceğe dair ihtimalleri birbirinden ayırtmaksızın yükler. Boşlukları sayesinde dinamiktir ve zihinlerde dönüşümünü sürdürür. Ne yazık ki kasıtlı olarak bir irade sonucu üretilmek bu imgenin doğasına aykırıdır çünkü potansiyelini açık ve çoklu ilişkilerinden alır. Fakat öte yandan insan etkinliğinin birlikteliğine de ihtiyaç duyar. İnsan aksiyonlarının etkileri olmaksızın meydana gelen imge pastoral bir tablodur. Bu anlamda kendiliğindenlik insan oluşu da kapsar ki metruk olanı, harabe olanı kuran yalnız bitkiler, hayvanlar ve yerküre değil bizzat insan etkinlikleridir. Ancak duyumsanır olan planlanarak, zihinde tasarlanarak elde edilemez. Zihinde tasarlanan mimarlık nesnesi bu olasılıklara açılmalıdır ki iz-imgenin vaat ettiği kendiliğindenliğin estetiği potansiyelini gösterebilsin. Bu tartışmadan yapının yıkılmaya bırakılması gerektiği çıkarılmamalıdır. Bir tavır olarak tercih edilebilirliği bir kenara iz-imgeyi üreten koşullar incelenip potansiyeller araştırılarak bunlara dair tasarım tavırları hakkında tartışılabilir.

Bu tartışma bir reçete gibi düşünülmemelidir çünkü genel geçer bir çözüm üretmeye çalışmak yerin/yapının kendine özel durumunu göz ardı edebilir. Daha ziyade bu tartışma sahip olduğumuz zaman kavrayışı içinde gölgede bıraktığımız, görmezden geldiğimiz ve yok saydığımız imge formlarına ve ortaklık durumlarına yapılan bir göndermedir. Belki iz-imge bunlardan yalnız biridir ve farklı formlar aracılığıyla mimarlığın farklı yapma biçimleri, yeni temsil imkanları ve mekân üretme pratikleri tartışmaya açılabilir.

Kaynaklar

- Bergson, H. (2020). *Madde ve Bellek*. (I. Ergüden, Çev.) Fol.
- Bicnknell, J. (2014). The Architectural Ghosts. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 72 (4), 435-441.
- Deleuze, G. (2016, Kış). *Edimsel ve Virtüel* (H. Yücefer, Çev.). *Cogito*, (36), 14-17.
- Eisenman, P. (1984). The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End. *Perspecta*, (21) 154-173.
- Ginsberg, R. (2004). *The Aesthetics of Ruins*. Rodopi.
- Latour, B., & Yaneva, A. (2017). Give me a Hun and I Will Make All Buildings Move: An ANT's View of Architecture. *Architectural Design Theory*, 103-111. Doi: 10.17454/ARDETH01.08
- Ranci re, J. (2006). *Estetik Bilin dışı*. (K. Sarıalioğlu, Çev.). Ara-lık.
- Ranci re, J. (2007). *Siyasalın Kıyısında*. (A. U. Kılıç, Çev.). Metis Yayınları.
- Ranci re, J. (2008). *Görüntülerin Yazgısı*. (A. U. Kılıç, Çev.). Versus Kitap.
- Ranci re, J. (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu*. (A. U. Kılıç, Çev.). İletişim Yayınları.
- Ranci re, J. (2020). *Dissensus: Politika ve Estetik  zerine*. (M. Yal nkaya, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Ranci re, J. (2023). *İmajların Yazgısı*. (A. U. Kılıç, Çev.). Ketebe Yayınları.
- Ricoeur, P. (2012). *Hafıza Tarih Unutuş*. (M. E.  zcan, Çev.) Metis Yayınları.
- Simmel, G. (1958, G z). Two Essays: The Handle and The Ruin. *The Hudson Review*, 11 (3), 371-385.
- Tanju, B. (2008). *Zaman-Mekan Mimarlıklar*. A. şentürer, ř. Ural,  . Berbercioğlu ve F. Uz, ed., *Zaman-Mekan* içinde (ss. 168-185). Yem yayınları.
- Varlık, S. (2021). Paul Ricoeur'de Yaralı Hafıza ve Tarih Bilimi. A. İbişi Temelli, C. Ergün, & A. Bıçak, der. *Tarihi Düşüncesi Yazları* içinde(ss. 27-37). Tarih Düşüncesi.

Özgün Makale

“Günümüz Sanatında Estetik Paradigma Kırılması ve Yeni Materyalist Bir Yaklaşım: Sinem Dişli’nin *Derin Zaman: Maddenin Sûretleri Sergisi*”*

The Aesthetic Paradigm Shift in Contemporary Art and A New Materialist Approach: Sinem Dişli’s *Deep Time: Faces of Matter* Exhibition.

Uras KIZIL¹

Öz

Bu makale, günümüzde değişmekte olan sanat yapma ve düşünme biçimindeki insan sonrası dönem(çe)ye [*posthuman turn*] odaklanmış; söz konusu kırılmayı Sinem Dişli’nin 2023 tarihinde Martch Art Project’te gerçekleşen *Derin Zaman: Maddenin Sûretleri* sergisi çerçevesinde somutlaştırmıştır. Makalenin amacı insan sonrası ve yeni materyalist teorilerden, kalitatif sonrası araştırmadan [*post qualitatif research*] yararlanarak günümüze içkin bir sanatın neliği çerçevesi etrafında durmak; sanatın ve sanatçının rolünü ve potansiyelini tartışmaya açmaktır. Bu doğrultuda, alt başlıklarla sanatın insan sonrası bir epistemolojiye doğru eğilimi temellendirilirken analizi yapılan *Derin Zaman: Maddenin Sûretleri* sergisiyle bu yeni eğilimin insan sonrası düşünce ve yeni imge arayışı gibi cihetleri görünür kılınmıştır. Makale, sanat düşüncesini insan olmayan ötekiye doğru genişletmenin olasılıklarını araştırma gayesi taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Estetik, İnsan Sonrası, Yeni Materyalizm, Kalitatif Sonrası Araştırma, Sinem Dişli.

Abstract

This article focuses on the posthuman turn in the evolving ways of creating and thinking about art today. It concretizes this shift within the framework of Sinem Dişli’s 2023 exhibition *Deep Time* at Martch Art Project. The aim of the article is to engage with the essence of contemporary art using posthuman and new materialist theories, as well as post-qualitative research, while reopening the discussion on the role and potential of art and the artist. In this direction, through subheadings such as “The Historical Break in the Pattern of Aesthetics,” “Towards a New Methodology: Postqualitative Research,” and “Aesthetic Paradigm Shift: The Nonhuman Other,”

* Makalenin başvuru tarihi: 25.09.2024. Makalenin kabul tarihi: 28.10.2024.

¹ Dr., kiziluras@gmail.com. ORCID: 0000-0002-5394-1934.

the article grounds the inclination of art towards a posthuman epistemology. In the section analyzing Deep Time: The Faces of Matter, the facets of this new tendency are made visible. The article also suggests that the essence of contemporary art is a posthuman quest for new imagery.

Keywords: Aesthetic, Posthuman, New Materialism, Postqualitative Research, Sinem Dişli.

Giriş

Estetik paradigma kırılması, bu makale çerçevesinde bir yapma ve düşünme faaliyeti olan sanatın estetik örüntüsünde gerçekleşen değişimi imler. Söz konusu değişim, sanatı anlama ve anlamlandırma biçiminde yaşanan bir kırılmayla ilgilidir ve bu, sanatın kurucu unsurlarında, yani bütünü oluşturan parçalarında yaşanan değişimle doğrudan ilişki içerisindedir. Sanat günümüzde insan ve insan olmayanları sürece dahil eden ve onların duyumsanmasına yönelik bir pozisyona doğru evrilmiştir. Tarihsel olarak bakıldığında bu değişimlerden ilki, biçim-içerik ilişkisinin içerik lehine biçimin iptaline dayanır ve 19. yüzyılda romantizm akımıyla birlikte karşımıza çıkar. İkinci büyük kırılma ise yine romantizmle birlikte sanatın giderek toplumsal, ekonomik ve politik olaylarla örülü örtük ilişkileri görünür kılma potansiyeliyle ilgilidir (Hauser, 1984, s. 51). Sanat, romantizmden başlayarak sahip olduğu kudretin [power] farkına varmış; yaşanmış olayların, tanık(lık)ların ve olguların anlatıcısı pozisyonunu üstlenmeye başlamıştır (Kızıl ve Haşlakoğlu, 2023, s. 791).

Romantizmin ortaya çıktığı 19. yüzyıl, sanatın ontolojik ve epistemolojik örgütlenme tarzında gerçekleşen büyük kırılmanın yaşandığı bir dönemdir. Yaşanan kırılma ontolojiktir çünkü 19. yüzyıldan itibaren sanat yapma biçimleri eskiye oranla büyük farklılıklar gösterir²; epistemolojiktir, çünkü sanatın artık bilgi üretim sürecine doğrudan katılan bir fenomen olmaya başladığı anlaşılmıştır. Peki, sanat bilgi üretimine nasıl ve hangi bağlamda katılır? Örneğin köleliğe dair içkin bir hakikatin sanat aracılığıyla açık edilmesi sanatın bilgi üretimine yaptığı bir katkı olabileceği gibi; bilginin depolandığı İngiltere Parlamento Binası'nda çıkan bir yangını kayıt altına almak da başka bir tür bilgi üretimine doğrudan veya dolaylı katkı olarak ifade edilebilir (Kızıl ve Haşlakoğlu, 2023, s. 785). Yaşanan olayların tanıklığı ise iki türlü gerçekleşebilir: Anlatıcının orada olma durumu veya araştırma nesnesinin yeniden üretimi şeklinde. Romantik sanatçı Joseph Mallord William Turner'ın 1834 tarihli *Parlamento Binasının Yanışı* adlı yapıtı sanatçının yangının olduğu esnada bizzat orada olmasına, yani doğrudan tanıklığına dayanırken; 1840 tarihli *Köle Gemisi* çalışması ise 1781 yılında gerçekleşen bir olayı arşiv belgelerine dayanarak yeniden gündeme getirmesiyle gerçekleşir. Her iki durumda da yapıtlar bilgi üretiminin etkin birer parçasıdır³ (Kızıl ve Haşlakoğlu, 2023, s. 785).

² "Büyük farklılık" tabirinin özellikle altının çizilmesi gerekir. Günümüzün sanat yapma enstrümanlarının çeşitliliği düşünüldüğünde 19. yüzyıl romantizmi bu tabiri karşılamakta yetersiz kalır. Ancak hem kendi tarihselliği çerçevesinde hem de kendinden önceki güzele için sanat fikriyle birlikte düşünüldüğünde ayrımın keskinliği netlik kazanır. Romantizm hem ele aldığı konular itibarıyla hem de biçimsel olarak kendinden önceki sanat anlayışından ayrılır. 19. yüzyılda yaşanan kırılmanın ontolojik olmasının nedeni sanat yapma biçimindeki değişimdir. Söz konusu değişim, sanatı mimetik ele alma, bir anlamıyla dış dünyanın (doğanın) taklidi olma neliğinin terk edilme girişimine dayanmaktadır. En belirgin haliyle resim yüzeyinde hissedilen bu değişim, akademikleşmiş kontur çizgilerinin terk edilmesi, sanatın figürden yalıtılması, verili güzellik anlayışının reddi şeklinde zuhur eder. Verili güzellik anlayışının bu şekilde problematize edilmesi sanat yapıtının yalnızca biçimsel maddeselliğinden ibaret olmadığını, aynı zamanda biçimden bağımsız düşünsel bir fenomen olduğunu gösterir.

³ *Yeni Materyalizmin Romantizmle İlişkililiği: William Turner ve Edward Burtynsky Örneği* adlı makalede William Turner'ın Köle Gemisi adlı yapıtı çerçevesinde sanatın bilgi üretimine katılma ciheti tartışılmıştır (Kızıl ve Haşlakoğlu, 2023). Turner, 1781 yılında *Zong Katliamı* olarak anılan yaşanmış bir olayı 1840 yılında yaptığı bir çalışmayla tekrar gündeme getirmiştir. *Zong Katliamı*, gemi kaptanı Luke Collingwood'un sigorta şirketinden para alabilmek için gemide bulunan köleleri denize atarak öldürmesine dayanmaktadır. Turner, söz konusu örtük ilişkiler ağını sanat aracılığıyla gündeme getirerek hem bu ilişkiler ağını ortaya çıkarır hem de köleliğe için bir durumun eleştirisini yapar. Turner'ın bu tarz yaklaşımı sanatın bilgi üretimine katkısı olarak tanımlanabilir.



Şekil 1: Joseph Mallord William Turner, *Parlamento Binasının Yanışı* [*The Burning of the Houses of Parliament*], 1834 Tuval üzerine yağlı boya, 93 cm x 1,23 m, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.



Şekil 2: Joseph Mallord William Turner, *Köle Gemisi* [*Slave Ship*], 1840 Tuval üzerine yağlı boya, 91x1.23 m, Museum of Fine Arts Boston, Boston.

Ayrıca, 19. yüzyıl, anakronolojik olarak günümüzden geçmişe doğru bir bakışla baktığımızda şimdiye içkin bir tartışmanın fitilinin ateşlendiği bir dönemdir. Günümüzde yapılan Antroposen ve insan sonrası [*posthuman*] tartışmaları yoğunluklu olarak 19. yüzyıla dayandırılmaktadır⁴. Bu argümanın altında yatan en önemli iki faktör, Aydınlanma ve Sanayi Devrimi gibi iki büyük olgunun dönem üzerinde oynadığı dönüştürücü rolüdür. Paul Josef Crutzen tarafından formüle edilen Antroposen tarihsel olarak büyük hızlanmanın yaşandığı ve insan olmayanların insan ölçeğinde derinden duyumsandığı bir dönemin 19. yüzyıla tekabül ettiği argümanına dayanır (Crutzen, 2002, s. 23). Crutzen, “Geology of Mankind” (2002) makalesinde ifade ettiği “insan çağı” anlamına gelen Antroposen’in romantizmle eş zamanlılığı dönemin sanat yapıtları çerçevesinden de izlenebilmektedir.

İnsanın resim yüzeyinden çıkarıldığı veya ölçek olarak etrafındaki nesnelere nazaran son derece küçüldüğü imgeler sanatta yeni bir doğa kavrayışına dair emareler göstermektedir. Bu imgeler, insansızlaştırılmış ya da insandan azade doğa imgeleri olarak tanımlanabilir. Her ne kadar Jose Ortega y Gasset ve Robert Rosenblum gibi yazarlar tarafından romantizmin alemt-i farikasının “hiçlik imajları” oluşturması veya katı estetik öğelerden (temsilden) görüntüyü arındırmak olduğu iddia edilmiş olsa da, söz konusu durumu yalnızca biçim-içerik ikiliği üzerinden biçime atfetmek meselenin yalnızca formal bir değişimden ibaret olduğunu kabul etmek anlamına gelecektir (Gasset, 2016, s. 360; Rosenblum, 1977, s. 10). Oysaki mevzu, biçim-içerik ikiliği etrafında başlayan ancak sanatın etkinlik kuvvetlerini arttırmakla ilgili bir mesele halini almıştır.

Sanatın bu yeni evresi aynı zamanda manzara resminin de yeniden konfigüre edilmesiyle farklı bir boyut kazanır. Manzara resminin yeniden konfigüre edilmesinin altında yatan dinamikler arasında temsil mekanizmalarını sorgulayan yeni bir imge arayışı gösterilebilir. Söz konusu temsil yalnızca biçim-içerik, yani dış dünyanın plastik sanatlar dahilindeki taklidiyle sınırlı değildir. Temsilin sorgulanması ötekiye merkeze çeken bir örgütlenme yöntemi içerir. Buna “temsili olmayan bir düşünme biçimi” de diyebiliriz. Temsili olmayan düşünme biçiminin araştırma metodolojilerine atfedilen formülasyonu günümüze içkin olsa da kök(en)lerini romantizmde bulmak mümkündür⁵. Dolayısıyla romantizmin içerisinde bulunduğu 19 yüzyıl ile insan sonrası ve yeni materyalizm gibi düşünme setlerinin tartışıldığı günümüz sanat ve felsefesi⁶, Timothy Morton’un da deyimiyle “tuhaf”⁷ [weird] bir şekilde birbirine bağlanır (Morton, 2016, s. 159).

4 Antroposen’in başlangıcıyla ilgili birbirinden farklı görüşler ve hipotezler yer almaktadır. Yaygın kamu Antroposen’in Sanayi Devrimi’nin 19. yüzyıldaki yükselişiyle birlikte, insanın dünya üzerindeki hegemonyasının ve çevreye verdiği tahribatın artması sonucu başladığıdır. Ancak, bir başka hipotez ise Antroposen’in tarım devrimiyle birlikte başladığı düşünülmesine dayanmaktadır.

5 “Temsili olmayan düşünme biçimi” yeni bir araştırma metodolojisi olarak 2010’lar itibarıyla sistematik bir şekilde tartışılmaya başlanmıştır. “İnsan sonrası düşüncesiyle dirsek teması kuran temsili olmayan düşünme veya araştırma yöntemi, araştırmalarda araştırmacının pozisyonunu sorgular, araştırmacılar ve katılımcılar arasındaki ilişkilere ve ilişkisizliklere odaklanır. Amaç, araştırmalarda bilimsel olarak kabul edilen sınırları genişletmek ve insan/insan olmayan, canlı/cansız, organik/inorganik, doğa/kültür ikilikleri bertaraf etmektir” (Kızıl, 2024). Ancak temsilin, sanat ölçeğinde, biçim ve içerik ilişkisi etrafındaki gelişen tartışmaların kökenini romantizme dayandırmak mümkündür. Günümüzde sanatında ve düşüncesinde temsilin etki ve inceleme çapı genişlemiştir.

6 Makale genelinde tercih edilen “günümüz sanatı” tabiri Doç Dr. Ebru Yetişkin’in formüle ettiği bir kullanımdır (Yetişkin, 2022). Yetişkin günümüz sanatını, çağdaş sanat ve güncel sanata alternatif olarak tercih etmiştir. Günümüz sanatı, içerisinde yaşanan zamanı imlemenin yanı sıra, sanat yapıtlarında zamanın koşullarını gösterebilme şartı taşır (Yetişkin, 2022, s. 31). Günümüz sanatı, bugünün teknolojilerini, araştırma yöntemlerini kullanır. Ancak, yalnızca bunları kullanmakla kalmaz; aynı zamanda bunların içine gömülü tahakkümcü yapılanmaları açık etmenin yeni yollarını araştırır (Yetişkin, 2022, s. 33).

7 21. yüzyıl düşünürlerinden Timothy Morton, 19. yüzyıl ve özellikle romantizm ile insan sonrası ve yeni materyalizm gibi düşünce setleri arasında karşılıklı bir ilişki olduğunu iddia eder. Ancak bu ilişki kimi zaman Aydınlanma eleştirisi gibi ortak kaygılar etrafında cereyan etse de kimi zaman da birbirleriyle örtüşmeyen kavramların örgütlendiği bir ilişki (zıtlıkların ilişkisi) etrafında çözümlenir. Morton’un formüle ettiği “tuhaf” kelimesi tam da böyle bir kullanıma hizmet eder. Romantik ironiyi kullanan Morton, her iki dönem arasında *asimetrik*, yani tuhaf bir ilişki olduğunu vurgular. Öte yandan Morton, tuhaf kelimesini ekolojik farkındalığa gönderme yapacak şekilde de kullanır (Morton, 2012, s. 131). Söz konusu tuhaf ilişkinin bir nedeni de, ortak kaygıları olmasına rağmen, birbirleriyle yakınlaşması mümkün olmayan her iki fenomenin garip bir şekilde yakınlık göstermesinden kaynaklanır. En nihayetinden romantizm her ne kadar kendi döneminde protest bir damar taşısa da modernizme içkindir. Yeni materyalizm ise modernizmle örtüşmeyecek şekilde post modernizm sonrasına tekabül etmektedir. Bu iki fenomeni birlikte analize tabi tutmak *tuhaf* bir örüntü oluşturur.

Estetiğin Örüntüsünde Yaşanan Tarihsel Kırılma

Peki, sanatın ontolojik ve epistemolojik örüntüsünde yaşanan bu değişimin kaynağı nedir? İlk olarak güzel beğeni, sanat için öngörülen biricik model olmaktan çıkar. Bir başka ifadeyle güzelin kategorisinde bir kırılma gerçekleşir. Sanatın estetik örüntüsünde gerçekleşen bu kırılma romantizmin aldığı pozisyonun açılanmasıyla anlaşılabilir. Romantik sanatçı yüce beğeniye güzele yeğler. Güzelin yerini alan yüce [*sublime*] sanat nesnesinin yeni bir estetik rejim olarak zuhur etmesiyle mevcut sanatta biçimsel ve teorik bir kırılma yaşatır. Bu aynı zamanda Hegel'in "sanatın ölümü" ya da bir diğer ifadeyle, yaygın anlamının ötesinde, "sanatın çözünmesi" [*dissolution of art*] olarak ifade ettiği duruma tekabül eder⁸ (Hegel, 2018, s. 61; Houlgate, 1991, s. 236). Sanatın içeriği (tinin) biçimini (nesnesini/maddesini) aşarak kavramsal alana doğru çekilir. Sonlu (içsel) ile sonsuzun (dışsal) karşılaşması, aynı zamanda sanatın içsel olana çekilmesi anlamına da gelen yeniliğini imler (Hegel, 2018, s. 63). Timothy Morton nazarında, romantik dönemde Hegel'in söylemeye çalıştığı tarzda gerçekleşen sanatın "buharlaştırma/çözünme" hali, sanatı hiçliğe götüren bir durum değildir; aksine, sanatın nesnesine döndüğü ve nesnelere kendileriyle konuşmaya başladığı; duyumsandığı ve daha fazla görünür olduğu bir dönemdir⁹ (Morton, 2012, s. 12).

Güzel nesneden yüce nesneye geçiş, elbette topyekün bir güzel beğeni anlayışının iptali anlamına gelmez. Ancak, güzelin teorisyen ve sanatçılar nezdinde sorgulanmasının yeni bir beğeni anlayışını örgütlediği de aşikârdır. Bu anlamda, Immanuel Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi* kitabında yücenin kapsamını ve tanımını belirlemesi önemli olmuştur. Yüce duyguyu matematik yüce ve dinamik yüce olmak üzere iki başlık altında toplayan Kant nazarında yücenin zuhur edişi ancak insan bilinci ile doğanın bir tür karşılaşması sonucu mümkün olabilir (Kant, 2007, s. 87). Bu karşılaşma Kant'a göre, insanın sonlu bilincinin sonsuz doğa karşısındaki karşılaşmasıdır ve bu tür bir karşılaşma temsil edilmesi olanaksız olanı açığa çıkarır. Açığa çıkan duygu ise yücedir. Doğanın insanın kavrama yetisinin çok üstünde olması doğanın nesnelere yüce yapan şeydir. Açığa çıkan bu kesif duygu ise temsiline olanaksızlığından ötürü güzelin aksine Kant nazarında, tıpkı Hegel'de olduğu gibi, negatif bir duygudur (Kant, 2007, s. 98). Doğada yüce olarak kavranan duygunun insan yapımı aklın bir ürünü olması da beklenemez (Hegel, 2018).

Negatif duygu olarak yüce beğeni Edmund Burke tarafından da formüle edilmiştir. Burke de tıpkı Kant'ta olduğu gibi yücenin negatif cihetinin altını çizmiştir. Çünkü yüce, Burke nazarında rahatsız edicidir; insanda acı ve tehlike duygusunu açığa çıkarandır (Burke, 2008, s. 47). Acının kaynağı, yücenin merkezindeki belirsizlik, muğlaklık gibi duygulardır. Ancak söz konusu muğlaklık, tıpkı Kuantum fiziğinde olduğu gibi (örneğin çift yarık deneyi¹⁰), negatif anlamının aksine çok sayıda ihtimalin, olasılığın, yorumların ve/ya tanımlamaların olabileceği anlamını da taşımaktadır.

Bu türden bir ifade biçimi açık uçlu yapıt okumalarının önünü açar. Romantik dönemin sanatçısı da yücenin kiplerini sanatın alanına çekerek, işlemek istediği konuyu bu çerçevede

⁸ Burada "sanatın çözünmesi" olarak kast edilen şey, sanatın ölümü veya yok oluşuyla ilgili bir durum değildir. Geline noktada sanatın bilinen anlamıyla varlığını sürdürmesinin mümkün olmamasıdır. Sanatın kavramlaşarak giderek felsefenin içerisinde konumlanacağı vurgusudur. Bu aynı zamanda sanatın "yeni" cihetine işaretler.

⁹ Timothy Morton'ın burada vurgulamak istediği *Nesne Yönelimli Ontoloji*'nin [*Object-Oriented Ontology*] bir özelliğidir. Nesnelere, kendileri dahil her şeyden geri çekilmiştir [*withdrawn*]. Tüm ilişkilerden geri çekilen nesnelere, insan deneyiminin ötesinde gerçekleşmektedir (Harman, 2020, s. 32). Temasın gerçekleşmesi için ilişkiye üçüncü bir bileşenin girmesi gerekir, ki bu nesnelere kendinde duyumsamakla ilgili bir durumdur.

¹⁰ Kuantum çift yarık deneyi [*double-slit experiment*] parçacıkların parçacık olma haliyle çelişmesine dayanır. Bu aynı zamanda Karen Barad'ın deyimleriyle *ontolojik belirlenimsizlik* [*ontological indeterminacy*] (Barad, 2007, s. 183-184). Söz konusu çelişki negatif ve olumsuz çağrışımının aksine şeylerin ilişkiler neticesinde aynı kalmamasına ve farka dair oluşa içkindir.

dahilinde kurgular. Burada altı çizilmesi gereken husus; yücenin güzele yeğlenmesinin, yalnızca biçimsel bir tercih olmadığıdır. Biçimsel tercih gibi görünen bu geçişlilik, aynı zamanda sanatın etkinlik faaliyetlerinin ve kuvvetlerinin genişletilmesi anlamına gelir. Farklı duyuları harekete geçirme, duyumsama, bedenlenme gibi faaliyetlerin de birer sanatsal ifade biçimleri olduğu; söz konusu bu ifade biçimlerinden faydalanılmasıyla arzu edilenin, dolanık iktidar ilişkilerinin, gizli bırakılmış ağları tespit etmek suretiyle, izleyicide görünür kılınması olduğu anlaşılır. Yücenin sanat vesilesiyle sınanması, ontolojik ve epistemolojik örüntüsünün genişletilmesi anlamında, daha etkin ve açık uçlu bir kavrayış sunar.

Manzara da geçmiştten farklı olarak pitoresk bir mecra olmaktan çıkar; pragmatist bir amaç hizmet eder. Manzara olarak görülen imgeler yaşanmış ve yaşanabilecek olayların anlatıcısı pozisyonuna doğru çekilir. Politik, ekonomik ve toplumsal çıkarlar doğrultusunda örgütlenen mekanizmaları açık etmenin yöntemini oluşturur. Ancak bunu doğrudan yapmak yerine, temsil dışı bir yöntem geliştirerek, paradoksal olacak şekilde, daha etkin bir biçimde icra eder.

Elbette, bu türden temsili olmayan yeni bir estetik rejiminin önünü açan temel dinamiklerden biri de sanatın ve/ya düşüncenin Rönesans'tan itibaren ölçütü olarak kabul edilen insan ve insana ait verili güzellik anlayışının ve (bir sonraki aşamada) insana atfedilen bilgi üreten tek tür olma yetisinin sorgulanmasına dayanır. Tartışılan bu güzellik anlayışı, sanatçının dış dünyanın gerçekliğini tıpkı bir pencereden bakıyormuşçasına kopyalamasıyla; mekanik bir göz vazifesi görmesiyle ilişkilendirilir (Alberti, 2011, s. 168). Gerçeklik eşittir doğanın taklididir. Bu aynı zamanda Johann Joachim Winckelmann da altını çizdiği doğanın antik dönemin sanatçılarına bakarak kopya edilmesine dayanan hazza içkin güzellik ideasıdır (Winckelmann, 2013, s. 55). Kuşkusuz, 19. yüzyılda özellikle romantizmle birlikte insanı merkeze alan düşünceye Aydınlanma eleştirisiyle birlikte ufak da olsa bir gedik açılmış¹¹; ancak, insan olmayanların etkinlik kuvvetlerinin tanınması için 1990'ların beklenmesi gerekmiştir¹².

Yeni Metodolojiye Doğru: Kalitatif Sonrası Araştırma

Düşüncede ve düşünme biçimindeki değişim mevcut akıl yürütme metodolojilerine dair sorgulamayı gerektirir. Söz konusu yeni akıl yürütme metodolojilerinin günümüzde insan merkezci bir formülasyonla ilerlemesinin olası gözükmemesi, sanat yapma ve düşünme biçiminin de bilinen metotlarla yapılamayacağına anlaşılmasına neden olmuştur.¹³ Buradaki temel motivasyon düşüncüyü ve araştırma metodolojilerini 'insan olmayan öteki'ye açmaktır. Bir diğer ifadeyle amaç, özellikle, Jacques Rancière'in *duyulurun dağılımı* [*the distribution of sensible*] olarak ifade ettiği insan etkinliklerinin toplamı bir dünyada öteki'nin pozisyonunu bir adım öteye taşıyarak, günümüzde insan ve insan olmayanların eklemeli olduğu, 'insan olmayan öteki' problemine eğilmektir (Rancière, 2008, s. 147). Söz konusu geçişlilik, Kartezyen düşüncenin sorgulanmasıyla; Aristoteles ve Renè Descartes'ın formüle ettiği varoluşun tözsel ayrımlara içkin olduğu fikrinin hatalı ve/ya eksik bir hipoteze dayandırılmasıyla ilgilidir.

¹¹ Romantizmde Aydınlanma eleştirisi önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle romantik filozof Johann Georg Hamann'ın başını çektiği Aydınlanma karşıtlığı, Aydınlanma'nın insan aklını hayal gücü, duygu ve irrasyonelitenin önünde görmesine yönelik bir eleştiri barındırır (Hamann, 2007, s. 77) Hamann, doğanın matematik hesaplarla ölçülebilir ve kontrol edilebilir olmanın ötesinde olduğunu iddia eder (Hamann, 2007, s. 77).

¹² Özellikle Rosi Braidotti ve Manuel DeLanda 1990'ların ikinci yarısındaki metinleriyle insan olmayanların etkinlik kuvvetlerinin altını çizmişlerdir.

¹³ Bunun anlamı şudur: Sanat kavramsal çerçevesini insan sonrası teorilere çevirdiğinde doğal olarak sanat yapma ve sergileme biçimlerinde de değişimler gerçekleşir. Geleneksel sergileme yöntemleri yerini yeni denemelere bırakır. Örneğin galeri duvarları veya kaideler sergileme aparatları olmaktan çıkar. Birbirleriyle yan yana gelmesi mümkün gözükmeyen nesnelerin ve/ya şeylerin bir aradalıkları gözlemlenir. Buradaki temel motivasyon yalnızca bilen özne tarafından tasarlanan ve gözü merkeze alan bir sanat fikrinden uzaklaşma çabasıdır.

Kalitatif Sonrası Araştırma, makalenin savunduğu estetik paradigma kırılmasının vurgulamak istediği günümüz sanatında yeni bir imge ve/ya estetik arayışının anlaşılması yönünde önemli bir eşiktir. Kuşkusuz bu yeni imge, insan sonrası bir imge olacağı için, insan sonrası sanatın kurucu unsurlarıyla paralellik gösteren bir bilimsellik anlayışına ihtiyacı vardır. Bu yeni bilimsel araştırma yönteminin, geleneksel yaklaşımların aksine, araştırmacının konumluluğunu veya konumsallığını ve araştırmacılar ile katılımcılar arasındaki ilişkileri mercek altına alması gerekmektedir. Bu açıdan Donna Haraway'ın *Konumlandırılmış Bilgi [Situated Knowledge]* makalesi bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Makale, bilinen metodolojik yaklaşımlara alternatif olması açısından epistemolojik bir kırılma yaratmıştır. Haraway'ın pozitivist temsil ve nesnellik öğretilerine yönelik eleştirel yaklaşımları, bilimsel olarak kabul görmeyen beşerî bilimlerine için ifade biçimlerini merkezine almıştır (Haraway, 1988, s. 585). Böylelikle doğa bilimleri ile beşerî bilimler arasındaki ayırım giderek ortadan kalkmaya başlamış; doğa bilimleri ve beşerî bilimler ilişkisel olarak birlikte irdelenmeye çalışılmıştır (Harding, 1993). Yaşanmış deneyimlerin, olayların; sezgi ve duyumsamaların da bilimsellik çerçevesinde değerlendirilebileceği vurgulanmıştır. Araştırmaya dair spekülative sorularla mevcut bilgi rejimini daha etik bir alana doğru genişletmek amaçlanmıştır (Ulmer, 2017, s. 5). Bilimsel kodlar, pozitivistim nesnellik ve evrensel bilgi iddiası, araştırmaların otoritesi sorgulanmaya başlanmıştır. Dolayısıyla spekülative kurgular oluşturmanın araştırmacının bir parçası olduğu gibi, sanatın da bir unsuru olarak anlaşılmalıdır. Böylece sanatın kurucu unsurlarından biri olarak kabul edilen, gerçekliğin doğanın taklidine içkinliği iddiası tek gerçeklik olmaktan çıkmıştır.

Buradaki temel argümanlardan biri de insanın araştırmacının tek öznesi ve/ya bilgi üreten tek tür olamayacağıdır (Ulmer, 2017, s. 1). İnsan olmayan unsurların failliğiyle, saklı bırakılmış dolanık yapılanmaları açık etme kudreti vurgulanmaktadır. Bunun için yapılması gereken ise, bilgiyi merkezileştirmek yerine aktörler arasında dağıtmak [*distributed agency*]; sorumluluğu eşit düzeyde paylaşmaktır [*distributed responsibility*] (Khan, 2012, s. 53). Bilen özneye için bilginin araştırmada başvurulacak tek kaynak olmaktan çıkması, insanı maddeden üstün gören hiyerarşik yapılanmayı da sorgulatır (Lather ve Pierre, 2013, s. 630). Bir diğer ifadeyle insan olmayanların tanıklığına başvurmak ciddi manada önem arz eder. Amaç, insan ve insan olmayanların eylemliliklerini arttırmaktır (Barad, 2007, s. 409). Bruno Latour da insan olmayanların tanıklıklarının altını çizerek, tanıklığın insan olmayanlara doğru genişletilmesi gerektiğini vurgular. Latour, özellikle mikroskop ve mikroskopik canlıları örnek göstererek bu gibi insan olmayanların tanıklığına başvurmanın insanın tanıklığından çok daha güvenilir olabileceğini ifade eder (Latour, 2008, s. 33). Bu tavır, Latour nazarında modern olmanın ötesinde yeni bir demokratik yapılanma sunar. Öte yandan, insan olmayan bir nesnenin tanıklığı da önemli hale gelir. Nesnelerin ve malzemelerin tanıklığı günümüz sanatını belirleyen temel parametreler arasındadır (Marn ve Wolgemuth, 2011, s. 367). Malzemelerin tanıklığı geleneksel veri analizinin, mantıksal akıl yürütmenin yerini almıştır.

Kalitatif Sonrası Araştırma, bir yandan da temsili olmayan araştırma yöntemi üzerine düşünmeye yol açar. Ancak temsili olmayan araştırma, romantizmin yeni imge arayışında ve estetik rejiminde dönüştürücü olma potansiyeli gösteren temsil dışı sanat örgütlenmesinden farklıdır. Diğer bir ifadeyle yalnız dış dünyanın taklidi mevzusuna odaklanılmaz. Temsili olmayan araştırma yeni bir estetik imge arayışı kadar yeni bir dil arayışındadır. Tim Ingold'un deyimiyle akademik dilin kapsayıcılığından kurtulmak için bir dillendirme [*linguaging*] pratiğine ihtiyaç vardır (Ingold, 2015, s. viii). Söz konusu dil arayışı mevcut iktidar yapılanmalarına yönelik eleştirel bir dildir.

Öte yandan temsili olmayan araştırmada yaşanmış olaylar ve gerçekleştirmeler önem arz eder (Vanini, 2015, s. 7). Gerçekleşen olaylar, eylemler ve bu eylemler neticesinde zuhur eden duygulanım halleri [*affects*] bilimsel verilerin yerini alabilir (Vanini, 2015, ss. 8-9). Keza, duygulanım sonucu açığa çıkan bedenlenme gibi ifade biçimleri de temsili olmayan araştırmalarda ve sanatın yeni imgesinde dönüştürücü kuvvetlerden biridir (Dewsbury, 2010, s. 3). Buradaki amaç, temsil sistemlerini devre dışı bırakarak modernizmin kadın/erkek, canlı/cansız, organik/inorganik, doğa/kültür gibi ikiliklerini bertaraf etmektir.

Bu noktada ortak üretim de kalitatif sonrası temsili olmayan araştırmada önem arz eder. Söz konusu ortak üretim birlikte düşünmeyi gerektirir. Araştırmacı sürece nesnelere, madde katmanlarını ve insan olmayan canlıları çağırır.

Estetik Paradigma Kırılması: İnsan Olmayan Öteki

Sanat, özellikle 2000'li yıllar itibarıyla ekolojik krizin de etkisiyle güzergâhını yeni teorilere doğru çevirmiştir. Ekolojik krizin katalizör olma durumu küresel ısınmayla birlikte insan olmayanların insan ölçeğinde daha derinden ve kesif bir şekilde duyumsanmasına yol açmıştır. Krizlerin altında yatan nedenlerin yalnızca insana içkin durumların araştırılmasıyla bulanamayacağı kanısına varılmıştır. İnsan olmayanların yaşamı şekillendiren aktörler olması hem aralarındaki hem de insanlarla kurduğu ilişkilerin açılmasını gerektirmiştir. Bu nedenle de yeni materyalizm, spekülasyonizm ve yeni metafizik gibi yeni düşünme biçimleri hasıl olmuştur.

Özellikle plastik sanatlar söz konusu olduğunda yeni materyalizm madde katmanlarının araştırılması yönünde günümüz sanatının dirsek teması kurduğu teorik bir uğrak halini almıştır. Yeni materyalizm, klasik materyalizmden farklı olarak maddenin pasif, durağan, etkisiz varsayımını kabul etmez. Aksine, yeni materyalizmde madde, insan ve insan olmayanlarla dolaşıma giren canlı birer eyleyendir [*actant*]. Dinamik ve eyleyicidir; kendi etkilerini üretmeye muktedirdir (Braidotti, 2000, s. 160). Yapılması gereken, eğer sanat söz konusuysa, bu etkinliklerin ortaya çıkma koşullarını hazırlamak; maddenin olanaklarını genişletmek ve izini sürmektir. Bu tür bir örgütlenme biçimi, Kartezyen düşüncenin etkinliği yalnızca düşünceyle ilişkilendirdiği mekanik dünya örüntüsünden farklı (Descartes, 2020, s. 60-70), insan merkezci olmayan bir yapılanma vadeder.

Maddenin failliğinin bu derecede irdelenmesi, Manuel DeLanda nazarında, günümüzde içerisinde bulunan ve yüzleşmekte olunan ontolojik dönem(eç)li [*ontological turn*] imler (DeLanda, 2010, s. 29). Ancak bu dönem(eç), ekonomi temelli bir Marksizmi yeniden üretmediği gibi, tarihsel materyalizme dönüşü de sembolize etmez (Lather, 2016, s. 215). Ancak, maddenin kuvvetlerinin bu denli sorgulanması sanatın, sanatçının ve küratörün de yeni pozisyonunu belirlemede katalizör işlevi görür. Bu yeni işlev kaçınılmaz olarak ortak üretimi [*co-production*], insan ve insan olmayanların dolayımını, gerektirir.

Yeni materyalizm gibi bir düşünce setinin etkisiyle şekillenen bir sanat anlayışı, kuşkusuz, kendi estetik ifade biçimini ortaya çıkarmaktadır. Yeni bir imge dağarcığına olan ihtiyaç ise giderek hissedilir hale gelir. İnsan olmayan şemsiyesi altında değerlendirebilecek sergilerin sayısındaki artış da bu argümanı temellendirir. Son dönemlerde Türkiye ölçeğinde yapılan sergilerin gerek kavramsal çerçevesinin gerekse ele aldığı sanatçıların ve sanat yapıtlarının, gerekse küratörlerin konumlanma biçimleri, bu hipotezin bir kanıtı olarak gösterilebilir¹⁴. Sanatın alanının

¹⁴ Yeni Materyalizmin Madde Kavrayışının ve Romantizmle (Anti) İlişkiselliğinin Günümüz Sanatına Yansımaları: Yapıtlararası [*intra-art(i)fact*] Yeni Materyalist Bir Analiz başlıklı doktora tezinde insan olmayanları mesele eden sergilerin Türkiye ölçeğindeki ele alınma yoğunluğu belirtilmiştir. Türkiye ölçeğindeki bu sergilerin sistematik bir düşünce etrafında görülmeye başlaması Carolyn Christov-Bakargiev'in küratörlüğünü üstlendiği TUZLU SU: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori adlı 14. İstanbul Bienali'ne (2015) dayandırılmıştır. Ayrıca tezde Türkiye'de yazar, eleştirmen, editör ve genel yayın direktörlerinden oluşan kültür sanat profesyonelleriyle yapılan sözlü tarih çalışması ve yapılandırılmamış röportajlarla, insan sonrası teoriler etrafındaki sergilerin Türkiye'de 2015 tarihi itibarıyla ivme kazandığı hipotezi doğrulanmıştır (Kızıl, 2024).

insan olmayanları da içerecek şekilde genişletilmesi ve insan olmayan ötekiye dair yeni imge arayışı sanatta bir tür “eksen kayması” olarak ifade edilebilir. Eksen kayması, bakışın insan sonrası bir metodolojiye doğru (ç)evrilmesi anlamına gelir¹⁵.

Eksen kaymasıyla gerçekleşen yeni imgenin görünümü de kuşkusuz kendi dinamiklerini beraberinde getirir. Bu, 21. yüzyıla içkin yeni bir estetiğin habercisidir. Söz konusu görünüm kimi zaman arkeolojik manzaraları anımsatacak şekilde zuhur eder. Arkeolojik manzaraları meydana getiren nesnelere spekülasyonlu nesnelere dönüşür ve tarihsel anlatıları yerinden eder. Tıpkı Sinem Dişli'nin 2023 tarihinde Martch Art Project'nin Pera ve Piyalepaşa olmak üzere iki ayrı mekânında gerçekleşen *Derin Zaman: Maddenin Sûretleri* sergisinde olduğu gibi. Adıyla müsemma sergi, zaman mefhumunu kavramsal çerçevenin merkezine çekerek verili tarih anlatısını yeniden tartışmaya açar. Bu türden bir tarihsellik iddiası geleneksel tarih anlatısını yapıbozumuna uğratma gayesi taşır. Çünkü geleneksel tarih yazımını yanlı ve bilen öznenin [*knowing subject*] ortak aklının ürünü olarak kabul eder. Oysaki spekülasyonlu tarih yazımı bilen öznenin gözünden bakmayı arzulamaz. Alternatif yolları çoğaltarak yeni olasılıklara alan açar. Böyle bir tarih yazımı Manuel DeLanda'nın deyimiyle “çizgisel olmayan tarih” yazımını vadeder (DeLanda, 2006, s. 19).



Şekil 3: Sinem Dişli, *Derin Zaman: Maddenin Sûretleri*, 2023; organik: kemik, tendon, ahşap, kuş tüyü, yosun, midye kabukları, çam sakızı; inorganik: taş, çakmak taşı, bazalt, volkanik tuf, kum, pigment, epoxy, kalker, metal, çakıl taşı, çay taşı; Martch Art Project, İstanbul.

¹⁵ “Eksen kayması”, yine *Yeni Materyalizmin Madde Kavrayışının ve Romantizmle (Anti) İlişkiseliliğinin Günümüz Sanatına Yansımaları: Yapıtlararası [intra-art(i)fact] Yeni Materyalist Bir Analiz* başlıklı doktora tezinde temellendirilmiştir (Kızıl, 2024). Eksen kayması, özellikle Türkiye sanat ölççeğinde insan olmayanları içeren bir sanatın örgütlenmesinin tarihsel olarak tekabül ettiği dönemi tarihselleştirmek amacıyla kullanılmıştır.

Peki sergi çizgisel olmayan spekülâtif tarih anlatısını nasıl gerçekleştirir? Spekülâtif sorularla şekillenen bir sanat düşüncesi nasıl mümkün olabilir? Bu öncelikle spekülâtif tarih yazımının bilgi üretimine doğrudan veya dolaylı yoldan katılımıyla gerçekleşir. Katılım temsili olmayan bir şekilde, tıpkı Kalitatif Sonrası Araştırma'nın da bir unsuru olduğu gibi, dolanık ilişkiler ağını açık etmek suretiyle gerçekleşir.

Bir diğer unsur ise Sinem Dişli'nin yaptığı gibi, Kalitatif Sonrası Araştırma'nın da niteliklerinden biri olan, spekülâtif kurgular oluşturmak; alternatif senaryolar hazırlayarak akışkan güzergâhlar yaratmaktır. Bu, tıpkı Rosi Braidotti'nin deyimiyile zigzaglar çizmeye benzer (Braidotti, 2018, s. 195). Braidotti nazarında kartografler oluşturarak zigzaglar çizmek insan sonrası çağın paradokslarını açıklayabilmek için kaçınılmazdır (Braidotti, 2018, s. 195). Spekülâtif nesnelere kurgulamak yalnızca verili tarih ve arkeoloji bilgisini yapıbozumuna uğratmakla kalmaz, aynı zamanda nesnelere yerleştiği müze örgütlenmesini de yapıbozumuna uğratar. Modern müze tarihi yazımının bilen öznenin bakışı çerçevesinde şekillendiğini düşünür ve bu bakışın kanonik ve yanlı bir bakış olduğu hipotezini savunur. Bu tür bir müze ve/ya sergi kurgusu, modern müzelerin temellerinin atıldığı Rönesans'ın ve ulus-devlet inşasında etkin rolü olan 19. yüzyılın modern müzelerinden ayrılır. Üstelik, Yunan merkezli bir tarih anlatısını devam ettiren kökenselleştirme arzusunu tartışmaya açar. İnsan sonrası spekülâtif bir müze ve/ya sergi önceden belirlenmiş kategorileri yerinden ederek veya tarih boyunca yerleştirildikleri fildişi kulesinden indirerek, ilişkisiz gibi görünen nesnelere birbirine yakınlaştırır. Alternatif tarih anlatıları alternatif bir müze ve/ya sergi modellerini belirler. Dişli, kendi spekülâtif müzesini oluşturacak şekilde kendini hikâyenin bir parçası kılarak öznel bir anlatım dilini yeğler. Sergi sürecine dair bu tarz bir kurgu, özdüşünümsel [*self-reflexive*] bir jestle kendini hikâyenin merkezine çekmeyi ve/ya özne ve nesne pozisyonlarında değişimi gerektirir. Bu noktada, fail kimi zaman "özne ben" olarak bizzat sanatçı olabileceği gibi, kimi zaman da nesnenin kendisi olabilir. Bu tarz bir konum değişikliği bilgi eyleminin yeniden düşünülmesine vesile olur (Popoveniuc, 2014, s. 205). Dişli de bilgi eylemini yeniden düşünmek amacıyla sergide derin zaman'a bakmaya çalışır. Tarihi kurgularken müzelerin kullandığı metodolojileri inceler ve Şanlıurfa'daki sönmüş bir yanardağ olan Karacadağ'da çalışır. Sanatçının kendini hikâyenin merkezine çekmesi tam da burada gerçekleşir. Çünkü Şanlıurfa yalnızca sanatçı için bir araştırma sahası değildir. Aynı zamanda Şanlıurfa, Dişli'nin bazalt taşlarından yapılmış sokaklarda, kalker taşlarından inşa edilmiş evlerin arasında çocukluğunun geçtiği bir yerdir.

Dişli buradan hareketle, çocukluğunda gördüğü materyalleri müze mekânıyla ilişkilendirme ye girişir. Bunun için ise tarım öncesi döneme ait avcı-toplayıcıların kültürel yaşamının bir izleğini anımsatacak şekilde çeşitli organik ve inorganik şeyleri galeri mekânına taşır. Tarihin yanlı oluşunu açık etme iddiası taşıyan sergi, insanın yayılmacı olma eğilimi üzerinde durarak, tarihi olduğu kadar doğa tanımlarındaki ikircikli yönü de sorgulamaktadır. Söz konusu sorgulamayı da Dişli, ilk olarak sergi mekânını adeta doğa tarihi müzelerini anımsatan bir mekâna dönüştürerek gerçekleştirir. Mekân hayvan kemiklerinden, iliklerden, tendonlardan, topraktan, mızrak ve taşlardan meydana gelir. Ancak bu inorganik ve organik bileşenler, Dişli'nin öznel spekülâtif tarih yazımının yapıntı nesnelere halini almıştır. Çünkü galeri mekânına yerleşen bu nesnelere arkeolojik değer atfedilen buluntu nesnelere değildir. Bizzat sanatçının kasaptan aldığı ve kendi biçim verdiği nesnelere. Amaç, Neolitik dönemde insanların düşünme biçimlerini ve alet yapma güdülerini anlamak ve dünyayı algılama biçimini hayal ettirmektir.



Şekil 4: Sinem Dişli, *Derin Zaman: Maddenin Süretleri*, 2023 detay 1, Martch Art Project, İstanbul.



Şekil 5: Sinem Dişli, *Derin Zaman: Maddenin Süretleri*, 2023 detay 2, Martch Art Project, İstanbul.

Sergide Dişli'nin bir araya getirdiği nesnelere ve şeyler bütüne dair bir izlek sunar. Ancak, bütünü meydana getiren bu türden parçaların birlikteliği, toplamından fazlasını vererek farklarıyla birlikte var olur. Ayrı işlevselliklere ve sembolik anlamlara tekabül eden bu nesnelere bir aradallığı öbekleşmeler olarak zuhur eder ve çeşitli yaşam örüntülerini anımsatır. Söz konusu yaşam örüntülerini oluşturan unsurlar organik ve inorganiklerin, hayvanların, bitkilerin, mikroskobik canlıların birlikte eylediği ortak bir yaşamı meydana getirir. Yaşam örüntüleri geniş ölçekteki bir manzarayı oluşturur. Dişli, yazdığı şiirsel cümleler aracılığıyla izleyiciyi bu nesnelere arasında dolaştırır. 1950'lerde Guy Debord ve Sitüasyonistlerin kullandığı bir teknik olan psikocoğrafyayı [*psychogeography*] anımsatan bu tür bir haritalandırmayla nesnelere ve nesnelere ilişkili manzara arasında duysal bir bağ oluşturulmak istenir. Bu türden bir yaklaşım günümüz sanatının ve sanatçısının da tanımını veren ve rollerini belirleyen bir unsurdur. Nicolas Bourriaud'un deyişiyle "21. yüzyılın sanatçısı artık yalnızca maddeye şekil veren kişi değildir. Günümüz sanatçısı biçimin ve imgenin niteliklerini maddeninkiyle beraber işleyen kişidir" (Bourriaud, 2019, s. 32-33). Bu ifade, temsil meselesini bir momentum öteye taşır. Sanatçı maddeden mükemmel bir form çıkarma pozisyonunu terk etmiştir. Sanatçı, maddeye form vermenin yanı sıra, maddenin içkin potansiyelini farkına varmış ve bu potansiyelin açığa çıkmasına olanak tanımaya çalışan bir pozisyona doğru evrilmiştir. Dişli de bu tarz bir yaklaşımı Derin Zaman sergisinde gerçekleştirir. Kimyasal karışımlarla belli manzara (g)örüntüleri çıkarır. Bir kimyacı gibi çalışarak taşların içerisindeki minareleri ayırtırmayı öğrenir. Gümüş nitratın kâğıda yedirilmesi sonucu birbirinden ayrılan pigmentlerin kendi güzergâhını izleyip haritalar oluşturmasına izin verir. Bir süre sonra kâğıt kimyasal bir süreç sonucunda kendine içkin bir kartografi oluşturmaya başlar.



Şekil 6: Sinem Dişli, *Derin Zaman: Maddenin Süretleri*, 2023 detay 3, Martch Art Project, İstanbul.

Dişli'nin insan ve insan olmayanların birlikte eylediği bir ittifaka yaptığı vurgu Anna Lowenhaupt Tsing'in deyimiyle çeşitli tarih ve dünya-yapmaları meydana getirir (Tsing, 2023, s. 8). Sanatçının 2019 tarihli *Oyuklar ve Höyükler: Göbeklitepe'ye Bir Bakış* sergisi de Tsing'in altını çizdiği bu duruma örnek teşkil eder.

Oyuklar ve Höyükler: Göbeklitepe'ye Bir Bakış, Göbeklitepe'yi merkezine alır. Göbeklitepe, arkeolog Klaus Schmidt'in gerçekleştirdiği arkeolojik kazılar sonucunda tarihin akışının değiştiği bir bölgedir. Bu aynı zamanda Manuel DeLanda'nın ifade ettiği üzere gelişimin aslında doğrusal bir şekilde ilerlemediği, aksine çizgisel olmayan bir şekilde cereyan ettiği argümanını kanıtlar niteliktedir (DeLanda, 1997). Göbeklitepe'nin keşfi, Batı'nın uygarlığın ve gelişmişliğin başladığı yer olarak gördüğü Yunan ve Roma anlatısını yerinden etmiştir. Gelişimin bu yönünde sorgulanması Thomas Samuel Kuhn'un paradigma kırılması olarak nitelendirdiği, doğrusal olmayan zaman ve ilerleme argümanı ile da özdeşdir. Bilimsel devrimler kendinden öncekileri yerinden ederek ilerlemektedir (Kuhn, 2017, s. 81). Bu ilerleme bir bakıma tersine doğru sıçramalı bir ilerlemedir. Dişli de söz konusu paradigma kırılmasına odaklanarak spekülasyonlu bir anlatı kurular. Ötekinin hikâyesini merkeze alır. Başka-dünyalar, sergi ve müze mekânları kurgulama ve hâkim anlatıyı yeniden düşünmenin olasılıklarını arar ki bu da yeni materyalizmin olasılıkları çoğaltma cihetiyle paralellik gösterir. Bu durum aynı zamanda, romantizmden itibaren başlayan manzara resminin giderek pitoresk bir mecra olmaktan çıktığı, kavramsallaşarak yaşanmış olayların ve tanıklıkların anlatıcı pozisyonuna çekildiği yeni anlamına işaret eder.



Şekil 7: Sinem Dişli, *Oyuklar ve Höyükler: Göbeklitepe'ye Bir Bakış*, 2019, Ara Güler Müzesi, İstanbul.

Çoğunlukla Mezopotamya ve *Derin Zaman* özelinde ise Karacadağ, Dişli'nin içine doğduğu yer olması bakımından hem kendiyle hem de coğrafyanın geçmişiyile kurduğu ilişkiyi temellendiren iki bölgedir (Şekil 5.29). Diğer sergilerinde de gözlemlenen, Dişli'nin Fırat Nehri üzerine konuşlanan GAP ile başlayan dönüşümün izini sürmekle yola koyulduğudur. Enerji üretimi adı altında gerçekleştirilen bir proje neticesinde bölgenin demografik ve ekolojik yapısındaki değişimler; çiftçilerin zenginleşip bölgede söz sahibi olan birer erke dönüşmesi, Dişli'nin arkeolojik kazısına, manzaraya dair konulardır (Dişli, 2023).

“İyilik” adı altında gerçekleşen bir projenin (GAP) ardından, yalnızca erk alanları peydahlanmamış, aynı zamanda kültürel yıkım da gerçekleşmiştir. Bunun en önemli göstergesi ise suların yükselmesiyle arkeolojik alanların bu suların altında kalmasıdır. Dişli de buradan hareketle, tarım, su, taş gibi insan olmayan unsurlarla insanın ilişkisinin yeniden nasıl kurgulandığına bakar. “Gelişme” adı altında yapılan çarpık ve dolanık ilişkiler ağını sanat aracılığıyla ve nesnelerin öbekleştiği kurgusal arkeolojik manzara örüntüleriyle açık eder; spekülâtif okumalara alan yaratır.

Sonuç

Sonuç olarak, makale günümüz sanatında gerçekleşmekte olan estetik bir paradigma kırılması iddiasında bulunmuştur. Söz konusu kırılmanın biçim ve içerik ölçeğinde ilk olarak romantizmle birlikte başladığını ifade etmiştir. Sanat, romantizmle birlikte estetik kaygıları merkezin dışında tutarak toplumsal, politik ve ekonomik olayların anlatıcısı pozisyonunu üstlenmeye başlamıştır. Bu anlatıcı olma durumu aynı zamanda örtük ilişki ağlarını açık etmenin taktiksel bir yolu haline almıştır. Romantizmin sanat vesilesiyle kurguladığı eleştirel imgesi manzara resminin de yeniden konfigüre edilmesine neden olmuştur. Manzara güzele içkin pitoresk bir mecra olmanın ötesine geçmiştir. Manzara, gerçekleşen olayların, tanık(lık)ların uygulama sahasına evrilmiştir. Günümüz sanatı romantizmden aldığı mirası devam ettirmiş, estetik bir deneyim sunmanın ötesine geçerek, insan sonrası bir imgenin kavramsal çerçevesini örgütlemiştir. Günümüz sanatı, politik ve toplumsal olayları mesele eden, ancak yalnızca bu olaylarla sınır kalmadan insan olmayanları sürece eklemleyen ve ekolojik bir mesafe kat eden yeni bir örgütlenme biçimidir. Günümüz sanatı yaşam örüntülerinin toplamına içkin bir imgeye haizdir. Günümüzde sanatın içerisinde bulunduğu kriz, bulmayı arzuladığı yeni bir imge meselesidir. Söz konusu imge tıpkı Werner Herzog'un 1980 yılında verdiği bir röportajda söylediği sözleri akla getirir. Herzog nazarında mevcut ve verili imgeler içerisinde bulunduğumuz dünyayı anlamak için yetersiz kalmaktadır. Dolayısıyla yapılması gereken ‘uygarlık’ olarak yeni imgelere sahip olmaktır (Fischer, 2018, ss. 39-59). Herzog nazarında eğer ki bir ‘medeniyet’ yeni imgelere sahip değilse, dinazorlar misali ölmeye mahkûmdur (Fischer, 2018, ss. 39-59). Makale boyunca tartışılan insan sonrası düşüncesi bu yeni imgenin ne ve nasıl olabileceği üzerinedir. Bu yeni imge, insan olmayanların temsillerini içermektedir. İnsan olmayanların failliği yeni imgenin belirlenmesinde önemli olmuştur. Özellikle de sanat yapıtları söz konusu olduğunda maddenin failliği ayrıca önem arz eder. Maddenin failliğinin önemsendiği bu yeni imgede sanatçının ve sanatın rolleri yeniden tartışmaya açılmıştır. Sanatçının bu yeni bilgi sisteminde spekülâtif kurgular yaratması ve kendi arkeolojisini oluşturması beklenmektedir.

Makale dahilinde irdelenen Kalitatif Sonrası Araştırma'yla ise bu yeni imgeyle örtüşen metodolojik bir rehber oluşturulmuştur. Buradaki amaç, akademik anlamda bilimsel olarak kabul görmeyen duyumsal ve özdüşünümsel yaklaşımların da bilimsellik iddiası taşıdığı hipotezini ileri sürmek ve araştırmalarda yeni güzergâhlar belirlemektir. Sanatçının şeylerin tanıklığına

başvurması ve maddenin kendi gündemlerini izlemesine izin vermesi günümüz sanatının bilgi üretimine katılımının bir göstergesi olduğu anlaşılmıştır.

Makale çerçevesinde ele alınan ve estetik kırılmaya dair oluşturulan izlek, geniş ölçekten baktığında manzaraya içkin dönüşümün bir habercisidir. Bu bağlamda manzara, sanatın konu hiyerarşisinde¹⁶ bir tür ayrımı olmanın ötesine geçerek, tam manasıyla, bir kavram halini almıştır. Bu kavramın, aynı zamanda, yalnızca doğaya içkin bir görünüm olarak kavranması da artık olanaksızdır. Kaldı ki doğa, insan sonrası düşüncesinde kendinden menkul ayrı bir yer değildir. Donna Haraway'ın *natureculture* olarak ifade ettiği kavram doğrultusunda doğa günümüz düşüncesinde gidip görülecek ayrı bir alanı imlemez (Haraway, 2010, s. 128). Doğa, insan ve insan olmayanların ortak üretimidir (Haraway, 2010, s. 130). Manzaranın kavramlaştığı günümüz sanat düşüncesinde insan sonrası sanatın imgesi de *Derin Zaman: Maddenin Sûretleri* örneğinde olduğu gibi arkeolojik bir kazı alanını anımsatır. Sanat kendi tarihsellik serüveni içerisinde giderek bilgi üretimine dahil olmaya çalışan bir fenomen halini alır. Sanat hem örtük ilişkiler ağını açık etme potansiyelinin farkına varır hem de gizli tutulmuş iktidar yapılanmalarını açık etme noktasında maddenin ve nesnenin failliğine başvurur. Bu tanıklık meselesi Sinem Dişli'nin *Derin Zaman: Maddenin Sûretleri* sergi örneğinde somutlaştırılmıştır. Dişli, insan olmayanların tanıklığına başvurarak, bir kültürün (Şanlıurfa) ve/ya bölgenin kodlarını ve materyalliğini araştırmanın merkezine çekmiştir. Bölgeyi oluşturan katmanları tanık olarak çağırması ise, ilişkiler ağını açık etme noktasında geleneksel veri analizinden çok daha etkili olduğunu göstermiştir.

Öte yandan günümüzde sanatın, temsilin farklı bir boyut kazandığı anlaşılır. Temsilin romantizm ile birlikte biçim-içerik ilişkisi bağlamındaki tartışmaları sanatın ontolojik olarak değişimini imlemiştir. Bu durum, sanatın her şeyin ölçütü olarak kabul edilen insan bakışının örgütlenme tarzında gerçekleşen değişimin de habercisidir. Ancak günümüz sanatında temsil, insan olmayanları içerecek şekilde genişletilmiştir. Romantizmin manzara resmiyle başlattığı devrimsel hareket, insan olmayan şemsiyesi dâhilinde değerlendirilebilecek bir sanat ile insan olmayan ötekiye oyuna dahil etmiştir. Tıpkı, Sinem Dişli'nin *Derin Zaman: Maddenin Sûretleri* sergisinde olduğu gibi sanatın bu boyutta kendi nesnesi ve maddesiyle hemhal olması bir tür gerçekçiliklere dönüş veya sanatın özüne ve ilk(e)lerine dönme isteği olarak da yorumlanabilir. Ancak bu türden bir dönüş, sanat yapıtının kendi materyalitesini daha iyi anlamaya yönelik bir dönüştür. Kalitatif Sonrası Araştırma'nın bir unsuru olan sanatı ortak üretime açma önermesi burada işlevsellik kazanır. Dişli'nin toprağın ve taşın materyalitesini anlamaya yönelik çabası ortak üretim olarak bir Kimyagerle çalışmasına yol açmıştır. Bu tarz birlikte üretim biçimlerine olan gereklilik sanat yapıtının materyalitesini anlamaya yönelik bir ilişkidir. Sanat yapmanın, sorumlulu insan ve insan olmayan diğer aktörlerle paylaşmak olduğu anlaşılmıştır. Günümüz sanatçısı da malzemeyle kurduğu ilişkiyi yeniden tesis etmeye başlayan kişi olarak konumlanmıştır.

Kaynaklar

- Alberti, L. B. (2011). *On Painting*, (R. Sinisgalli, trans.). Cambridge University Press.
- Barad K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press.
- Bourriaud, N. (2019). *Yedinci Kıta*. [16. İstanbul Bienali sergi kataloğu].
- Braidotti, R. (2000). Teratologies. I. Buchanan, C. Colebrook (Ed.), *Deleuze and Feminist Theory* içinde (s. 156-172). Edinburg University Press.

¹⁶ Sanatta konu hiyerarşisi, özellikle resimde tarih, tür [genre], din, mitoloji, manzara konulu alanların kategorik olarak belirlenmesi anlamında kullanılmıştır. Özellikle akademikleşmiş bu kategorizasyonda din ve tarih temalı resimler manzara resmine göre hiyerarşik olarak tercih edilirken, manzara genellikle konunun tamamlayıcısı olarak ikincil konumda yer alır. 19. yüzyılda romantizm ve 20. yüzyıl avangart sanat akımlarıyla birlikte bu anlayışın terk edilmeye başlandığı gözlemlenmiştir.

- Braidotti, R. (2018). *İnsan Sonrası*, (Ö. Karakaş, çev.). Kolektif Kitap.
- Burke, E. (2008). *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma* (M. B. Gümüşbaş, çev.). Bilgesu Yayıncılık.
- Crutzen, P. J. (2002). Geology of Mankind. *Nature*, (415), 3.
- Descartes, R. (2020). *Yöntem Üzerine Konuşma*, (M. Erşen, çev.). Türkiye İş Bankası Yayınları.
- DeLanda, M. (2006). *Çizgisel Olmayan Tarih Bin Yılın Öyküsü*, (E. Kılıç, çev.). Metis Yayınları.
- DeLanda, M. (2010). *Deleuze: History and Science*. Antropos Press.
- Dewsbury, J. D. (2010). *Performative, Non-Representational, and Affect-Based Research: Seven Injunctions*. Sage.
- Dişli, S. (2023, 10 Aralık). *Kişisel görüşme*.
- Fischer, A. (2018, February). Deep Truth and the Mythic Veil: Werner Herzog's New Mythology in Land of Silence and Darkness. *Film-Philosophy*, 22 (1), 39-59.
- Gasset, J. O. Y. (2016). *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler* (N. G. Işık, çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Hamann, J. G. (2007). Socratic Memorabilia. (K. Haynes, trans.). K. Haynes (Ed.), *Hamann Writings on Philosophy and Language* içinde (s. 3-11). Cambridge University Press.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. (Y. Gölönü, çev.). Remzi Kitabevi.
- Haraway, D. (1988, Güz). Situated Knowledge: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial, *Feminist Studies*, 14 (3), 575-599.
- Haraway, D. (2010). Siborglardan Yoldaş Türlerine: Teknobilimde Akrabalığı Yeniden Şekillendirmek (G. Pulsar, Çev.). *Başka Yer* içinde (s. 225-256). Metis Yayınları.
- Harding, S. (1993). *Whose Science? Whose Knowledge? Thinking from Women's Lives*. Cornell University Press.
- Harman, G. (2020). *Nesne Yönelimli Ontoloji: Her Şeyin Yeni Bir Teorisi* (O. Karayemiş, Çev.). Tellekt Yayınları.
- Hegel, G. W. F. (2018). *Estetik. Güzel Sanatlar Üzerine Dersler* (T. Altuğ ve H. Hünler, çev.). Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Houlgate, S. (1991). *An Introduction to Hegel*. Blackwell.
- Ingold, T. (2015). Foreword. P. Vannini (Ed.), *Non-Representational Research Methodologies, Re-Envisioning* içinde (s. vii-xx). Routledge.
- Khan, G.A. (2012). Vital Materiality and Non-Human Agency: An Interview with Jane Bennett. Browning, G., Prokhovnik, R., Dimova-Cookson, M. (Eds) *Dialogues with Contemporary Political Theorists*. Palgrave Macmillan.
- Kant, I. (2007). *Critique of Judgement*, (J. C. Meredith, çev.). Oxford University Press.
- Kızıl, U (2024). Yeni Materyalizmin Madde Kavrayışının ve Romantizmle (Anti) İlişkiselliğinin Günümüz Sanatına Yansımaları: Yapıtlararası Yeni Materyalist Bir Analiz (Yayınlanmamış doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Kızıl, U. ve Haşlakoğlu, O. (2023). Yeni Materyalizmin Romantizmle İlişkiselliği William Turner ve Edward Burtynsky Örneği. *Art-E Sanat Dergisi*, 16(32), 780-807. <https://doi.org/10.21602/sduarte.1365869>
- Kuhn, T. S. (2017). *Bilimsel Devrimlerin Yapısı* (N. Kuyaş, çev.). Kırımızı Yayınları.
- Lather, P., ve Pierre, E. A. St. (2013). Post-qualitative research. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 26 (6), 629-633.
- Lather, P. (2016). Top Ten+List: (Re)Thinking Ontology in (Post)Qualitative Research. *Cultural Studies Critical Methodologies*, 16(2), 125-131.
- Latour, B. (2008). *Biz Hiç Modern Olmadık* (İ. Uysal, çev.). Norgunk Yayıncılık.

Marn, T. M., Wolgemuth, J. R. (2011). Purposeful Entanglements: A NewMaterialist Analysis of Transformative Interviews. N. K. Denzin ve Y. S.Lincoln (Eds.), *The SAGE Handbook of Qualitative Research* içinde (ss.365-374). Sage Publications.

Morton, T. (2012). Art in the Age of Asymmetry: Hegel, Objects, Aesthetics, Demers, J. Ve Wong, M. S. (Ed.), *Aesthetics After Hegel* içinde (s. 121-142). Evental Aesthetics.

Morton, T. (2016). Dark Ecology, United States of America: Colombia University Press.

Popoveniuc, B. (2014). Self reflexivity. The ultimate end of knowledge. *Procedia-Social and Behavioral Science*, (163), 204-213.

Ranci re, J. (2008). *Görüntülerin Yazgısı* (A. U. Kılıç,  ev.). Versus Kitap.

Rosenblum, R. (1977). *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*. Routledge.

Tsing, A. T. (2023). *Dünyanın Sonundaki Mantar: Kapitalizmin Enkazlarında Yaşam İmk n  zerine*, (E. G kyaran  ev.). Yapı Kredi Yayınları.

Ulmer, J. B. (2017). Posthumanism as Research Methodology: Inquiry in the Anthropocene. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 30 (9), 832-848.

Vannini, P. (2015). Non-Representational Research Methodologies: An Introduction. P. Vannini (Ed.), *Non-Representational Research Methodologies, Re-Envisioning* içinde (s. 1-19). Routledge.

Winckelmann, J. J. (2013). *Johann Joachim Winckelmann on Art, Architecture, and Archaeology* (D. Carter,  ev.). Cambridge University Press.

Yetişkin, E. (2022). Bir Başka Sanat Yönetimi: Günümüz Sanatı ve Yönetişim Zihniyeti. M. Graf, A. Güney. (Ed.), *Kültür. Sanat. Yönetimi. Sanat ve Kültür Yönetimi için  ağdaş Teoriler ve Uygulamalar* içinde (s. 31-51). Ketebe Dergisi.

Özgün Makale

Dijital Yeniden Üretilbilirlik Çağını Benjamin ve Rancière ile Düşünmek*

Thinking About the Age of Digital Reproduction with Benjamin and Rancière

Gülben SALMAN¹

Öz

Dijitalleşmenin giderek hayatın her alanına yayılması, müzelerin de klasik anlamdaki varoluş düzenlerinde yenilik yapmalarına neden olmuştur. Müzelerin başlangıcından bugüne tarihinin baktığımızda yeni tip müzelerin, teknolojik imkânları kullanarak fiziksel alanın sınırlarını özellikle estetik deneyimi artıracak şekilde genişletmeyi amaç edindiklerini görüyoruz. Bu yeni dijitalleşmenin kullanıldığı müzelerde estetik deneyim, özellikle Walter Benjamin'in *aura* kavramı çerçevesinde 2000'lerden sonra çalışmaların konusu olmuştur. Bu çalışmalara baktığımızda Benjamin'in estetik üzerine görüşlerinin yalnızca *aura* çerçevesinde estetik yönüyle dikkate alındığını görüyoruz. Fakat Benjamin estetik ve siyaset arasında zorunlu bir ilişki kuruyordu. Bu çalışmanın amacı yeni tip dijitalleşmenin kullanıldığı müzelerin siyasal olarak potansiyellerini, Benjamin'in hem estetik hem de siyaset üzerine görüşleri çerçevesinde değerlendirmek ve Rancière'in Benjamin'e yönelttiği eleştirileri dikkate alarak, onun "duyulurun paylaşımı" ve "özgürleşen seyirci" kavramlarını da işe koşarak yeniden düşünmektir.

Anahtar Kelimeler: Yeni Müze, Benjamin, Rancière, Aura, Duyulurun Paylaşımı.

Abstract

The gradual spread of digitalization to all areas of life has led museums to innovate in their classical order of existence. When we look at the history of museums from their inception to the present day, we see that new types of museums aim to expand the boundaries of the physical space by using technological means, especially in a way that enhances the aesthetic experience. Aesthetic experience in these new digitalized museums has been the subject of studies after the 2000s, especially within the framework of Walter Benjamin's concept of *aura*. When we look at these studies, we see that Benjamin's views on aesthetics are only taken into consideration in terms of aesthetics within the framework of *aura*. However, as is known, Benjamin established a necessary relationship between aesthetics and politics. The aim of this study is to evaluate the political potential of new types of digital museums within the framework of Benjamin's views on

* Makalenin başvuru tarihi: 03.10.2024. Makalenin kabul tarihi: 08.11.2024.

¹ Dr. Öğr. Üyesi., Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Felsefe Bölümü, gulbensalman@gmail.com, ORCID: 0000-0002-6673-9719.

both aesthetics and politics, and to rethink Rancière's concepts of “distribution of the sensible” and “emancipated spectator” by taking into account Rancière's criticisms of Benjamin.

Keywords: New Museums, Benjamin, Rancière, Aura, Distribution of the Sensible.

Giriş

Müzecilik alanında özellikle dijitallik hayatın bir parçası olduğundan beri bir değişim olduğu aşikâr. Günlük hayat deneyimlerimizin dijital teknolojiyi içerecek şekilde dönüşmesi müzecilik alanında da diğer her durumda olduğu gibi bir değişimi zorunlu kılmıştır. Dijital teknolojilerin kullanılmaya başlandığı müzeler, fiziksel olan ile dijital olanın karşılaşmasından doğan yeni bir estetik deneyim vaat ettikleri için bu deneyimin doğası üzerine de yeniden düşünmek gerekmektedir. Bu karşılaşma üzerine düşünmemek ve doğrudan dijitalliğin müzelerde ve hayatın herhangi bir alanında kullanılmasını eleştirmek ve reddetmek de bir tercih olabilirdi. Fakat bu yazıda Benjamin'i bir tavır takınarak insanlığın teknik ayağından hareketle kendisini daha insanca inşa edebileceğine olan inancı filizlendirecek koşulları araştırmak tercih edilecek. Çünkü dijitalleşme hayatın her alanına yayılırken, bizi bu yeni deneyim üzerine düşünmeye zorlamaktadır. Fotoğrafın estetik deneyim üzerinde yarattığı krizi “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilen Çılgın Çağda Sanat Yapıtı” adlı makalesinde bütün veçheleriyle tartışan Benjamin'in izinden giderek, bu sefer kendi çağımızda, yani dijital yeniden üretilebilirlik çağında estetik deneyimi estetik ve siyaset ilişkisi çerçevesinde yeniden düşünmek zorundayız. İlgili literatüre yakın bir bakış, 2000'li yılların başından itibaren dijitalleşmenin müzelerde kullanımının Benjamin'in *aura* kavramına başvurularak dijital yeniden üretilebilirlik açısından çeşitli şekillerde tartışıldığını ortaya koyuyor. Fakat önemli bir eksiklikle: Benjamin'in siyaset ve estetik arasında kurduğu zorunlu ilişki göz ardı edilerek, yalnızca estetik veçhesine odaklanarak. Bu çalışmada bu eksikliği gidermek, yani dijital yeniden üretilebilirlik çağında estetik deneyim üzerine Benjamin'in *aura* kavramını estetik ve siyaset arasında kurduğu zorunlu ilişki çerçevesinde yeniden düşünmek amaçlanmaktadır. Bunun için önce ilk bölümde, *aura* kavramı Benjamin'in kavramı geliştirdiği üç metin çerçevesinde ele alınacaktır. İkinci bölümde, mevcut çalışmalarda Benjamin'in *aura* kavramının dijital yeniden üretilebilirlik açısından nasıl ele alındığı incelenerek, iddia edilen eksik kavramsallaştırmanın izi sürülecektir. Bu eksikliğin nedeninin, kavramın yalnızca estetik açıdan incelenip, Benjamin'in estetiği zorunlu olarak beraber düşündüğü siyaset veçhesinin dışarıda bırakılması olduğu tespit edilecektir. Üçüncü bölümde, Benjamin'in bu ilişkinin izinden giderek amaçladığı kolektif bir özne idealinden söz etme imkânının içinde bulunduğumuz iklim açısından mümkün olmadığı tespit ederek, Rancière'in izleyicilerin özgürleşmesi temelinde çokluğu olumladığı estetik düşüncenin estetik ve siyaset ilişkisi açısından daha uygun olduğu iddia edilecektir. Bu bölümde, Benjamin ve Rancière'in estetik üzerine düşüncelerini Kant estetiğindeki köklerinden gelerek değerlendirerek, öznel ve kolektif estetik deneyim arasındaki farklı bakış açıları hesaba katılacaktır. Sonuç olarak, duyulurun paylaşımı² kavramı çerçevesinde, dijital yeniden üretilebilirlik çağında insanlığın teknik ayağından hareketle kendisini daha insanca inşa edebileceğine olan inancı filizlendirecek koşulları tekel deneyimin özgürleşmesi temelinde bulmaya çalışacağız.

² Rancière'in bu kavramının duyulurun dağılımı olarak çevrilmesi daha uygun olmasına rağmen Türkçe literatürde duyulurun paylaşımı olarak yaygın şekilde kullanıldığı için, bu karşılık tercih edilmiştir.

Benjamin'de Aura

“Bir yaz günü öğleden sonra dinlenirken, bakışların ufuktaki sıradağ çizgisini ya da gölgesi dinlenmekte olana vuran bir dalı izlemesi, bu dağların ya da dalın özel atmosferini [aurasını] yaşamaktır”.

Benjamin (2012, ss. 56-57)

Benjamin *aura*³ kavramından üç yazısında bahseder. İlki 1931 tarihli, “Fotoğrafın Kısa Tarihi”, diğeri 1935 yılında yazdığı “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”, üçüncüsü ise 1939 tarihli “Baudelaire’de Bazı Motifler Üzerine” yazısıdır. Bu üç makaleyi kronolojik olarak ele almak yerine, kavramın hatlarının daha net ortaya koyulduğu ve sıklıkla referans verilen ikinci metin ile başlayacağız. Daha sonra ilk ve üçüncü metinleri de tartışmaya dahil ederek *aura* kavramını tanımladıktan sonra yeni müze deneyiminin, “şimdi, hem burada hem de geçmişte” olma vaadi üzerine düşüneceğiz.

1935 yılında yazdığı “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” adlı çığır açan makalesinde Benjamin, bir sanat eseri açısından hakikiliği, o nesnenin “maddi varlığından, tarihsel tanıklığına değin, başlangıcından bu yana o nesne gerçekleşmiş olanların bütünü”nün oluşturduğunu iddia etmektedir (Benjamin, 2012, s.55). Yani bir nesnenin hakikiliği, o nesne ile ilk karşılaşmasında gören göze gelene kadar, ilk ortaya çıkarıldığı andan itibaren bir yaşantıyı ihtiva eder. İster bir heykel ister bir aksesuar isterse de bir tablo olsun, yapıldığı andan bir göz onu görene kadar geçen zamanda hakikiliğini muhafaza etmektedir. Hakikilik Benjamin’e göre nesnenin çevresini saran “özel bir kabuk”, “özel atmosfer”den (*aura*) kaynaklanmaktadır (2012, s. 57). Bunun yanında, bir sanat yapıtı “biricik” bir değere “geleneğin bağlamı içerisinde yerleşikliği” sebebiyle sahip olmaktadır; örneğin “antik bir Venüs” heykelinin Yunanlılar’ın bakış açısından yer aldığı bağlam ile Ortaçağ din adamlarının bakış açısından bulunduğu bağlam arasında fark” vardır (Benjamin, 2012, s. 57). Bağlam ne kadar değişirse değişsin (örneğin Yunanlılar için kült olanın Ortaçağ’da put ilan edilmesi gibi) bu yapıtın biricikliği, özel değeri muhafaza etmektedir (Benjamin, 2012, ss. 57-58). Benjamin’e göre sanat yapıtının geleneğin bağlamına yerleştiği ilk ortam kült ortamıdır; eski sanat yapıtları ilk olarak büyüsel, sonra da dinsel törenlerde kullanılmak üzere oluşturulmuştur (Benjamin, 2012, s. 58). Bu gelenek içerisinde hakikilik, bağlam değişse de sürecektir.

Bir sanat eserinin bu hakikiliğinin estetiğin doğuşundan itibaren değişen ve dönüşen teknik koşullar da göz önüne alındığında muhafaza edilebilir bir doğaya sahip olmadığını kabul etmek zorunda kalırız. İnsanlık yalnızca uzun yıllar boyunca dayanabilmiş ve bugüne gelmiş veya bir ressamın, bir heykeltıraşın elinden henüz çıkmış tekil eserlere sanat eseri demiyor. Bir nesnenin olduğu haliyle yeniden üretimi, tarihin çok erken dönemlerinde de mümkündü. Fakat Benjamin’e (2012) göre, matbaa, taş baskı, fotoğraf ve sinema gibi yeni teknik araçlar, nesnelere yeniden üretimini bir başka noktaya taşınmıştır (s. 52-53). Özellikle “fotoğrafla birlikte insan eli, resmin yeniden-üretim süreci içerisinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlerinden kurtuldu; bu yükümler artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenildi” (Benjamin, 2012, s.53). Bir nesnenin çoğul kopyalar şeklinde yeniden üretimi onu geleneğin alanından kopararak “bir defaya özgü varlığı”nı, “kitlesele bir varlığa” dönüştürdü (Benjamin, 2012, s. 55). Bu şekilde gelenekten ve bağlamından koparılan nesnelere alımlanması da kaçınılmaz olarak değişecektir.

Benjamin’e göre, bir sanat eserinin özel atmosferinden aura çıkarılması, hakikiliğinden sıy-

³ Türkçe çevirilerde *aura* kelimesi bazen ‘özel atmosfer’ bazen de ‘hale’ olarak çevrilmiş. Bu yazıda, ilgili metinlere referansta *aura* olarak orijinal haliyle kullanılacaktır.

rılması, sanatın toplumsal işlevini de bir bütün olarak değiştirmiş, sanatın politik bir temele oturtulmasına neden olmuştur (Benjamin, 2012, s. 59). Bu dönüşümle beraber kitleler estetik imkânlar kullanılarak şekillendirilebilir hale gelmiştir. Benjamin bunu siyasetin estetizasyonu olarak adlandırmaktadır. Fakat siyaset ve estetik arasındaki ilişki sanatın yalnızca siyaseti tek taraflı bir şekilde şekillendirdiği çıkışsız bir durum olarak anlaşılmalıdır. Bu kitleselleşme yanında siyaseten olanakları da getirecektir.

Sanat yapıtının alımlanması “kült değeri” ve “sergileme değeri” etrafında şekillenir (Benjamin, 2012, s. 59). Müzelerde nesnelere sergilenmesi için onların dinsel ve ritüelistik kullanışlarından sıyrılabilmeleri gerekmektedir. Dinsel ve ritüelistik amaçla kullanılan nesnelere, sanat eseri olmadan önce kutsallıkla donatıldıkları için sınırlı süreyle, sınırlı kullanım için erişime açıktı. Rönesans’la beraber belirli bir hayat tasviri de müzelerde sergilenmeye başlayan nesnelere ortaya konulurken, sanat yapıtları bir “sergileme değeri” kazandı (Benjamin, 2012, s. 60). Yine de bu sergilenen nesnelere hala *aura* sahibidirler, çünkü bir müzede görüldüklerinde ona yakından bakan birisi için estetik ve özel bir deneyim vaat ederler. Fakat fotoğraf için aynı şeyi söyleyebilir miyiz? Benjamin, *aura* kavramını ilk kez kullandığı “Fotoğrafın Kısa Tarihi” isimli yazısında fotoğrafın erken dönemine dair bir soruşturma yürütür. Bu yazıda Benjamin, portre resimden türemiş olan portre fotoğrafların çekildiği teknik olan Dagoretip üzerine düşünürken *aura* kavramını yüzde bulur (Benjamin, 2013, s. 8). Benjamin’e göre bu ilk fotoğraflar *aura*’ya sahiptir; duyguların gözlerdeki, duruşlardaki izlerinde, tavırlarında Benjamin bu *aura*’yı görüyordu (2013, s. 19). Bu yazıda Benjamin (2013, ss. 24-25) *aura* nedir sorusuna şöyle cevap verir:

Zamanın ve mekânın oluşturduğu tuhaf bir ağ: ne kadar avcunuzun içindeymiş gibi görünürse görünsün, belli bir mesafede duran bir şeyin tek bir kezlik görünümü. Bir yaz gününde, anın ya da saatin de görünümün parçası olmaya başladığı noktaya kadar bir dağ silsilesinin ufukta oluşturduğu çizgiyi ya da gölgesini kendi üstüne düşüren bir dal parçasını seyrederek uzanmak – işte o dağların, o dal parçasının halesini [*aura*’sını] hissetmek denen şey budur.

Daha sonra “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” yazısında da aynı örneği kullanan Benjamin, bir insanın bir sanat eseri karşısındaki deneyimini doğal deneyim ile karşılaştırarak anlamaktadır.

Aura kavramından Benjamin’in bahsettiği üçüncü eser 1939 tarihli “Baudelaire’de Bazı Motifler Üzerine”dir. Bu yazıda Benjamin’in *aura* açısından temel aldığı şey fotoğraf ya da diğer teknolojik gelişmeler değil, sözel ifade (lirik şiir) ve bellektir (özellikle gayri iradi hatırlama). Bu yazı Benjamin açısından önemli olan bir başka kavramın da temellendirildiği metindir: Deneyim (*Erfahrung*). Benjamin’e göre on dokuzuncu yüzyıldan yirminci yüzyıla doğru geçerken insanın dünya deneyiminde bir değişim gerçekleşmiştir ve bu deneyim biçimi çağdaş insanın “bilimden sanat anlayışına değin- tüm yaşam yönelimlerini” belirlemiştir (Yıldırım, 2007, s. 56). Gündelik hayatta uygar kitleler “standartlaşmış”, “doğallığı kalmamış” bir deneyime mecbur kalırken, yaşam felsefesi (Dilthey, Klages, Jung, Bergson) “gerçek deneyimin” peşine düşmüştür. (Benjamin, 2012, s.117) Özellikle Bergson’un ve ondan etkilenen Proust’un düşünce hattını izleyen Benjamin’e göre deneyim yaşam felsefesi açısından hem kolektif hem de özel yaşamda bir gelenek işi olarak kabul edilmektedir (Benjamin, 2012, s.117). Deneyimi (*Erfahrung*) yaşantıdan (*Erlebnis*) ayıran Benjamin’e göre deneyim “anılarda sıkı sıkıya saptanmış tek tek durumlardan çok, biriktirilmiş, çoğu kez bilincine varılamamış, ancak hafızada birbirine kaynaşmış verilerden oluşur” (Benjamin, 2012, ss. 117-118). “Tek tek yaşantıların ayrılaşmışlığı, belirliliği, durağanlığı, sabitlenmişliği deneyimde yoktur; deneyim tek tek deneyimlerin toplamı değildir, birbiriyle

kaynaşmış verilerin oluşturduğu, yeni verilerle birlikte baştan başa değişebilen bir bütündür” (Yıldırım, 2007, s.57). Deneyim yaşantıya göre bilincin daha derin bir katmanında ortaya çıkar ve Benjamin’e göre böyle bir deneyimin uygun öznesi ancak şairler olabilir (Benjamin. 2012, s.118). Bu şairlere verdiği örnek de lirik şiirin son temsilcisi olan Baudelaire’dir.

Bergson’dan esinlenen Proust, saf hatırlamanın (*mémoire pure*) karşısına gayri iradi hatırlamayı (*mémoire involuntaire*) koyar. Benjamin, Freud’dan esinle Freud’un bilinç-bilinçdışı ayrımını, yaşantı-deneyim kavram çiftine tercüme eder. Fakat Benjamin’in bilinçdışını isnat ettiği yer birey değil toplumdur, bahsettiği de kolektif bir bilinçdışıdır. Deneyim, Benjamin’e göre “hikayelerle, destanlarla, masallarla, mitoslarla, inanışlarla, en geniş çerçevede söylenecek olursa sanatla ve tüm düşünce ürünleriyle aktarılan temel bir “görme biçimidir”; kişilerin birbirlerini kendilerinden sonra gelenlerle aktarımlarıyla, gelenekleşir, toplumsal kalıcılık edinir” (Yıldırım, 2007, s. 57). Her zaman için kuşaklar arası aktarılan yaşantılar değil, bir bütün olarak deneyimdir. On dokuzuncu yüzyıldan yirminci yüzyıla doğru geçişte bu türden bir bütünsel deneyimin vechesi değişmiştir. Benjamin’e göre deneyimdeki bu değişimi etkileyen şeyler fotoğrafçılıktaki gelişmeler, şehir yaşantısındaki değişimler (Paris pasajlarının öneminin artması), gazeteciliğin yayılması gibi kitlesel hayatı etkileyen yeniliklerdir. Bu deneyim değişimindeki en önemli unsur, yeniden üretimin geleneği kesintiye uğratmasıdır. Bu değişim çağdaş insana bu gelenekten kopan nesnelere açısından bir *aura* yitimi olarak sirayet etmiştir. Fakat bu tamamen negatif bir kayıp gibi anlaşılmalıdır. Benjamin, tekniğin sanat yapıtlarının yeniden üretimini zorunlu kıldığı bir dönemde alınacak tavrın doğrudan tekniğin reddi olamayacağını düşünür. Dahası yeniden üretimin zorunlu kıldığı kitlesellikte siyaseten bir olanak da mevcuttur. Siyaset ve estetik ilişkisi bu şekilde Benjamin açısından *aura* ve tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebilirlik çerçevesinde düşünülmektedir. Benjamin, bu estetik deneyim değişiminde, kitlelerin sanat ile olan ilişkisi açısından eleştirel bir tavır benimsenebileceğini ve bunun da siyaseten bir olanak alanı açılabileceğini düşünür: Benjamin’in “odağı, teknik ve deneyim kaybı üzerinden ilgiyi tersine çevirmek; başka bir deyişle teknik serpilmenin yeni bir kolektivitinin imkânı olarak araştırılmasını sağlamaktır (...) insanlığın teknik ayağından hareketle kendisini daha insanca inşa edebileceğine” vurgu yapmaktır (Kardeş, 2020, ss. 5-6). Teknik bu şekilde Benjamin açısından insanlığın mutluluğu için “kolektif bir beden ütopyasını” gerçekleştirebilecek olan şeydir. *Aura* kavramı öznel estetik deneyimin bir vechesi olarak Benjamin’de nasıl fotoğraf açısından yüz temelinde yeniden düşünüldüyse, dijital yeniden üretilebilirlik açısından da yeniden düşünülebilir. Bir sonraki bölümde Benjamin’in *aura* kavramının dijitalleşen müzeler bağlamında 2000’li yıllardan sonra nasıl ele alındığı üzerine bir inceleme yapılacaktır.

Yeni Bir *Aura* Deneyimi: Şimdide Ama Hem Burada Hem Orada

“Sanki gerçekten mağaranın içindeymişim gibi hissettim, bu kadarını görmek ve hissetmek gerçekten muhteşem bir deneyim. Neredeyse yaşayan geçmiş gibiydi.”

Bir Arttırılmış Gerçeklik Müzesi Ziyaretçisi
(Kenderdine, S., Yip, A., 2019, s. 285)

Dijital olanaklardan yararlanan müzelerin nasıl biçimlendirildiğine ve bu müzeler üzerine yapılan çalışmaların Benjamin’in *aura* kavramını nasıl ele aldıkları üzerine düşünmeden önce günümüzdeki müzelerin teknolojik gelişmeler sonucunda nasıl değiştiğine bakmak yerinde ola-

caktır. Teknolojik imkânların ilk ve belki de şu andaki en yaygın versiyonu, dijital ekranlar veya mobil telefonlar uygulamalarının mevcut fiziksel nesnelere ilişkili bir şekilde kullanılmasıdır. Bunun yanında, müze ziyaretini bilgisayar ekranı üzerinden yapmak da özellikle büyük ve köklü müzeler açısından mümkündür. Bu durumda halihazırda fiziksel mekân olarak yerinde duran müzelerin 360° görülebilecek şekilde dijital olarak iki boyutlu ekranda yeniden üretilmesi söz konusudur. Dijitalleşmenin müzelerde kullanımının şu an için en gelişmiş versiyonunu mevcut bir eseri dijital olanakları kullanarak yeniden canlandırmaya çalışan müzelerde görüyoruz. Bu dijital-yeniden üretim bazen ünlü bir tablonun içinde gezinmeye davet olurken, bazen de artık mevcut olmayan bir antik kentin dijital olanaklar kullanılarak hayatta tutulmaya çalışması şeklinde alabiliyor. Bu şekilde ziyaretçilere o eserin yapıldığı zaman ve mekânın deneyimini yaşatma iddiasında bulunulduğunu söyleyebiliriz. Özellikle son durumda, bir müzenin, özellikle çeşitli teknolojik gelişmeleri kullanarak arttırılmış gerçeklik vaadiyle eserleri deneyimlememizi *hakiki* bir deneyime yakınsama iddiasını vaat ettiğini görebiliriz.

Walter Benjamin'in *aura* kavramı 2000'li yılların başından itibaren teknoloji geliştikçe ve müzeler de bu yeni teknolojileri kullandıkça *aura* ve dijital yeniden üretim üzerine çalışmalarda başvurulan bir kaynak olmuş ve gelişen teknolojiye göre çeşitlilik gösterecek şekilde literatürde yerlerini almıştır. Bu çalışmalara dair genel bir bakış, Benjamin'in *aura* kavramının dijital yeniden üretim açısından nasıl düşünüldüğüne dair genel bir eğilimi tespit etmek ve bu eğilimin Benjamin'in kavramsallaştırmalarından ne ölçüde ayrıldığını anlamak için önemlidir. Öncelikle *aura* kavramını yalnızca yapıldığı zamana uzaklık-yakınlık çerçevesinde değerlendiren ve dijitalliğin *aura* kaybı açısından negatif çıktılara odaklanan çalışmaları inceleyelim. Roederer vd. (2020), "Dijital Dolayım Müze Deneyimini Gerçekten Değiştiriyor Mu?" (Does Digital Mediation Really Change the Museum Experience?) isimli makalelerinde, dijitalliğin müze ziyaretçilerinin deneyimini nasıl değiştirmekte olduğu sorusunu sorarken, yaptıkları alan çalışması ile fiziksel müzede *aura*'yı eksiltmek şeklinde teknolojik eklentilerin etkide bulunduğunu iddia ediyorlar. Bu makalede *aura* yeniden üretilebilirliğin eserin *aura*'sını eksiltmesi şeklinde tanımlanıyor ve dijital yeniden üretilebilirliğin *aura*'yı tamamen ortadan kaldıracağı iddia ediliyor (s. 111). Jeffrey (2015) "Tarihi Mirasın Görselleştirilmesi: Güzellik, Aura ve Demokratikleşme" isimli makalesinde (Challenging Heritage Visualisation: Beauty, Aura and Democratisation) arkeolojik alanların üç boyutlu canlandırılması çerçevesinde dijitalliği düşünürken, bu canlandırmanın *aura* kavramı açısından, hem üretilen zamandan hem de eserin alımlanma geleneğinden tam bir kopuş yaratacağı için mümkün olmayan bir yeniden üretim gerçekleştireceğini savunuyor (147). Evrard ve Krebs (2017) "Dijital Çağda Müze Deneyiminin Otantikliği" (The Authenticity of the Museum Experience in the Digital Age: The Case of the Louvre) isimli çalışmalarında, gerçek müze ziyareti ve web sitesi üzerinden müze ziyareti arasındaki farklar üzerine Louvre müzesi ziyaretçileri ile bir çalışma gerçekleştiriyorlar ve kesinlikle fiziksel müze ziyaretinin *aura* açısından web sitesi ziyaretine tercih edildiğini iddia ediyorlar. Amorim ve Teixeira (2020) "Covid Sırasında ve Sonrasında Dijitalde Sanat: Online Sergilerin Aura ve Tertibatları" (Art in the Digital During and after Covid: Aura and Apparatus of Online Exhibitions) isimli çalışmalarında bütün sanat müzeleri ve sergilerin zorunlu olarak online platformlara taşınması sebebiyle dijital yeniden üretilebilirlikte *aura*'nın yitirildiğini iddia ediyorlar. Schweibenz (2018), "Dijital Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı" (The Work of Art in the Age of Digital Reproduction) adlı yazısında sanatçıların tekniklerinin dijital olarak yeniden üretiminde (örnek olarak Rembrandt'ın resim tekniğini, o anda izleyeninin suretine uygulayarak onu bir Rembrandt portresine çeviren bir yazılımı veriyor) bir *aura* kaybının olduğunu iddia ediyor (s. 10).

Dijitalleşme çağında yeni müzeleri uzaklık-yakınlık ekseninde değerlendirerek aura kavramı ile düşünen çalışmaların hepsi tespit edilebildiği kadarıyla dijital yeniden üretimin aura kaybına neden olacağını iddia etmiyorlar. Örneğin, Kenderdine ve Yip (2019) “Auranın Çoğalması: Tıpkıbasımlar, Otantiklik ve Dijital Nesnelere” (The Proliferation of Aura: Facsimiles, Authenticity and Digital Objects) isimli yazılarında dijitalliğin müze deneyimi üzerinde olumlu bir etkisi olabileceğini ve *aura*’nın başka şekillerde ortaya çıkabileceğini iddia ediyorlar. Kenderdine ve Yip (2019) nesnelere materyal, dijital ve gerçek kopyalarının *aura*’larını tartışarak başlayıp, Latour ve Lowe’un (2010) sanat eserleri ve tıpkıbasımları arasında *aura*’nın göç ettiğini iddia eden görüşleri üzerinden Benjamin’e karşı eleştirel bir tutum sergiliyorlar. Sonra Longmen mağarasının virtüel olarak yeniden inşası üzerine düşünüp, buradaki arttırılmış gerçekliğin *aura*’yı çoğalttığını (prolifere) iddia ediyorlar. Otantiklik yazarlarına göre, materyallik, dijital dolayım ve bakanın algısının bir kombinasyonu sonucunda oluşmaktadır. Dahası antik yerlerin dijital yeniden üretimi de bazı durumlarda önemli olmaktadır, çünkü kasıtlı olarak tahrip edilen Palmyra gibi antik kentlerin yeniden canlandırılarak tamamen yok olmak yerine, alımlanma imkânının yaratılması söz konusu olabilir. Bu da yeni türden bir *aura*’nın imkânını açacaktır. Hazan (2001) “Virtüel Aura: Teknolojik Dünyada Büyüye Yer Var mı?” (The Virtual Aura: Is There Space for Enchantment in a Technological World?) isimli çalışmada yeni bir kültürel fenomen olarak virtüel aura diye bir kavramın önerilebileceğini öne sürmektedir. Hazan (2015) “Dijital Yeniden Üretim Çağında Müzeyi Performe Etmek” (Performing the Museum in an Age of Digital Reproduction) isimli sonraki çalışmada geleneksel müze ziyareti ve dijitalliğin kullanıldığı müze ziyaretçilerinin fiziksel müze deneyimi üzerine düşünürken, fiziksel ve dijitalin hibrid bir versiyonu olan musesphere diye yeni bir terim ortaya atmaktadır. Müzeler açısından gerçek ve virtüel olan arasında bir ikilik ortaya atmanın artık kullanışlı olmadığını da iddia etmektedir. Bolter vd. (2006) “Auranın Kalıcı Krizinde Yeni Medya” (New Media and the Permanent Crisis of Aura) isimli çalışmalarında Benjamin’in matbaa, film ve sinema gibi yeniden üretim temelli medyadan başka türlü bir yeni medya ile karşı karşıya olduğumuzu iddia ediyorlar. Temel iddiaları, Benjamin’in aura kavramının, tamamen *aura*’nın gözden kayboluşu ile değil de *aura* deneyiminin sorgulanabileceği ve yeniden değerlendirilebileceği sürekli bir kriz halinde olması ile ilişkilendirilmesi gerektiğidir. Bolter vd. (2006), *aura*’yı VR (sanal gerçeklik), AR (arttırılmış gerçeklik) ve MR (karma gerçeklik) açısından değerlendirirken, VR’da *aura*’nın mükemmel bir şekilde gerçekleştirildiğini, ama AR ve MR’da fiziksel ve kültürel biricikliğin bir miktar da olsa korunabilir olduğunu iddia ediyorlar. Burada önemli nokta yeni müze deneyiminde *aura*’nın şimdide ama hem orada hem burada bir deneyimi sağlamayı vaat etmesi (özellikle tarihsel ve kültürel olarak fiziksel nesnelere yeniden canlandırıyor) ve bu deneyimin aslında biricik ve ziyaret edilen ana özgü olmasının yeni bir deneyim biçimi olarak ortaya çıkabilmesidir. Bu açıdan Bolter vd. (2006) *aura* ve dijitallik açısından özellikle karma gerçeklik veya hibrid bir uygulama nezdinde üretken bir öneri sunmaktadırlar. Özellikle bu son çalışmalar, aslında Benjamin’in *aura* kavramının yeni tip müzeler ve sergileme biçimleri açısından estetik deneyime yeni olanaklar verecek şekilde yeniden değerlendirilmesinin bir yolunu bulmaya çalışmaktadırlar.

Bütün bu çalışmalara baktığımızda, kavramın mevcut semantik çerçevesi göz önüne alındığında, *aura*’nın temel karakteristiği olan estetik ve siyaset arasındaki ilişkinin en azından bu çalışmalar nezdinde yerinden edildiğini görüyoruz. Genellikle bütün çalışmalar, eserin yapıldığı zaman uzaklık-yakınlık üzerinden *aura*’yı değerlendirirken, Benjamin’in benimsediği siyaseten bir imkân bulma tavrını askıya almaktadırlar. Bir önceki bölümde *aura* kavramına dair detaylı

bir tartışma yürütülmüştü: Benjamin her zaman aura ve estetik deneyimi, teknolojik gelişmelerin yeni bir kitlesellik yaratma potansiyelini düşünürken, estetik ve siyaset arasında zorunlu ve üzerine düşünülmesi gereken bir ilişki olarak olumluyordu. Dijital sanat ve aura kavramını ele alan çalışmalar Benjamin'in temel meselesi olan bu politik veçheyi çoğunlukla göz ardı ediyor görünüyorlar. Oysaki gündelik hayatın dijitalleşme ile büyük ölçüde kesiştiği bu dönemde, müzelerde dijitalleşme pratiklerinin beraberinde getirebileceği siyasal imkânlar üzerine düşünmek, Benjamin'in yeniden üretilebilirlikte gördüğü siyasal potansiyelleri dijital yeniden üretim bağlamında güncellemek açısından önemlidir.

“Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” adlı makaleye referansla düşünürsek yeni bir teknik gelişim olduğunu ve bunun özelliklerini yeniden değerlendirmemiz gerektiğini görürüz. Artık basitçe bir yeniden üretimden değil, sanal da olsa hakikilik iddiası taşıyan bir yeniden üretimden söz ediyoruz. Özellikle arttırılmış gerçeklik yardımıyla şu anda fiziksel müzelerde sergilenen sanat eserlerinin geçmiş bağlamıyla canlandırılmasını veyahut mevcut antik kentlerin birebir hem fiziksel hem de dijital olanaklar kullanılarak yeniden üretilmesi ihtimalini düşündüğümüzde, bu gelişmeleri Benjamin'in *aura* kaybı olarak bahsettiği durumun başka türden bir telafisi olarak da pekâlâ okuyabiliriz. Dahası artık erişemeyeceğimiz, ortadan kaybolan sanat eseri veya antik kentler de canlandırılabilir hale gelebilir. Doğrudan bu müze ziyaretini sanal, hakiki değil diyerek reddetmek, karşı karşıya olduğumuz yeni tekniğin olanaklarını göz ardı etmek açısından Benjaminci bir tavır olmayacaktır. Şu anda alınacak doğru tavır yeniden Benjamin'in fotoğraf krizinde ve sinemada teknik değişimi görüp “yeni bir kolektivitinin” imkânını aramasına paralel şekilde, şu anda içinde bulunduğumuz dijital dünya ve bildiğimiz dünya arasındaki deneyim üzerine yeniden düşünmek olacaktır. O halde, bu sefer Benjamin'in aura üzerine söylediklerini siyasal bağlamından koparmadan, yeniden dijitalliğin kullanıldığı müzeler çerçevesinde düşünmemiz gerekiyor. Fakat bir farkla. Benjamin kitlelerin yeniden üretimin içinde filizlendiği sanatların yardımıyla görünürlük kazanacağını iddia ederken, biz içinde yaşadığımız neoliberal iklim nedeniyle, kolektivite içerisinde bir tekillikten ziyade, daha çok tekilliklerin temelinde bir kolektivite üzerine düşünme ihtiyacı içerisinde olmak zorundayız. Kapitalizmin “mutasyon geçirmiş biçimi olarak neoliberalizm” insanları, şirket mantığını hayatın her alanına sirayet edecek şekilde örgütleyerek “girişimci” haline getirir (Chul-Han, 2019, s.15). “Yurttaş tüketici haline” getirdiği için, “yurttaşın özgürlüğünün yerini tüketicinin edilgenliği” alır (Chul-Han, 2019, s.19). Her türlü kolektivitinin çözüldüğü böyle edilgen bir bireysellik halinde estetik ve siyasetten hala umut duyabiliriz. Bunun için Rancière'in estetik ve politika üzerine söylediklerine, Benjamin üzerine yorumlarını da dikkate alarak başvurmalıyız.

Duyulurun Paylaşımı: Özgürleşen Seyirci

“Her seyirci zaten kendi hikâyesinin oyuncusudur; her oyuncu, her eylem insanı da aynı hikâyenin seyircisidir”.

(Rancière, 2008, s. 22)

Rancière'in estetik ve siyaset arasındaki ilişki tanımı Benjamin'in yaptığı tanımdan farklıdır. Çok sık üzerine konuşulmasa da Benjamin'in de Rancière'in düşüncelerini Kant'ın estetik anlayışı üzerine düşündükleri çerçevesinde değerlendirebiliriz. Kant transandantal bir düzlemde tekil olandan evrensel olanın imkânını görmeyi amaçlıyordu ve bunun mecburen estetik deneyim açısından bir kolektiflik yaratacağını *sensus communis* kavramını ortaya atarak iddia ediyordu. Benjamin felsefe yolculuğunun başında kendini Kant felsefesi içerisinde konumlandırıyordu, fa-

kat çağının Neo-Kantçı yorumlarının aksine, Kant'ın estetik ve siyaset üzerine düşünme biçimini Baudelaire'in de etkisiyle transandantal değil ama gündelik (*ephemeral*) bir deneyim çerçevesinde değerlendirmeyi tercih etmişti. Bu tercihi sanatların gündelik hayatta nasıl deneyimlendiği üzerine düşüncelerinde görüyoruz. *Aura* kavramını da aynı şekilde ele alarak, bu deneyim içerisinde bir kolektiflik imkânı bulmaya çalışıyordu. Rancière'in düşüncesinin kökeninde de Kant'ın estetik yargı üzerine düşüncelerinin gündelik deneyim açısından yeniden düşünülmesi denemesini görüyoruz. Fakat Rancière, Benjamin'den farklı olarak, Kant'ın tekil deneyimin evrensel bir yargıya neden olduğu düşüncesinden ziyade, evrensel tikellikler temelinde çoğul bir kolektivite imkânının peşinde koşmaktadır.

Rancière'e göre, "siyasetin temelinde, Benjamin'in söz ettiği "kitleler çağı"na özgü "siyasetin estetize edilmesi"yle hiçbir ilişkisi olmayan bir "estetik" vardır (...) siyaset, neyin görüldüğü ve görülen üzerine neyin söylendiği ile, görme yetkisine ve söyleme niteliğine sahip olan ile, mekanların özellikler ve zamanların olanakları ile ilgilidir" (Rancière, 2008, s.148). Rancière'e göre öncelikli olarak siyasetin estetize edilmesinden daha temel başka bir duyulur düzlem siyaset ve estetik arasındaki ilişki açısından düşünülmelidir. Benjamin, değişen teknik olanakların siyaset ve kitle üzerinde nasıl etkisi olduğunu detaylı bir şekilde ele alıp çözüm önerileri üzerine düşünüyordu ve temel olarak kolektif bir özne tahayyülü vardı. Fakat Rancière, esas sorgulanması gerekenin estetik ve siyaset arasındaki daha temel bir ilişki olduğunu öne sürer ve kolektiviteden ziyade, *aisthesis* kavramı temelinde estetik ve siyaset arasındaki ilişki üzerine düşünmeyi vaat eder. Siyaset, zamana 'sahip olmayanların' ağızlarından yalnızca "acıyı işaret eden bir sözün değil, pekâlâ ortak olanı dile getiren bir sözün de çıktığını göstermek için gerekli zamanı kullandıklarında gerçekleşir" (Rancière, 2012, ss. 28-29). Bu şekilde ancak duyulur yeniden paylaşılır olacaktır. Siyaset duyulurun paylaşımının mevcut koordinatlarını söküp, "ona yeni özne ve nesnelere dahil etmek, görünür olmayı görünür kılmak ve sesleri gürültü çıkararak birer hayvan gibi işitilenlerin söylediklerinin söz olarak dinlenebilir kılınmasıdır" (Rancière, 2012, s. 29). Bu mutabakat değil, çoğulluğun esas olduğunun altını çizen uyumsuzluk yaratmaya dönük bir etkinliktir ve "Benjamin'in "siyasetin estetize edilmesi" ifadesiyle anlattığı iktidar sahnelemeleri ve kitle seferberliklerinden bambaşka bir anlamda bir siyaset estetiği oluşturur (Rancière, 2012, s. 29). Rancière'in kuramı, ana sorumuz olan dijital dünyada müzelerin vaat ettiklerini estetik deneyimin siyasal olanakları açısından düşünmeye dair kolektif bir özne değil de tekillikler açısından çoğulluğun altını çizen eşitlik temelinde mümkün olan kolektifliği düşünmeyi önerdiği için daha uygun bir kuram olarak görünmektedir. Çünkü içinde bulunduğumuz dönem, her ne kadar şu an bir krizin içinde olmasa da, neoliberalliğin getirdiği tekilliklerin kolektiviteye hızlıca dönüşmeyeceği denli kök saldı bir dönemdir. Bu dönemde hızlıca oluşturulabilecek kolektif bir öznellik umudu bu durumda çok gerçekçi görünmüyor. Fakat Rancière'in estetik ve siyaset ilişkisini daha temel bir çerçevede düşündüğümüzde, bu tekil deneyimlerin oluşturabileceği estetik-siyasal bir düzlemi yakalayabiliriz.

Benjamin'in *aura* kavramı aracılığıyla yaptığı gibi, "duyulurun paylaşımı" Rancière'in siyasal pratikler ve estetik pratikler açısından ortak bir zemin bulduğu bir kavramdır. Rancière (2008), "hem ortak bir şeyin varlığını, hem de bu ortak olandaki karşılıklı yer ve payların dekupajını görmeyi sağlayan duyulur apaçıklıklar sistemine 'duyulurun paylaşımı' adını" verir (s.147). Burada temel aldığı şey hem paylaşılan ortak şeyin hem de bu paylaşımında dışarıda bırakılan şeyin saptanmasıdır. "Bu bölüşümün temelinde, mekanların, zamanların ve etkinlik biçimlerinin paylaşımı vardır; bu paylaşım ise bizzat ortak olanın katılıma nasıl uyum sağladığını ve herkesin bu

paylaşımında nasıl payı olduğunu belirler” (Rancière, 2008, s.147). Rancière’in (2008) dikkatimizi çekmek istediği şey mevcut paylaşımların, (paylaşılan mekanların, zamanların vs.) öncesinde, ondan daha temel bir şekilde “payı olanları belirleyen paylaşım”ın olmasıdır (s. 148). Bu türden bir “duyulurun paylaşımı” estetik ve siyaset arasındaki ilişkiyi yeniden belirleyecektir. Daha baştan itibaren modern sanatta belli bir estetik rejim, yani kimliklerin belirsiz olduğu, söz konularının meşruluğunun ortadan kaldırıldığı, mekân ve zamanın paylaşımlarının bozulduğu bir rejim söz konusudur (Rancière, 2008, s. 149). Ancak böyle bir durumda “her şeyin eşitliği” mecburen çoğulculuk zemininde kabul edilerek deneyimlenebilecektir, bu deneyim eşitliği ki “temsil hiyerarşilerini yıkar ve meşruiyetsiz bir ortaklık” kurar (Rancière, 2008, s. 150).

Rancière, “Özgürleşen Seyirci” yazısında, “seyirci meselesini sanat ile siyaset arasındaki ilişkiler üzerine yapılan tartışmanın merkezine” koyar (Rancière, 2009, s. 9). Geleneksel olarak bir şeyin seyircisi olmak “hem bilmek kabiliyetinden hem de eylemek kudretinden kopmak demektir” (Rancière, 2009, s. 10). Fakat Rancière (2008), “Özgürleşen Seyirci” yazısında hızlıca seyirciye bir edilgenlik atfedemeyeceğimizi iddia etmektedir. Veya hızlıca verilen bir başka refleks seyircinin, performansta olan değişiklik çerçevesinde (yazıda tiyatro) “edilgen seyirci formunu bırakıp, fenomenleri inceleyip nedenlerini araştıran bilimsel bir deneyci veya araştırmacı konumuna” geçebileceğini düşünmek olurdu (s. 11). Ya da “icra seyircileri edilgen tutumlarından çıkarıp ortak bir dünyanın etkin katılımcılarına dönüştürürse” seyircilerin ne yapılması gerektiğini öğrenebileceklerini düşünebilirdik (Rancière, 2008, s. 17). Fakat bütün bu düşüncelerde tuhaf olan bir şey vardır, Rancière’in *Cahil Hoca* kitabında fark etmemizi istediği bir şeyin benzeri vardır. Seyirciye atfedilen her zaman öğrenmeyi hiyerarşik olarak ondan yukarıda olan bir şeyden beklemesi. Her zaman mevzubahis bir mesafenin oluşu ve seyirciyi, bir şeyi her zaman izlerken bir katılımcıya dönüştüreceği varsayımı. Rancière gözden kaçan çok temel bir şeyi hatırlatır: “yerinde oturan seyircinin etkin olmadığını söylememize izin ver şey, “etkin ve edilgen arasında önceden kurulmuş radikal bir karşıtlıktır” (Rancière, 2008, s. 17). Bu karşıtlık tam da duyulurun paylaşımını kuran “konumlar ile bu konumlara bağlı yeterlik ve yetersizliklerin *a priori* dağılımı tanımlar. Eşitsizliğin vücuda gelmiş alegorileridir bu karşıtlıklar” (Rancière, 2008, s. 18). Tam da bu karşıtlıkları sorguladığımız zaman özgürleşme başlayacaktır Rancière’e göre.

Seyirci de eylemde bulunur, tıpkı öğrenci veya bilgin gibi. Gözlemler, seçer, karşılaştırır, yorumlar. Gördüğünü diğer sahnelerde, başka yerlerde gördüğü başka şeylerle ilişkilendirir. Karşısında duran şiirin öğeleriyle kendi şiirini oluşturur. Seyirci icrayı kendi usulünce yeniden oluşturarak katılır icraya; örneğin, yaşam enerjisinden saf bir görüntü yaratmak ve bu saf görüntüyü okuduğu veya hayal ettiği, yaşadığı veya uydurduğu bir hikayeye ilişkilendirmek için, icranın iletilmesi beklenen yaşam enerjisinden kendini koruyarak yapar bunu. O halde seyirciler, hem mesafeli seyirci, hem de kendilerine sunulan gösterinin etkin yorumcularıdır. (Rancière, 2008, ss. 18-19)

Rancière açısından temel olan seyircilerin, onlardan beklenilenden farklı bir şey duyumsamalarıdır. Ortada düz ve tek taraflı bir iletim mantığı yoktur. Oysaki beklenen öğrencinin öğretmenin öğrettiği şeyi öğrenmesi, seyircinin de yönetmenin ona gösterdiği şeyi görmesidir (Rancière, 2008, s. 19). Oysaki bunu kontrol etmek mümkün değildir, öğrenci hocanın da bilmediği bir şey öğrenebilir, seyirci bambaşka bir şey görebilir. “Özgürleşmenin mantığında, “cahil hoca ve özgürleşmiş tilmizden başka, üçüncü bir şey vardır: Birbirine yabancı olan ve öğrencinin gördüğü, hakkında ne dediği veya hakkında ne düşündüğünü ortak biçimde doğrulamak üzere ikisinin de göndermede buldukları bir kitap veya bambaşka türden bir yazı” (Rancière, 2008,

s. 20). Seyirci edilgen olmanın aksine özgürdür. “Özgürleşme herhangi bir konuşan varlığın bir başka konuşan varlıkla eşitliğinin doğrulanmasıdır” (Ranci re, 2004, s. 44). Bu şekilde özgürleşme ve eşitlik süreçleri Ranci re açısından birbirine bağlanır. Özgürleşme bu eşitliğin talep edilmesiyle başlayacaktır. Burada eşitlik derken bir mutabakattan bahsetmiyoruz, çünkü Ranci re için esas olan uyumsuzluk (*dissensus*) olacaktır (Ranci re, 2020).  zg rleşen seyirci kavramı ile Ranci re’in kastettiği, herkesin birbirine eşitliğini bir konu hakkında mutabakata varmaya zorlamak şeklinde değil de, deneyimin kendisinde, tam da izleyen olmakta, çoğul olmanın olumlanmasında özgürleşmenin imkânını bulmaktır. Bu Kant’ın *sensus communis* kavramının  oğulluk adına yeniden yorumlanmasıdır aynı zamanda (1987). Tekil bireylerin, her birinin kendi  oğulluğunda bir ortak duyuya ulaşması. Ranci re için o halde  zg rleşme, Benjamin’de olduğu gibi kitlesel özneleşme ile değil, bireysel özgürleşme ile gerçekleşecektir. Ranci re’e göre estetik ve siyaset arasındaki ilişki Benjamin’in yaptığı gibi teknik dönüşüme indirgenmeden daha temel bir düzeyde bu şekilde yeniden düşünülmelidir. Ranci re’in yorumu bizim araştırma problemimizin açısından yeni bir şey öneriyor. Müze tarihindeki değişimi dijitallik ile beraber düşünen çalışmaların çoğu Benjamin’in *aura* kavramı ile düşünürken, Ranci re siyaset ve estetik arasındaki düzlemi başka türden bir dolayıma yerleştirmesini de hesaba katarak, izleyen olmanın potansiyellerini tekil bir kolektiflik çerçevesinde estetik ve siyaset açısından yeniden düşünmenin yollarını göstermeyi vaat edebilir. Örneğin, dijital bir yeniden üretim olarak antik bir kentin ziyaretini düşünelim. Bir ziyaretçi, “sanki gerçekten mağaranın içindeymişim gibi hissettim, bu kadarını görmek ve hissetmek gerçekten muhteşem bir deneyim. Neredeyse yaşayan geçmiş gibiydi” dediğinde (Kenderdine ve Yip, 2019, s. 285) bunu doğrudan sanal bir aura (Arslan, 2018) diyerek yadsınamalıyız. Benjamin ve Ranci re ile beraber düşündüğümüzde, müze ziyaretçisinin, bu tikel deneyim çerçevesinde, duyulurun dağılımına dair bir özgürleşme yaşayarak, bu deneyim temelinde çoğulluğu bulabiliyor olduğunu kabul etmeliyiz. Tek tek deneyim temelinde de olsa, dijital yeniden Üretilbilirlik, estetik ve siyaset arasındaki ilişkiyi duyulurun paylaşımı temelinde düşündüğümüzde ortak bir duyuyu  oğulluk temelinde yeniden düşünülebilir ve özgürleştirebilir bir pratik olarak yeniden şekillendirebilir.

Sonuc

Değişen müze deneyiminin bize vaat ettiği şey yalnızca eğlendiren estetik bir deneyim olmayabilir. Dijitalliğin gitgide daha fazla hayatımıza girmesiyle, estetik deneyimin de hayatlarımızda daha önemli hale geldiğini bizzat deneyimleyebiliyoruz. İnsanın kendi tekilliğine hapsolmuş gibi hissettiği bu çağda, akıp giden dünyanın yalnızca seyircisi miyiz, yoksa yalnızca izleyen olabilmemizin içinde siyasal bir imkân da bulabilir miyiz? Dijital yeniden üretim çağında estetik ve siyaset üzerine yeniden düşünmeyi amaçlayan bu makalede, izleyen olmanın edilgen bir deneyim olduğunu yanlışlamaya, izleyen olmanın siyasal potansiyelleri üzerine düşünmeye çalıştık. Öncelikle, içinde bulunduğumuz dönemde müzelerin dijitalleşmesinin estetik deneyimin yeni mek m olduğunu tespit ettik. Hızlı bir tespit dijitalleşmeyi hakikiliği eksiltmesi sebebiyle reddetmek olurdu ama bu çalışmada kaçınılmaz olan dijitallik ve yeni dünya deneyiminin bir  rneği olan müzeler üzerinden estetik deneyim üzerine düşünmeyi tercih ettik. Bu saikle 2000’li yılların başından beri yapılan Walter Benjamin’in *aura* kavramının dijital yeniden üretim çerçevesinde düşünüldüğü çalışmalara bakmadan önce, bu kavramı, ele alındığı metinler çerçevesinde anlamaya çalıştık. Daha sonra bu çalışmaları incelediğimizde Benjamin açısından önemli bir noktayı estetik ve siyaset ilişkisini iskaladıklarımızı tespit ettik. Bu yeni tip dijital yeniden üretim ve aura

kavramına dair olumlu bir tavır alıp siyasal potansiyelleri üzerine düşündük. Rancière'in duyulurun paylaşımı ve özgürleşen seyirci kavramsallaştırmalarının, seyirci temelinde estetik ve siyaset ilişkisine dair daha temel bir düşünce seferber edebileceğini tespit ettik. Git gide daha fazla edilgen olmanın aksine etkin izleyiciler olduğumuza bizi ikna ediyor gibi görünen dijitallikle hemhal olan müzeler, estetik ve siyasal bir varoluşun imkânını, en azından çoğulluk temelinde eşit olduğumuzun idrakinde bize vaat etmektedir.

Kaynaklar

Amorim, J.P., Teixeira, L. (2020) Art in the digital during and after covid: Aura and Apparatus of online exhibitions. *Rupkatha Journal of Interdisciplinary Studies in Humanities, Special Conference Issue*, 12 (5). DOI:10.21659/rupkatha.v12n5.rioc1s1n2

Arslan, C. (2018). Dijital yeniden üretim çağında sanat eseri: "Aura" Kavramının Dijital Sanat Bağlamında Yeniden Değerlendirilmesi. *Art-sanat dergisi*, (9), 405-413.

Benjamin , W. (2012). Baudelaire'de bazı motifler üzerine. N. Gürbilek, ed. *Son bakışta aşk* içinde. Metis.

Benjamin, W. (2012) Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebildiği çağda sanat yapıtı. *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.) içinde. Yapı Kredi Yayınları.

Benjamin, W. (2013). *Fotoğrafın kısa tarihi*. (O. Akınhay, Çev.). Agora.

Bolter, J.D., MacIntyre, B., Gandy, M., Schweitzer, P. (2006, Şubat) New media and the permanent crisis of aura. *Convergence: The international journal of research into new media Technologies*, 12 (1), 21-39.

Chul-Han, Byung. (2019) *Psikopolitika*. (H. Barışcan, Çev.). Metis.

Evrard, Y., Krebs, A. (2017, Eylül) The authenticity of the museum experience in the digital age: The case of Louvre. *Journal of Cultural Economics*, (42), 353-363.

Hazan, S. (2001) The virtual aura: Is there space for enchantment in a technological World? *Museums and the Web 201*. 14-17.

Hazan, S. (2015) Performing the museum in an age of digital reproduction. *Furnace*, (2), 1-7.

Jeffrey, S. (2015). Challenging Heritage Visualisation: Beauty, aura and democratisation. *Open Archeology*, (1), 144-152.

Kant, I. (1987). *Critique of Judgment*. (W. S. Pluhar). Hackett Publishing Company.

Kardeş, M. E. (2020) Walter Benjamin Düşüncesinde Teknik: İmkânlar, Eleştiri ve Politik Eylem. *Felsefe Arkivi*, (52), 1-18.

Kenderdine, S. ve Yip, A. (2019) The proliferation of aura: Facsimiles, authenticity and digital objects. K. Drotner., V. Dziekan, R. Parry, K.C. Schroder (Eds), *The routledge handbook of museums, media, and communication*. Routledge.

Latour, B. Lowe, A. (2010) The migration of the aura exploring the original through its fac smiles. T. Bartscherer, R. Coover, (ed)., *Switching codes thinking through digital technology in the humanities and the arts*. University of Chicago Press.

Roederer, C., Revat, R, Pallud, J. (2020, Bahar) Does Digital Mediation Really Change the Museum experience? *International journal of arts management*, 22 (3), 108-123.

Rancière, J. (2004) *Siyasalın kaysında*. (A.U. Kılıç, Çev.). Metis.

Rancière, J. (2008) *Görüntülerin yazgısı*. (A.U. Kılıç, Çev.). Versus.

Rancière, J. (2009) *Özgürleşen Seyirci*. (E.B.Şaman). Metis.

Rancière, J. (2012) *Estetiğin huzursuzluğu: Sanat rejimi ve politika*. (A.U. Kılıç, Çev.) İletişim.

Rancière, J. (2013) *Cahil hoca: Zihinsel özgürleşme üstüne beş ders*. (S. Kılıç, Çev.) Metis.

- Rancière, J. (2018) *Aisthesis: Sanatın estetik rejiminden sahneler* (A.D. Temiz, Çev.) Monokl.
- Rancière, J. (2020) *Dissensus: Politika ve estetik üzerine*. (M. Yalçınkaya, Çev.) Ayrıntı.
- Schweibenz, W. (2018) The work of art in the age of digital reproduction. *Museum International*, (70), 1-2.
- Yıldırım, B. (2007) *Walter Benjamin’de “deneyim” kavramı*. *FLSF*, (3), 55-66.

Özgün Makale

Ölü Zamanın Eğirdikleri: Bellek ve Sanatın İzinde Chiharu Shiota*

Spun by Dead Time:

In Pursuit of Memory and Art with Chiharu Shiota

Özlem DERİN SAĞLAM¹

Öz

Bu makale, Chiharu Shiota'nın sanatı üzerinden zaman, bellek ve insan varoluşu arasındaki ilişkiyi inceler. Shiota'nın iplik yerleştirmeleri, izleyiciyi zamanın karmaşık yapısı ve belleğin katmanlarıyla yüzleşmeye davet eder. Kırmızı ve siyah ipliklerle örülen karmaşık ağlar, izleyiciyi geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bir yolculuğa çıkarır. Shiota'nın eserleri, zamansal ve mekânsal algıları dönüştürerek, bellek ve anımsama süreçleriyle etkileşim kurar. *Uncertain Journey* ve *The Key in Hand* gibi eserler, belirsizlik, karmaşa ve insan varoluşunun kırılganlığı temalarını işler. Bu makale ayrıca Shiota'nın eserlerinin rizomatik yapısını Deleuze ve Guattari'nin rizom kavramı, Merleau-Ponty ve Sartre'ın zaman ve varoluş düşünceleriyle ilişkilendirir. Sonuç olarak, Shiota'nın sanatı, zaman, an ve belleği sorgulatarak izleyiciyi bu sanatın bir parçası kılmaktadır. Bu makalenin amacı Shiota'nın çalışmalarını felsefi ve mitolojik bir bağlamda inceleyerek aslında geçmişten günümüze varoluşsal yansımaların benzer formlarda kendini gösterdiğini ve insanın kendine dönük arayışının, yalnızlığının aslında sürekli bir biçimde onunla tezahür ettiğinin gösterilmesidir. Ölü zaman insanın kendine yönelik arayışının bir yansıması olarak gösterilecektir.

Anahtar Kelimeler: Zaman, Bellek, Chiharu Shiota, Rizom, Moira.

Abstract

This article examines the relationship between time, memory, and human existence through Chiharu Shiota's art. Shiota's thread installations invite viewers to confront the complex structure of time and the layers of memory. Woven with red and black threads, these intricate networks take the viewer on a journey between the past, present, and future. Her works transform temporal and spatial perceptions, interacting with processes of memory and recollection. Pieces like *Uncertain Journey* and *The Key in Hand* explore themes of uncertainty, complexity, and the fragility of human existence. Additionally, the article connects Shiota's rhizomatic structures with Deleuze and Guattari's concept of the rhizome, as well as time, moment and existence concepts of Merleau-Ponty and Sartre. Ultimately, Shiota's art challenges the boundaries of time and memory, turning

* Makalenin başvuru tarihi: 03.09.2024. Makalenin kabul tarihi: 15.10.2024.

¹ Doç. Dr., İstanbul Gelişim Üniversitesi, İktisadi İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, ozlemderin22@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-5866-6628.

the viewer into a piece of this art. In conclusion, Shiota's art transforms the viewer into an active participant by questioning time and memory. The purpose of this article is to examine Shiota's works within a philosophical and mythological context, demonstrating that existential reflections from the past to the present manifest in similar forms, and that the human search for self, along with the experience of solitude, continuously unfolds alongside them. "Dead time" will be presented as a reflection of humanity's initial search.

Keywords: Time, Memory, Chiharu Shiota, Rizom, Moira.

Giriş

Sanat, insanın varoluşsal sorularına yanıt aradığı, duygu ve düşüncelerini dışavurduğu en güçlü araçlardan biridir. Özellikle çağdaş sanat, karmaşık temaları ve soyut kavramları ele alarak, izleyiciyi düşünsel bir yolculuğa çıkarır. Japon sanatçı Chiharu Shiota, ipliklerden oluşan karmaşık ağlarıyla, insan varoluşunun derinliklerine dokunur. Onun sanatı, bellek, zaman, ölüm ve başkalaşma gibi temel felsefi temaları somut bir şekilde ele alır. Bu bağlamda, Shiota'nın eserleri sadece bir estetik deneyim değil, aynı zamanda insanın varoluşsal durumunu ve kaderle olan ilişkisini de derinlemesine sorgulayan bir felsefi söylemdir. Estetik deneyim geçmişten günümüze pek çok farklı devrimsel döneme tanıklık etmiştir. İlk dönemlerde ya da ilkçağda estetik deneyim yalnızca bir zanaat ve çoğunlukla da kutsallaştırma imgesiyken, Orta Çağ'daki kullanım biçimi dinsel anlatı biçiminde kendisini göstermektedir. Bu noktalarda erekselleşmiş bir estetik deneyim söz konusudur. Ardından Rönesans'la birlikte ilk kez sanat zanaattan ayrı bir biçimde kendisini ortaya koymaya başlarken estetik deneyim ereksellikten çıkarak oldukça öznel bir sürece evrilmeye başlamıştır. Bu bakımdan estetik deneyim kavramsal olarak bir nitelik taşısa da her bireyin eserle olan ilişkisi ve onu deneyimleme (yorumlama) biçimi farklı olduğundan benzersiz bir eğilim alanı açığa çıkarmaktadır. Bu bakımdan bu türden bir deneyimin her dönemde bireysel bir refleksiyona işaret ettiğini söylemek pek doğru olmamakla birlikte, modern dönemle birlikte bu deneyimin felsefi boyuttan neredeyse ayrılmaz bir yorumlama edimi haline geldiğini ifade etmek pek de yanlış olmayacaktır. Bunun sözünü edeceğimiz kader fikriyle olan ilişkisi kişinin yaşanmışlıklarının düşünsel ve yorumsal yapısına tezahür etmesinden ileri gelmektedir. Böylece ne kadar eser varsa ve ne denli fazla izleyene (bakana) sahipse o denli fazla yorumlamanın olması da kaçınılmazdır. Hatta zaman içinde de değişiklik göstereceği için kendi içinde bir süreci temsil ettiği de göz önünde bulundurulmalıdır.

Bu makale, Shiota'nın eserlerini yorumlama düzleminde inceleyerek, bu eserlerin altındaki anlam katmanlarını açığa çıkarmayı amaçlamaktadır. Felsefi olarak bellek, zaman, ölüm, Shiota'nın eserlerinde iplikler aracılığıyla görselleştirilmektedir. Bu iplikler, bir yandan bireysel yaşamların birbirine nasıl bağlı olduğunu gösterirken, diğer yandan insanın doğayla ve zamanla olan karmaşık ilişkisini de yansıtmaktadır.

Sanatın ve sanatçının, zaman, bellek ve insan bilinci ile olan ilişkisi, tarihin çeşitli dönemlerinde farklı düşünürler ve sanatçılar tarafından ele alınmıştır. Bu makale, Chiharu Shiota'nın sanatsal pratiği üzerinden zamanın nasıl algılandığını ve sanatın zaman ile belleği nasıl manipüle ettiğini incelemektedir. Shiota'nın büyük ölçekli iplik yerleştirmeleri, izleyiciye zamanın akışını ve anıların yeniden dirilmesini deneyimleme fırsatı sunmaktadır. Temelde bu yapının işleyişi tam da zamanın akıya alınması üzerinden olmaktadır. Gündelik ortamın dışına çıkan, yerleştirmenin derinliklerine dalan biri özellikle ipliklerin sarmalayıcı etkisi sayesinde izole bir

mekân algısını edinmektedir. Bu türden bir izole an geçmiş ve şimdi arasındaki etkileşimi zayıflatan belirliliği ortadan kaldırırken, bu sessiz sarmalayışın zihni saran duygu ve düşüncelere yönelmeyi çok daha kolay kıldığı anlaşılır hale gelmektedir. Benzer bir durum mağara ile ilişkiler kuran Nietzsche ve Platon'da da görülmektedir. İster Nietzsche'nin Zerdüşt'ünde insanlardan uzaklaşarak kendini anlamaya ve bilmeye çalışan Zerdüşt'ün konumu söz konusu olsun, ister Platon'un mağaradan kurtulmaya çalışan mahkûmunun arayışı ve hakikate erişmesi söz konusu olsun farkındalık izolasyonla ve gündelik olandan sıyrılmakla başlayan bir süreci temellendirmektedir. Bu bağlamda öncelikle akıp giden zamansal anlayışın sonra da gündelik mekân formlarının yitirilmesi öncelikli hale gelmektedir.

Bu makalede sergilenmek istenilen Antik Yunan mitolojisindeki Moiraların, yaşamın ve ölümün ipliklerini eğiren kader tanrıçaları olarak Shiota'nın eserlerini incelerken felsefi bakımdan önemli bir referans noktası sunabileceğidir. İplik kullanımının metaforik anlamsa mitsel bir öyküleme ile olan bu bağlantısı varolmak, varoluş ve ölüm arasındaki düzlemde iyi bir referans noktası sağlamaktadır. Burada varolmaktan anlamamız gereken doğum ile yeryüzünde zamansal ve mekânsal bir yer kaplama durumu içine girmek, ölümle anlamamız gereken bu varolma durumunun son bulmasıdır. O halde varoluştan anlamamız gereken nedir? Bu noktada anlatmak istediğimiz zamansal ve mekânsal izolasyonla kişinin kendi yaşantısının izleri üzerine düşünmesi, duygulanımlarını değerlendirmesi, kısaca kendisine dönerek kendini yeniden tanımlaması ve yorumlaması haline gelmektedir. Tam da bu nedenle varoluş üzerine çalışan ve bunu zamansallıkla da bağdaştıran düşünürler başvuru noktası olarak seçilmektedir. Moiralar, kaderin kaçınılmazlığını ve yaşamın sürekliliğini temsil ederken, Shiota'nın eserlerinde bu tema yeniden canlandırılmaktadır. İplikler, sadece bireysel kaderlerin sembolü olarak değil, aynı zamanda tüm insanlığın ortak bir yazgıyı paylaştığı bir ağ olarak da işlev görmektedir. Bu nedenle, Shiota'nın sanatı, kadim mitolojik temaların modern bir sanat formunda yeniden canlandırılması olarak da değerlendirilebilir.

Shiota'nın eserleri, sanatın sadece estetik bir uğraş olmadığını, aynı zamanda varoluşsal temaları ele alan derin bir düşünsel süreç olduğunu gösterir. Sanatın bir gösterge ya da imgelem olmasının ötesinde özellikle performans sanatları ve yerleştirme sanatının kendisini göstermesi ve ardından bunun dijital sanatlarla desteklenmesiyle yalnızca bir eser olarak sanat değil, izleyeni içine katan ona deneyim alanı sunan kapsayıcı bir sanat formu kendisini göstermeye başlamıştır. Bu bir yandan sanat anlayışının daha önceleri sahip olduğu aristokratik eğilimleri ortadan kaldırırken diğer yandan da öznel yorumlamaların ve beğenilerin açığa çıkmasını daha kolay hale getirmektedir. Böylelikle eser kimsesizleştiği gibi, izleyen de yersiz, yurtsuz ve zamansız hale gelmektedir. Sanatçının kullandığı iplikler, geçmişin, şimdinin ve geleceğin iç içe geçtiği karmaşık bir ilişkiler ağı olarak işlev görür. Bu ilişkiler ağı, izleyiciyi zamanın içinde bir yolculuğa çıkarır ve sanatın zamansızlığı nasıl ortaya koyduğunu gösterir.

Zamanın başlangıcından bu yana, insanlar zamanı bölümlenme ve anlamlandırma ihtiyacı duymuştur. Bu ihtiyaç, sanatın da temel unsurlarından biri haline gelmiştir. Gözlemimiz bağlamında sanatçının eserlerinde kullanılan iplikler, zamanın ve belleğin birbirine dolanmış yapısını simgelemektedir. Zira üzerinde önemle durduğumuz gibi izole yapıyla zaman ve mekândan kopuşun sağlanması, insanın kendi içine dönmesi ve aynı bu iplikler gibi zihninde birbirine dolanmış olan anıların düğümlerini çözerek onları serbest bırakması söz konusudur.

Bellek, insan bilinci için hayati bir unsurdur. Shiota'nın eserleri, belleğin mekânsal temsilini sunar ve izleyiciyi geçmişle şimdi arasında bir bağ kurmaya zorlar. Sanatçının İstanbul

Modern’de 2024 yılı içerisinde yer alan yerleştirmelerine dair yazılan tanıtım metni de benzer ifadelerle yer vermektedir: “‘Dünyalar Arasında’ sergisi, İstanbul’un kozmopolit kimliğiyle sanatçının kendi göç hikâyesinden beslenirken, izleyicilerin kendi yaşamlarını, anılarını ve ilişkilerini daha evrensel bir insanlık tanımı içinde düşünebilecekleri bir tefekkür alanı kurguluyor. Böylece, Shiota’nın iplikleri kullanarak yarattığı evren, sadece görsel olarak etkileyici bir mekân sunmakla kalmıyor, insanın iç dünyasının labirentini keşfetmesi için bir davet niteliği taşıyor” (İstanbul Modern Sergi Tanıtım Metni). Sanatçının kurduğu bağ, aynı zamanda bireyin kendi iç dünyasını keşfetmesine de olanak tanır. Shiota, sanatı aracılığıyla, bireyin içsel evrenini dışsal gerçeklikle bağdaştırmaya çalışır.

Bu makalede, Shiota’nın sanatı üzerinden zaman, bellek ve mekân kavramları arasındaki ilişki irdelenecek, sanatın bu kavramları nasıl dönüştürdüğü ve yeniden yapılandığı üzerinde durulacaktır. Özellikle sanatçının iplik yerleştirmelerinin, bu kavramlar üzerindeki etkisi ve anlamı detaylı olarak ele alınacaktır. Bu değerlendirme Bergson, Merleau-Ponty ve Sartre’a düşünürlerin zaman üzerine oluşturdukları fikirlerine eğilerek yapılacaktır. Ardından Shiota’nın seçili birkaç eseri üzerinden zamansal ve belleksel bağlamla açıklanmaya çalışılacaktır. Aynı zamanda Deleuze ve Guattari’nin rizom kavramıyla da bir ilişkilendirme yapılarak “ölü zaman” kavramı üzerinden zamanın ve mekânın askıya alınması üzerinde durulacaktır.

Zamanın başlangıcına dair ister mitolojik ister bilimsel açıklamalar sunulmaya çalışılsın, zaman insanın yaptığı tanımlamalar ve sınırlandırmalar üzerinden anlamlandırılmaya çalışılmaktadır. Zamanı bölümleyen, okumak isteyen, bazen bunu hasadını koruma ihtiyacıyla bazen ise gökteki cisimlerin hareketlerini gözlemleyerek yapan insan bir belirteç gibi sınır koyma ihtiyacı duymaktadır. Zamanın öncesi, şimdisi ve sonrası temelinde ayrılan bu denkleme baktığımızda gelecek hayal, umut ve korkulara gebeyken, geçmiş her an bir nostaljiyle zihne hücum etmekte gibidir. Bu o kadar ani ve beklenmedik biçimde olmaktadır ki insanın bu durum karşısında gafil avlanmaması mümkün değildir. Bir başkasının geçmişi diğerinin geleceği, birinin şimdisi ötekini hiç göremeyeceklerinin temsili olarak yaşam döngüsünde varlığını sürdürmektedir. Tüm bu zaman dilimlerinin ya da zamanı bölümlenme çabalarının ötesinde hiç yakalanamayan, yaşanamayan ya da imkânsız olan şimdinin düzleminde bir beliriş ya da bir şimşek çakması kadar ani bir biçimde anıların hayat bulması şimdi ve geçmiş arasında bir alışveriş sunarken aynı zamanda gelecekte çalınan bir sekansı da karşımıza çıkarmaktadır. Bu düzlemde şimdi dediğimiz şey geçmişten yeniden doğuruyor gibi görünmesi anlamında yaratıcı bir imgelem sunuyor gibi olsa da ortaya koydukları geçmişin hortlaklarından başka bir şey değildir. Bu bakımdan gelecekte çalan ve şimdinin imkânsızlığına sıkışan bu an ölü zamanı nitelemekten başka bir şeyi karşımıza çıkarmamaktadır. Şimdinin ölü zamanı geçmişin hortlaklarını doğuran bir rahim gibi yükselmektedir.

Anılar da tıpkı kokular gibi istenirse de aniden hücum eder (...) Anılar ısrarcıdır, çünkü bir noktada egemendirler ve (her anlamda) kontrol dışıdır. Başka bir deyişle, geçmiş kendiliğinden bugün olur. Anı bugüne muhtaçtır, çünkü Deleuze’ün Bergson’a dayanarak söylediği gibi, anının kendine özgü zamanı şimdiki zamandır: Demek ki hatırlamak için tek uygun zaman, yani anıların sahip çıktığı, anılara özgü zaman şimdiki zamandır (Sarło, 2012, ss. 9-10).

Bu bir hareket temsili midir? Günümüze gelip geçen bir eylemlilik ya da geçişlilik üzerinden okuduğumuzda ya da sonsuzca bölünen bir uzamın aşılması ve çizgisel bir düzlemde ilerlemesi gerçekten hareketi mi yoksa hareketsiz hale gelen bir askıya alma ediminin mi temsildir? Anılardan bahsederken etrafta olup biteni yıkıma uğratarak geleceğin payına da ortak olan bu form

tam anlamıyla yaşamı askıya alan bir niteliğe sahiptir. Hareket ya da kat ediş yalnızca inanmak istediğimiz, ardışık konumlamalar yaparak kurguladığımız hayali yapıları temsil etmekten öteye gidememektedir. “Ama bir ilerleme bir şeyle, bir hareket bir hareketsizlikle nasıl çakışır?” (Bergson, 2015, ss. 139-140). Bu durum rasyonel olarak bir devam etme ve ilerleme zorunluluğunun dolayımında hapsolmuş gibidir. Zamanın varoluşu nasıl insani temellendirmeler üzerinden şekillenmekteyse aynı şekilde ilerleyen ve devamlılık gösteren zaman düşüncesi de analitik bir sürecin ürünüdür. İnsanoğlu yerleşik yaşama geçtiği andan itibaren etrafını anlamlandırma çabasına girişmektedir. Bu bağlamda doğanın anlamını zamanı da tanımlayarak okuma, hatta zaman (aylar, mevsimler, ay hareketleri, gelgitler) üzerine gözlemler yaparak kendi faydasına olan çıkarımları özellikle hasat dönemi gibi zamanlarda kullanma eğilimi geliştirmiştir. Bu bakımdan zaman insan tarafından tanımlanma çabası içerisinde bazı sınırlandırmalara tabi tutulmuş, bu bazen güneşin bazen dünyanın bazen ise ayın hareketlerinin gözlemlenmesiyle yapılmıştır. Zamanın akışının ileriye dönük olması da yaşam döngüsünü, var olmaktan yok olmaya kadar giden sürecin ve bunun sürekli biçimde yinelenmesinin bir ürünü olarak kendisini göstermektedir. Düşünce ve gözlemlerle şekillenen bu süreç zamanın bölümlenerek adlandırılması gibi analitik bir düzleme yayılmaktadır. Düşünce saltık somut bir alanda ilerlemediğinden her şeyin olgusal olması çok da mümkün değildir. Özellikle anılar söz konusu olduğunda bilincin ve zaman anlayışının gündelik kapsamının dışına çıktığı görülmektedir. Gündelik yaşam sürekli bir akış, çalışma ve üretme düzleminde ilerlemeci bir tavra sahipken, anılar tersi bir biçimde geçmişe şimdiki taşıyarak akışı sekteye uğratmaktadır. Makalenin devam eden bölümleri sanat, zaman ve beden arasındaki ilişkiye felsefi bir pencereden bakarak ve ardından Chiharu Shiota'nın bazı eserlerini bu kavramsal ve düşünsel çözümler üzerinden okuyarak devam edecektir.

1. Bellek ve Sanat Arasındaki İnce Çizgi: Zaman ve Beden

Anımsama zamanın içindeyken zamanın dışında kalmış olanı yakalama çabası olduğu gibi, bilinç ve bilinçaltı² arasında gidip gelen bir ilişkilendirme işlemidir. Bir anının oluşması, algılanması ve sonrasında hayal gücü³ yardımıyla yeniden çağırılması, hatırlanması⁴ ipin ucuna yeni düğümler atarak geçmişte olanı şimdiki taşımak ve hatta onu belli başlı başka anı ve izlenimlerle geçmişte olduğundan daha farklı hale getirmek gibi unsurları ortaya çıkarmaktadır. Bu noktada hayal gücü terimini kullanmamızın amacı aslında hayal gücünün sınırsız tasarımlara vurgu yapmasıdır. Zihinden çağırılan her hatıra yeniden yaşanmışçasına canlanmaktadır ancak bu tasarımlar genelde farklı duygu durumları ve anılarla ilişkilendirildiği için geçmişten farklı bir biçimde de açığa çıkmaktadırlar. Bu bakımdan her anımsama anı zamansal anlamda farklı yorumlamaları ve imgelemleri de beraberinde getirmektedir.

Şimdinin imkânsızlığından söz etmemizin en temel sebebi tam da bu algı ve anı süreçleriyle ilişkili olarak karşımıza çıkmaktadır. Algı ve anı eş zamanlı olarak zihinde yerleşirken algılanan şey her an geçmişte kalmaya devam etmektedir. Bununla birlikte algıda ortaya çıkan her olgu, olay ya da düşünüm aynı zamanda geçmişteki benzerlerinin peşine düştüğünden belleğin

² Burada psikiyatristlerin genel olarak kullanımını tercih ettiği bilinçdışı yerine bilinçaltı kullanılması uygun görülmektedir. Bunun nedeni anıların kümülatif faydacı ve normalleştirilmiş gündelik davranış ve uyum kalıplarının altına gizlenmesi ve bastırılması düşüncesinin taşınmasından kaynaklanmaktadır. Yazar bu düşüncüyü “dışarıda” kalıp bazen bilincine sahip olmadığımız ya da dış bir etmene bağlı olarak kavranabilecek bir durumdan kaynaklı olarak değil de, üzerini örtmek istediğimiz ve tehdit olarak gördüğümüz durumlara dayandırmaktadır.

³ Zihnin hayal yaratma yetisi; muhayyile. İmgelem. Bir nesneyi, o nesne karşımızda olmaksızın tasarımlama yetisi.

⁴ Hatırlama, birisinin unuttuğu bir şeyi aklına getirmek, unutmamasına destek olmak, uyarmaktır. Bir başka ifadeyle hatırlama, önceden öğrenilen bir şeyin zihinde yeniden canlanmasını sağlamak şeklinde tarif edilmektedir (TDK). Hatırlama önceden öğrenilmiş ya da olmuş bir şeyi bellekte yeniden anma durumudur (*Ruhbilim Terimler Sözlüğü*, 1974).

derinliklerinde bir arayışı da temellendirmektedir. Kurulan her bağ ya da yakınlık belli duygulanımları da bir araya getirmektedir. Zamanın akışı içerisinde anıların harabeleriyle sarılı hale gelen zihin ve beden bir enkaz görünümündedir ve tam da bu nedenle ancak enkazı kazdıkça ya da anımsadıkça bilinmeyenler ve unutulmuşlar su yüzüne çıkmaktadırlar.

Sartre geçmişini ele alırken onun en keskin tarafının kişiselleştirilebilir olması olduğunu ifade etmektedir. Geçmiş birine ait olarak tanımlanabilse de onun üzerinde tam anlamıyla bir egemenlik kurabilmek ya da ona sahip olmak mümkün değildir. Şimdi ve geçmiş arasındaki ilişki noktasında geçmişin hortlayarak şimdiye musallat olması kaçınılmazdır. Sartre (2017), “Bizler, kendi geçmişimiz” dememektedir (s. 168). Bu bağlamda her insan geçmişinin katmanlarıyla kendi varlığını sunmakta gibidir. Aynı zamanda bu katmanların arasında kurulan ilişkiler ya da yaşamsal düzlemde ortaya çıkan karşılaşmalar söz konusudur. Başkasıyla olan ilişkilerimiz özneler arası bir etkileşimin ürünü olmalıdır, zira diğer türlü karşımızdakini bir nesneymiş gibi görmek ya da onun bizi aynı şekilde görmesi söz konusu olmaktadır. Özne ve nesne arasında ortaya çıkan ilişki karşılıklılık içermeyeceğinden bir sahiplik durumunun ortaya çıkması çok daha kolaydır. Diğer yandan sahip olduğumuz bir şeyi domine etmemiz oldukça basitken, özneleri egemenlik altına almak bu denli basit değildir. Üstelik yaşamda karşılaşılan bütün özneleri egemenlik altına almak gibi bir durum söz konusu olamayacağından böyle bir tavır ütopyik bir anlamda karşımıza çıkmaktadır. O halde anıların katmanları oluşurken kurulan her ilişkinin aynı zamanda başka öznelerin etkisini de içerdiği gözden kaçırılmayacağı için anı oluşumunda kişinin kendisinin tam bir kontrol sahibi olduğu ileri sürülemeyecektir, bu durum zaman üzerindeki egemenlik düşüncesi karşısında da aynen bu biçimde tezahür etmektedir. Bu nedenle zaman, anılar, ilişkiler insanın kaçınılmaz ve maruziyet taşıyan karşılaşmalarının ürünüdür. Sartre başkası tarafından görülme, ya da başkasının bakışına maruz kalmayı bir nesne olma hali olarak görüp bu durumun kişiyi kendine yabancılaştırdığını ifade etmektedir (Sartre, 2017, ss. 333-343). Bu görülme hali utanç, korku, gurur gibi duygulanımlar yaratmakla birlikte başkasıyla ilişkiye girmek düşünür için dünyadaki varlığımızın ortaya çıkmasına vesile olmaktadır. Burada görülmektedir ki özneler arası ilişki bakış aracılığıyla nesneleştirme durumuna girsin ya da girmesin, kişinin kendi varlığının kanıtı başkasıyla kurduğu ilişkiden yani karşılıklılıktan geçmektedir. Bu bakımdan anıların aynı zamanda başkalarıyla olan zorunlu ilişkinin bir ürünü olduğu gözden kaçırılmamalıdır.

Peki, bu zaman ve ilişkilerin bizim görüşümüze göre bir ipin ucunu yakalamak ve düşümlenmek noktasında benzeşime uğraması bir tesadüf müdür? Aslında insan yaşamının Antik kökenlerine baktığımızda insanın kaderinin önceden belirlenmiş olması ve bu anlamda zamanın belli olması durumu ipliğin eğilmesiyle anlatılmaktadır. Kaderin Kızları olarak görülen Moira’lar Antik Yunan’da Zeus ve düzen tanrıçası Themis’in kızları olarak görülmektedirler. Moiralar ölümlü insanların yaşam ipliklerini eğiren karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır. Berens’in anlatısıyla Homeros’un anlatımlarında karşımıza ilk kez çıkan Moira tektir ve ölümlülerle ölümsüzlerin kaderlerini kontrol etmektedir. Bu Moira öyle üstündür ki Zeus’un bile tayin edilen hayatı değiştirme hükmü yoktur (Berens, 2011, s. 190). Diğer yandan zaman geçtikçe Moiralar önce iki sonra da üç kız kardeş olarak tasvir edilmeye başlanmaktadır. Homeros’tan sonra Moira’lar doğum/ölüm, iyi/kötü kader gibi yapıların temsilcileri olsalar da Zeus karşısındaki otoritelerini yitirmemektedirler.

Moira’ların üç kız kardeş olduklarına dair en eski atıflardan biri Platon’un *Devlet* eserindedir: “Deniz kızlarının yanında ve onlara eşit uzaklıkta bulunan üç tahtta üç kız oturur. Bunlar zorun-

luluğun kızları olan kader tanrıçaları Lakheſis, Klotho ve Atropos'tur. Beyaz cüppeler içinde, başlarında çelenklerle denizkızlarının şarkılarına eşlik ederler, Lakheſis geçmişin, Klotho bugünün, Atropos da geleceğin şarkılarını söyler" (617c). Buradaki metinde Moiralar'ın artık yalnızca ölümlülerin yaşamını tayin ettikleri görülmektedir. Homeros'a göre Kader (Moirai /μοίραι) tanrılara göre daha ilkel ve zamansal olarak daha eskidirler. Homeros'un sözünü ettiği Olimpos tanrıları daha insani görünümde olduğu için Moira karşısında da yetkin değildirlere. Homeros olayların seyrini belirleyen ve hem insan hem de tanrılara evren düzenindeki yerlerini bildiren Moira kelimesini "pay alma", "aşılmaması gereken sınır", "düzenleyen", "bölüştüren", "denge" ve "oluşturucu düzen" gibi anlamlarda kullanmaktadır (Bonney, 2000, s. 800). Zeus'un tayin edilen kader karşısındaki güçsüzlüğü şu söylemde açıkça görülmektedir: "Çok yazık, insanlar arasında en sevdiğim Sarpedon'a! Patroklos'un elinden ölmek onun kaderi" (Homeros, 2005, s. 371) Oğlunu savaşta ölmekten kurtarmak isteyen Zeus'a Hera şöyle seslenir: "Nasıl kaçırmak istersin kötü ölümden, kader payını çoktan almış bir ölümlüyü?" (Homeros, 2005, s. 371) Burada kaderden payını almış olmanın asıl belirleyici olduğu açıkça görülmektedir. Aynı zamanda Moira ahlaki sınırları belirlemekte ve kozmosu tanrılar arasında pay etme gücünü de ortaya koymaktadır (Zeus- gök, Poseidon – yeryüzü ve deniz, Hades – yeraltı). Bu anlamda adaletin tayini de yine kadere bağlı olarak görülmektedir. Diğer yandan Hesiodos kozmogonisinde dünya bölgelere ve elementlere göre paylaşılmakta ve Moriaların tanrılara olan üstünlüğü zamansal bir formda örülmektedir. Kozmogoninin başlangıcında kaos varken, sonrasında geniş göğüslü Gaia (...) doğmaktadır. Karanlık ve Gece, Ateş ve Gün Işığı gibi karşıtların kendisini göstermesinin ardından dünyanın üç parçaya ayrılmasına gelmektedir. Yeryüzü ve Gökyüzü eşit varoluşlarda birbirine karşılık gelmektedir, ardından dağlar ve Okeanos hayat bulmaktadır. Dünyanın yeryüzü, gökyüzü ve okyanus/deniz olarak ayrılması bu şekilde açıklanmaktadır (Hesiodos, 2014, ss. 62-63) Tanrıların bu bölümlenmeleri paylaşmalarını anlatan Hesiodos kozmogoninin çok daha eskiye dayandığını ve bu nedenle Moiraların onlardan daha üstün olduklarını ifade etmektedir. Lakheſis, Clotho ve Atropos isimli bu üç kız kardeş yaşam ipliğini eğirmek ve onu keserek hayatı sonlandırmakla yükümlüdür. Lakheſis, kişinin doğumunda ipi eğirmekle, Clotho, ipin uzunluğunu ve dolayısıyla o kişinin yaşam süresini belirlemekle ve nihayet Atropos, ölüm zamanı geldiğinde ipi kesmekle görevlidir (Hamilton, 2015, s. 27). Bu üç kız kardeş sırasıyla geçmiş, şimdiki zaman ve geleceği temsil eder (Platon, 2010, s. 363). Kaderin bu kaçınılmaz imgesinden bahsederken Homeros'un *Odyſseia*'da sarf ettiği şu söylemlere bakmak faydalı olacaktır: "Bu arada ne zarar ne de kötülük göreceksin, ta ki kendi ülkesine ayak basana kadar; fakat ondan sonra, annesinin onu doğurduğu zaman kaderin ve korkunç Eğiricilerin ipliğiyle onun için ördükleri her şeyi çekecek." (Homeros, 1946, s. 247). Kaderin ya da yaşamın ipliğini eğirmek aslında yaşamı başlamanın bir belirlenim altına alma durumuna işaret etmektedir. Bu bakımdan aslında özellikle yaşamdaki ilişkiler ağı ya da zamandaki karşılaşmalar düşünüldüğünde olup bitenin ani ya da tesadüfi değil de zorunlu ve ilişkiyel biçimde kendisini göstermesi çok da şaşırtıcı olmamaktadır.

Günümüzde şimdinin önemi ve özel bir zaman dilimi olarak yansıtılması oldukça yaygındır. Özellikle sanayi devrimiyle gelen modernleşme ve kent yaşamıyla özdeşleşen dakik ve rutini tekrarlayan insan imgesinin bir hayalin peşinden gitmesi düşüncesi "anda kalma" fikrini doğurmuştur. Bu bakımdan gelecek her ne kadar halen kaygı veren bir unsur olsa da arka planda kişinin istediği her şeye sahip olabileceği ve anı yaşamaya gerekliliği bir özgürlük ve ereklilik olarak sunulmuştur. Reklamcılık ve kapital düzenin bir araya gelmesinin bir sonucu olarak okuyabileceğimiz bu şemanın karşısında aslında olup biteni askıya almak ve bir an olsun kişinin kendine

dair bir farkındalık yaşamasına olanak sağlamak adına, sanatın farklı alanlardan beslenmeye başlaması söz konusu olmaktadır. 70'lerde Amerikan sisteminin hâkimiyeti ve pazarlama kültürünün zirveye ulaşmasıyla birlikte kapitalizmin ve tüketim kültürünün yaygınlaşması ve çalışma düzeninin hiç olmadığı kadar sev edilmesi durumu söz konusu hale gelmektedir. Georges Bataille'a (1995) göre,

Homojen toplumun yargısına göre, her insan ürettiği ile ölçülür; başka bir deyişle, kendisi için bir varlık olmayı durdurur: bir fonksiyondan daha fazlası değildir, (onu kendisinden başka bir varlık haline getiren) ortak üretimin ölçülebilir sınırları içine yerleştirilmiştir... Marks'ın yakarışı kirli bayraklar altında, kalan sınıfın, heterojen proletaryanın içine girmeyi tasdik eder. Aslında, burjuva işçiyi pislikmiş gibi düşünür: Fabrikanın dışında, işçi, homojen kişiye (patron, bürokrat, vb.) istinaden, bir yabancıdır, doğası başka olan, indirgenemeyendir, baskı altına alınamayan bir doğaya sahipmiş gibidir. Bu nedenle proletarya geleneksel Marksçı rolünü oynayabilir ve homojen toplumun basmakalıp esasları olan, asimile etme ve uzlaşma anlamındaki demokrasiyi icra edebilir, burada yalnızca devrimsel işlev açıkta kalır (s. 21).

Bataille bu noktada aslında Sanayi Devrimi ile birlikte insanın yalnızca üreten neredeyse duygu ve düşünceden yoksun bir yapıymış gibi ele alınmasını eleştirmektedir. Marks'a yönelik eleştirisinin temelinde yatan ise Marks'ın üretim ilişkileri içine girmiş ve burada ezilmiş, yok olmaya yüz tutmuş, mekanikleşmiş olan insanın bir uyanış yaşamayı ve birleşerek yozlaşmış olan düzene başkaldırarak bir devrim ortaya koymasını savunmasıdır. Ancak Bataille buna topyekûn karşıdır. Toplumsal anlamda sınıfsallaşmış ve ötekileştirilmiş düzenler oluşturulması en başından yanlıştır ve insani yönü görmezden gelmektedir. Tümüyle üretime dayanan bir ilişki mekanik biz düzeni yaratmaktadır. Oysa insan seçimlerinde özgür ve çalışmaya karşı çıkabilecek güçte olmalı, kendi benliğini keşfetmelidir. Moderniteden günümüze uzanan bu süreçte demokrasiler yaratan bu sistem anlayışı temelde insanı itaat eden, üreten ve tüketen mekanizmalar olarak görmekten başka bir şey yapmamaktadır. Bu anlamda aslında modernizmin amacı insanların yaşam ipliğini kendi bildikleri gibi eğirerek yok olana kadar onu germeye devam etmeye dayanmaktadır. Diğer yandan devrimsel işlevin açıkta kalması durumunu değerlendirirsek bu devrim geçmişte olduğu gibi askeri bir yıkım ya da çoğunluğun kalkışmaları üzerinden değil artık başka bir alan üzerinden değerlendirilmelidir. Bu alan geçmişten günümüze bazen sakıncalı görülen, bazen ötekileştirilen ancak her zaman bir anlamda provokatif olan sanata yönelmektedir. Zira diğer türlü bir anlamda kölelik temsilidir. Christofer Gernerchak (2003) bunu şöyle ifade etmektedir:

Kölevari bilinç kendi olumsuzlamasını çalışmayla, bağlı olduğu verili dünyanın bağımsızlığını olumsuzlama (eylem, dönüştürme) gücünü kullanmakla açığa çıkarmalıdır. Onu böyle yapmaya zorlayan emir altına girmesine neden olan aynı korkudur-ölüm korkusu... Bu nedenle köle kendi hakikatine (olumsuzlama) yalnızca dolaylı olarak sahiptir çünkü o halen efendiye aittir (s. 46).

Ölüm ya da yaşamın devam etmemesi gibi bir tehdit itaat etmeyi çok daha kolay ve olası kılmaktadır. Kapitalizmin modern köleleri olan bizlerin bilinci modern kodlar kapsamında çalışma ve üretime yaşantısına ve bunun sürekliliğine odaklanmaktadır. Diğer yandan sanat tekdüze yaşantılar süren bizleri rahatsız ederken, imgelerin çarpıcı etkisinden yararlanarak akıp giden zamanda kesintiler yaratırken, mekânsal anlamları da kırmaktadır. Bu bağlamda sanat düzen bozucu ve kişinin kendine dönmesini sağlayan bir eşik kurucu görevindedir. Sokrates'in poli-

tik düzlemde kendi savunmasını ortaya koyarken bir at sineği olmaktan bahsetmektedir. Politik düzenin modernitenin ilkelerine bu denli bağlı olduğu bir yaşamda sanatçının yaptığı şey de benzer bir karlı çıkışı içermektedir. Her ne kadar Sokrates politik bir benzetme kurmuş olsa da, günümüzde sanatın politik ilkelerden bağımsız olamayacağı ve tam da sanatın yaşamla ilişkili olarak kendisini gösterdiği düşüncesi bir temel olarak alınrsa bu benzetmenin sanatçı için de yorumlanması anlaşılır olacaktır. Sokrates'in kendi savunmasında kullandığı ifadelerle:

Şayet beni öldürürseniz, kendisini kente adanmış birisini... Bir at sineğinin dürterek uyandırmasına muhtaç, hantal ve miskin bir ata benzeyen bu devlete kendini adanmış böyle bir kimseyi kolay kolay bulamazsınız. Tanrı bana öyle geliyor ki, beni bütün gün boyunca hiç pes etmeden yanınıza oturup sizleri uyandırabilecek, doğruları gösterebilecek ve gerektiğinde azarlayacak bir at sineği olarak tebelleş etmiş bu kente (Platon, 2008, s. 72).

Görülmektedir ki Sokrates kendi ödevini ötekileri rahatsız ederek bir uyanış ortaya koymak olarak belirlemektedir. Onun bu politik söylemi benzer biçimde sanatın avangart söylemleri kapsamında kendisini göstermeye başladığında aslında sanatın anlamına dair sorgulamaların da başladığı görülmektedir.

“Temsil sonrası sanat”la birlikte 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren geleneksel sanatın eğilimlerinde değişimler görülmektedir. Geleneksel anlayışın son bulmasıyla sanatçıların doğadaki realiteyi birebir temsil etme çabası ortadan kalktığı gibi, eserin anlam kaynağına dönüşmesi, böylelikle kavramsal ve yorumsal bir düzleme evrilmesi söz konusu hale gelmektedir. Sanat, eser, sanatçı unsurları üzerinde duran bu eğilimde özellikle eser yalnızca görsel ve esteteze edilmiş bir nesne olmaktan çıkarak düşünsel alanın imgesine evrilmektedir. Sanatın soyut yapısını açığa çıkaran bu yeni kavramsal ve düşünsel yapılanma sanatçının fikirlerine ve bunun eleştirisine de zemin hazırlamaktadır. Bu dönemin önemli isimlerinden olan Marcel Duchamp “hazırnesne”nin kavramsal bir betimleme aracılığıyla yorumlanarak soyut yeni düzlemleri temellendirebileceğini ortaya koymaktadır. Bununla birlikte önceden bitmiş eserin önemi daha fazlayken yeni sanat anlayışı minimalizm, araçsallık ve kavramsal sanat gibi yeni yaklaşımlarla süreci ön plana çıkaran bir hal almaktadır. İzleyiciyi pasif gözlemci konumundan düşünsel bir katılımcı haline getiren “temsil sonrası sanat” tekil, benzersiz ve kendine has durumundan, yorumlanan ve her an değişen bir yapıya dönüşmektedir. Dadaizm, Kübizm ve Pop Art gibi akımlar sanatın sınırları, eserin kökeni ve estetik değer bakımından yeni anlayışlara kaynaklık etmektedir. Tüketim toplumu ve yeni gösterimlerin eleştirilmesi noktasında açığa çıkan Situasyonist Enternasyonel ve Postmodern Sanat akımları kapitalizmin insanı nasıl dönüştürdüğü ve onu bir gösteri nesnesi haline getirdiğini eleştirmektedir. Bu bakımdan tüketim nesnelere sanatı dâhil edilmesiyle yeni sanat anlayışları oluşturulması bir yandan bir yüceltmenin bir yandan da yerinin eş zamanlı olarak görüldüğü eserleri hayat getirmektedir. Guy Debord'un (1996) *Gösteri Toplumu* adlı eserinde ortaya koyduğu biçimiyle modernite düzleminde sabit olan hiçbir şey yoktur:

Gösterinin ebedî diye sunduğu şey değişim üzerine kuruludur ve temeliyle birlikte değişmek zorundadır. Gösteri mutlak bir şekilde dogmatiktir fakat bununla birlikte gerçek anlamda hiçbir sağlam dogmaya yol açmaz. Gösteriye göre, duran hiçbir şey yoktur; bu onun doğal koşulu olsa da kendi eğilimine en çok karşı olan şeydir (s. 65).

Bu bağlamda sistemde sürekli bir değişim görülürken sanatçıların bundan etkilenmemesi ya da bunu eserlerine dâhil etmemeleri beklenmemektedir. Böylelikle temsil sonrası sanat hem bu değişim ve kökensizliğe işaret ederken hem de kendisi değişime yön vermektedir. Yorumlamanın ve anlamın değişkenliği süreci daha önemli hale getirmektedir. Ortaya çıkan eser elbette bir sonuç olarak karşıda duran, öteki olanı ve yorumlanabilir olanı göstermektedir. Ancak burada

izleyicinin eserle kurduğu bağlantı ve bunun dışı vurumu artık kişisel deneyimin ve elbette kişisel geçmişin tezahürünü kuvvetlendirmektedir. İzleyicinin böylelikle hem görsel hem de düşünsel bir yolculuğa çıkması gündelik yaşantının tematik unsurlarını eserin yorumlamasında tekrar tekrar ve farklı formlarla, yaşantısı dolayımında eklemlemesini açığa çıkarmaktadır. Artık kendisine bakan her gözü, kendisini duyan her kulağı avlama hakikatine yönelen yeni sanat anlayışı daha dehşet verici ve daha tekinsiz bir biçime doğru geçiş yapmaktadır. Sanatçının yeni nosyonu bir avcı gibi toplumun içerisinde gezmek ve karşılıklılık imgesi içerisinde kişinin zamanını çalmak, akıp giden zamanı askıya almak haline gelmektedir. Burada “zamanın çalınması” söyleminin temelinde yatan insanın bir eser karşısında beklenmedik bir biçimde yaşantısında hâkim olan bazı anılar tarafından ele geçirilmesini, kaçınılmaz bir sürüklenişe girmesini tanımlamaktadır. Söz konusu zaman modernite sonrası sürekli çalışma, üretme ve tüketim düzleminde şekillenen ve kesintisiz biçimde ileriye dönük olarak hareket ettiği imlenen zaman anlayışıdır. Oysa bu türdeki zamanın askıya alınması ve geçmişin şimdideki tezahürü akışın sekteye uğramasını getirmektedir. Bu nedenle kronolojik zaman karşısındaki bu yeni zaman “ölü zaman” olarak evrilmekte ve bu ölü zaman aslında kişinin çalışma yaşamından sıyrılarak kendini akışta askıya aldığı ve anılarının/tanıdıklığın yeni formlarıyla karşılaştığı bir yapıt halini almaktadır. Anıların buradaki önemi geçişliliğin ve akıp gitmenin farkına varmakla derinden ilişkilidir. Zira insan doğduğu anda ölüme doğru gitmeye başlasa da modern insan için ölüm sakınılan ve üzeri örtülen bir imgeyi açığa çıkarmaktadır. Zira performans sanatlarında ve yerleştirme sanatlarında amaçlanan şey tam da bu üzeri örtük olanı, bilincin gerisinde kalanı sorgulamaktadır. Çalışma yaşantısıyla her an gelecekte pay alma çabası içinde olan ve şimdiki her zaman ıskalayan insan, kapital söylem içerisinde şimdiki yaşama arzusunu “anda kalma” ifadesiyle yaşadığına inandığı bir hayal âleminde. Oysa buradaki anda kalma durumu yalnızca ütöpik bir söylencedir. Kişi üretim ve tüketim ilişkileri içerisindeki rolü ve yaşam zamanının akışına kendisini öyle kapıtmaktadır ki yalnızca bu ilişkiler üzerinden kendisini tanımlamaya başlamaktadır. Aynı söylemin sosyal boyutunda ortaya konan bireyin değeri ve yaşamın güzelliği gibi unsurların “anda kalmak ya da anı yaşamak” gibi mottolarla üretilmesi kişinin kısıtlanmış olan boş zaman anlayışının bir yansıması biçiminde görünmektedir. Boş zaman doldurulması, ancak yine modern söylemler bağlamında ve gösterimsel bu toplumun sergilediği örneklerle benzer biçimde olmalıdır. Kısaca, modernite çalışma ve üretme zamanını belirlerken, bunların olmadığı sınırlandırılmış boş zamanı da belli tüketim imgeleriyle doldurmaya sevk etmektedir. Bu da benzer unsurlara eklenilen benzer yaşamları ortaya çıkarırken, standart bir insanın temelini atmaktadır. Ancak sanatın buradaki işlevi modern yaşama hizmet eden üretim ve tüketim temelli amaçları yok saymak ve anlamsız kılmak olduğu kadar geçmişin ezici yıkıcılığı içerisinde şimdiki nasıl zapt ettiğini göstererek kendisine maruz kalanı şimdide donakalmış biçimde muhafaza etmektir. Olmadık bir hız ve hareketle hücum eden anılar, donuk bir hareketsizliği, ölü zamanı ortaya koymaktadır. Chiharu Shiota'nın ele aldığımız eserleri özellikle izole edilmiş bir mekân anlayışı ve realiteden kopuk, ütöpik görüntüsüyle zamanın kronolojik akışını sekteye uğratarak geçmişi çağırması ya da kendi içine dönmeyi mümkün kılmaktadır.

Her şey bir şimdiler dizisi olarak ele alınmaya çalışıldığında şimdinin elementleriyle geçmişe bakma çabası boş bir hal almaktadır. Diğer yandan etkisi bitmiş olan geçmişin her an değil ama belli anlardan hortlaması, Sartre'ın deyimiyle geçmişin “yeniden doğması” ya da “musallat olması” da tam olarak açıklanabilir değildir. Zira bu durum şimdide geçmişi yeniden ve farklı bir his dolayımında temellendirdiği için yaşanan an'ın geçmiş mi yoksa şimdi mi olduğu belli olmadığı gibi yaşamın akışından kopup önceden yaşanmış olunanlardan bir pay alma söz ko-

nusu olduğundan temelde “olmayan”a hapsolmuş hale gelmekteyizdir (Sartre, 2017, s. 173-175). Sartre’ın düşüncesine göre, “Benim geçmişim öncelikle benimkidir, yani benim olduğum belli bir varlığa göre var olur. Geçmiş hiç değildir, şimdiki zaman da değildir, ama belli bir şimdiki zamana ve belli bir gelecek zamana bağlı olarak bizzat kendi kaynağına aittir” (Sartre, 2017, s. 176). Ona göre, geçmiş ben’in, kişinin kendi geçmişi ve dünyaya dâhil olmaktadır. Dünyanın içinde yaşayan ve eyleyen ben olarak insan geçmişte olup biten kalıcı anları yeniden deneyimleyebilmektedir. Zamansallık kendi başına bir varlık oluşturmadığı gibi ben tarafından deneyimlendiğinde var olarak zamansallığa kavuşmaktadır. Sartre (2006) geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki ilişkinin zamanın dışında bir alana savrulduğunu ifade etmektedir:

Aldığım mektuplar, gelecek zamanla çevrelenmiş birer şimdiki zaman parçası, fakat çevresi ölü bir gelecek sarılmış birer geçmiş-şimdiki zaman. Ben de yazarken, iki zaman arasında ikircikli kalıyorum: Mektubu alacak kişiye seslenen satırları kâğıda döktüğüm zaman ve alanın beni okuyacağı zaman. Bu, o “çevrelemeyi” gerçekdışı değil, daha çok, zaman dışı kılıyor. Bundan ötürü, o çevreleme yumuşuyor, zararlı niteliği yok oluyor (s. 108).

Burada da görüldüğü gibi Sartre belli zaman dilimleri tanımlamakta ve bunlar gündelik akıştan kopan kendi içinde özel anlara işaret etmektedir. Seçtiğimiz eserler de bu satırlardaki özel zamanlar gibi bir kopuş ve askıya alma haline işaret etmektedir. Shiota’nın kurguladığı izole mekânlar hem ipliklerde tek bir rengin seçilmesi bağlamında süreklilik arz eden bir yapıyı ortaya koyarken hem de izleyiciyi bir kabul gibi sarmalamaktadır. Bununla birlikte iplikler arasından görülen nesnelere zihinde çağrıştırdıklarının açığa çıkması ve yorumlama unsurunun metaforik bir düzlem üzerinden kendisini göstermesi bir hafıza ve mekân birleşimini gerektirmektedir. Pierre Nora’nın (2006) Sartre’ın zamansal dilimlemeleri ve bunlar arasında kurduğu geçişliliklere benzer biçimde, hafızanın diyalektikleri arasında geçişler tayin ettiği görülmektedir: “Hafıza, ... üretilen yaşamın kendisidir. Bu amaçla hafıza, anımsama ve unutma diyalektiğine açık, onların sürekli biçim değiştirmelerinden habersiz, her türlü kullanımlara ve el oyunlarına karşı çok duyarlı, uzun belirsizliklere ve ani dirilmelere elverişlidir ve devamlı bir gelişim halindedir” (s. 19). Hafızanın zamansallığı da zaman dilimlerinin temellendirilmesi gibi birbiriyle güçlü bir diyalektik içinde açığa çıkmaktadır. Hafızanın içerisinden kopup gelen bir anı, anlık bir şimşek çakması gibi ölü zaman içinde dirilmektedir. Varlık ve oluş arasındaki iplik eğrilmekte ve anlamlar kazanarak gelişmektedir, ta ki bu andan kopup anımsamanın ipliği kesilene ve hafızanın çağrıştırdıkları ortadan kaybolana kadar. Bu noktada mekân olup bitenin uzamını teşkil etmesi bağlamında sarmalayıcı ve anıları yapıcı ya da geri çağırıcı işlevi açığa çıkarmaktadır. Mekân hafızanın toplama, kaydetme ve geri çağırma bölgesidir. Bellek bir yandan mekânda yer edinirken diğer yandan mekân belleği kendisinde toplayıp şekillendirmektedir. Bu alan devingen ve dönüşüme açık bir yapı teşkil etmektedir. Banu Cangöz (2005) hafızayı iki boyutlu olarak ele alırken bunların ilkinin hayatta kalmayı ve çevreye uyumu sağladığını ve hayati bir işlevi olduğunu, ikincisinin ise duyulardan kaynaklanan izlenimleri ihtiyaç, hedef ya da beklentilere göre değiştirip dönüştüren psikolojik bir yaşantı olduğunu ifade etmektedir (s. 51-52). Burada bizim üzerinde durduğumuz mesele özellikle ikinci alanı kapsamaktadır. Zira zamanın askıya alınması söz konusu olduğunda anıların karşıda duran ya da bizi kendi kapsamına çeken eserin yansımaları olarak ilişkilendirilen bir anıyla bağlanması, bu anının dönüşümüne ve yeni yorumlamalar kazanmasına izin vermektedir. Farklı zaman dilimlerinde farklı nesnel ya da zihinsel bağlantılarla ilişkilendirilen anılar zaman geçtikçe farklı formlarda hatta olduklarından çok başka biçimde tezahür edebilmektedirler. Bu bakımdan psikolojik yaşantının ilişkisel tavrı süreç üzerinde oldukça belirleyici bir hal almaktadır.

Tekrar Antik Yunan'a dönecek olursak Platon *Devlet* eserinin 10. Kitap'ında Er'in yeraltı dünyasına gitmesi ve burada gördüklerini aktarmasından bahsederken anımsama ve unutmaya arasındaki bağlantıya özel bir ihtimam göstermektedir. Bedensel varlığını kaybeden ruhlar Styx (Στύξ) nehrinin sularından Kharon (Χάρων) tarafından geçirilmelerinin ardından önce Mnemosyne'nin (Μνημοσύνη) yani anımsama nehrinin suyundan içerek bütün yaşamlarını ve olup bitenleri hatırlamakta ve ardından kefarete ödemektedirler. Kefaretini tamamlayan ruhların yeni bir yaşam seçmesi ve sonrasında Lethe'nin (λήθη) yani unutuşun ırmağının suyundan içmesi ve yeni yaşamına yol alması söz konusudur. Önceden belirlenen bu yaşamsal dolayım yaşamın ipliğinin doğduğu ve bittiği yerin, hatta iyi ve kötü kaderin önceden belirlendiğinin bir işareti olarak kabul edilmektedir. Nigar Pösteki'nin (2012) de ortaya koyduğu gibi, "hatırlama ve unutmamanın bellek ile yakından ilişkisi olduğu gibi; bu süreç ayıklama, seçme ve yeniden oluşturma sürecidir" (s. 3). Bazen zihnin derinliklerine itilenler mekânsal belleğin bir ürünü olarak bazen bir imge, bazen bir koku ya da duyumla birdenbire kişiyi gafil avlamaktadır. Assman'a (2015) göre bellek ya da hafıza her zaman bir mekâna tutunmaktadır. Bu anlamda mekânı salt fiziksel bir alan olarak değil de, kapsadığı ses, doku, renk ve imgelerle biçimlendirilen bir alan olarak almak daha mantıklıdır. Mekânlar ve benzer duygulanımlar arasında ilişki kurulan her an geçmiş ve şimdi arasında yeniden anlam kazanarak geleceğe dair de yeni anlayışlar kazanabilmeyi ya da kişinin kendisine dair yeni farkındalıklar elde edebilmesini mümkün kılmaktadır.

Diğer yandan Howells (1988) "dünya bize zorunlu olarak başkaları tarafından ona atfedilen anlam ve değerlere bürünmüş olarak görünür" (s. 53) demektedir. Bu her ne kadar kişinin öğrenme ve gelişme sürecine bir vurgu olarak ele alınabilecek olsa da saltık bir okumayla kişinin tümüyle pasif bir alıcı olarak temellendirilmesi gerekliliğini açığa çıkarmaktadır. Lakin insan kendi yaşamı hususunda bir benliğe ve kendiliğe sahip olduğu için bu zorunluluk yalnızca daha önce de ifade ettiğimiz gibi sadece başkalarıyla olan ilişkiler sonucu açığa çıkan zorunlu ağlardan ibarettir. Ancak bu insanı eylemden alıkoyan ya da onu başkalarının eylemleri karşısında tümüyle pasif bir alıcı konumuna getirmemektedir. Merleau-Ponty (1962) zamanın akışının anlaşılır olması için onu deneyimlenen bir öznenin olması gerekliliğine vurgu yapmaktadır. Özne olayları tanımlayan, betimleyen ve kendi perspektifinden kaydeden bir gözlemci konumundadır. Bu bağlamda değişim ya da dönüşüm olup bitenleri kapsayan bir sürece bağlı olduğu gibi aynı zamanda bireyselliğin temeline sahip olmanın temeli olarak kabul edilebilecek olan sonlu perspektife sahip birinin varlığına da bağımlıdır. Zaman bu bakımdan bir zaman görüşünün ürünüdür (s. 411). Bilinç zamanı pasif bir biçimde kaydeden bir mekanizma olmanın çok ötesinde Merleau-Ponty (1962) için zamanın oluşumunun gerektirdiği bir yapıdır. Geçmiş algılamak için şimdiki zamana, nesnenin ya da imgenin dönüşümüne gereksinim duyulmaktadır. Bu anlamda zaman ilişkisel bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır (s. 412). Bu algılama için elbette bedensel bir varlık ve bu bedensel varlıkla anlaşılır olan zamansal varlık birlikteliği söz konusudur. Dünyada bedenli bir varlık olmak ve bu anlamda duyumsamaya ve akla sahip olarak bilinci barındırmak yaşanmış bir hafızaya ön ayak olmaktadır. Yaşanan şeyin şimdiki zamanda kişi için anlamlı hale gelmesiyle anımsama gerçekleşmektedir. Merleau-Ponty'ye (1962) göre: "Eğer nihayet anılar kendiliklerinden duyular üzerine yansıtılamazlar da bilinç onları mevcut ve-rilerle karşılaştırır ve yalnızca bunlara uygun olanları tutarsa, o zaman kendi anlamını içinde taşıyan orijinal bir metni kabul ediyorsunuz demektir ve bu orijinal metni anıların metnine karşı koyuyorsunuzdur: bu orijinal metin algının kendisidir" (s. 21). Bu anlamda algı yeni olanı temsil ederken, algılamanın geçmişle ilişkili bir anımsamayı çağırması ancak mekânsal bağlamda algının bir ilişki kurması anlamında mümkün hale gelmektedir. Böylelikle her yeni algılama ve

karşılaşma geçmişteki ve bugündeki izlenimlerle ilişkiler kurup bağlar ortaya çıkarmaktadır. Bu düğümler arasında gerili olan iplerin sayısı her yeni mekânın yeni anılar çağırması ve çağırıldığı anıları yeni bağlamlarda yeniden anlamlandırması anlamında kendisini göstermektedir. Bu bakımdan bizim dışımızda olup bitenlerle aramızda olan ilişki saltık bir nesne ile kurduğumuz algısal bir durumun ötesinde, karşılıklı biçimde ilişkisel bir düzlem sunmaktadır. Bu bakımdan algıladıklarımız dışında kalan algılamadığımız dünya ile de devam eden bir ilişki söz konusudur. Farklı zamanlarda farklı olguların dikkat çekmesi diğer olgularla olan ilişkimizi zayıf kılarsa da doğrudan ortadan kaldırmamaktadır. Bu bakımdan algı çok yönlü olarak devam etmekte, dünya ile olan ilişkimiz nesneyle olan ilişkimiz gibi tek bir düzleme yönelik olarak değil de çeşitlemelerle devamlılık göstermektedir. Benzer bir eğilimle Merleau-Ponty (1969) şöyle der:

Gerçek dünyayı ellerimin altında, gözlerimin önünde, bedenime karşı bulduğumda, bir nesnenin çok daha fazlasını bulurum: Görüşümün bir parçası olduğu bir Varlık, yapıp etmelerimden veya eylemlerimden daha eski bir görünürlük. Ama bu, benim onunla birleştiğim veya onunla çakıştığım anlamına gelmez: Aksine, bu, bedenimi ikiye bölen bir tür yarılma olduğu için olur ve baktığım bedenim ile bana bakan bedenim, dokunduğum bedenim ile bana dokunan bedenim arasında bir örtüşme ve taşma olduğu için olur, böylece şunu söylemek zorundayız ki şeyler bize geçer, biz de şeylere geçeriz (s. 123).

Varoluş bu bağlamda tek bir perspektiften okunamayacak kadar karmaşık ve derinliklidir. Zaman bu bağlamda özneyi önceleyen ya da ona üstün bir şey olarak görülmemelidir. Aslında temelde bizim ortaya koymak istediğimiz de varoluşun hem bedensel hem de mekânsal olarak anlamlar oluşturduğu ve yaşamın bu anlamları ölü zaman düzleminde askıya aldığıdır. Bu askıya alışı zihnin derinliklerine gömmek, bilincin-ardına gizlemek, karanlığa saklamak gibi bir örtme halini ortaya koymakta ve burada gizlenen bu anılar akışa tabi olan başka bir zamansal anda, aniden dönüşüme açık bir formda geri çağrılmaktadır. Anıların ölü zamanın kayığında, Kharon'un kayığındaki gibi bir yolculuk yaparak Mnemosyne'ye (anımsama) eriştiği bu an aynı zamanda yeni bir perspektifin de doğduğu andır. İlişki yumakları arasında yeni düğümler bağlanması ve kaderin ipliklerinin eğrilmesi bu şekilde zorunlu bir ilişkiselliğe evrilmektedir. Özgür olabilmek adına öncelikle bu zorunluluğu keşfetmenin sonrasında da kabul etmek gerekmektedir gibidir. Bu durum akışın içindeyken değil aksine akış kesintiye uğradığında mümkün hale gelmektedir. Merleau-Ponty de zamanın salt bir akış olarak deneyimlenmesinin zamanın akışını anlamayı imkânsız hale getireceğini ifade etmektedir. Bu anlamda şimdi gibi yakalanması imkânsız bir anın bir kesinti yaratması ve zihnin istila edilmesi gerekli hale gelmektedir. Burradan hareketle vardığımız sonuç şimdinin, geçmiş tarafından belirlenmediği ve bu nedenle yeni deneyimlere fırsat sunduğudur. Ancak her deneyim geçmişle bir bağ kurma potansiyelini de kendi içinde taşıdığından şimdinin geçmiş tarafından istila edilmesini mümkün hale getirmektedir. Merleau-Ponty şimdini zamansallığın koşulu olarak ele alarak algıyı önceler ve bu da aslında zamansallık ve bedenselliği birbirinden ayırmamasının temel koşuludur. Bu bakımdan denebilir ki izleri asıl olarak tutan zihin gibi görünse de aslında beden yaşanmışlıkların izini taşımakta en büyük ustadır.

Anılar söz konusu olduğunda Bergson (1991) anıları geçmişin birer imgesi gibi ele alırken bedeninin şimdide olan işlevselliği ve gereksinimini görmezden gelmemektedir. Bu da aslında bedende her iz taşıdığını ancak aynı zamanda bunun şimdideki algıyı ortadan kaldırmadığını, ancak şimdi içindeki geçmiş tezahürünü de kifayetsiz bırakmadığını göstermektedir. Kısaca şimdi hem algısal hem de anımsamaya yönelik unsurların çeşitlilikle var olabildiği, ancak tek bir an söz konusu olduğundan bunun neredeyse imkânsız olan dâhilinde deneyimlendiği bir alandır.

Bedenin şimdiki zamanda yapılan eylemi etkileyebilme gücü şimdi içerisindeki bağlantıların kurulmasında etkilidir. Ancak Merleau-Ponty'den farklı olarak Bergson, bedensellik ve zamansallık arasında karşılıklı bir ilişki kurmak yerine, bedeni geçmiş ve gelecek arasında hareketli bir sınır olarak görerek onu akış halindeki zamanda bir oluş şekli olarak görmektedir. Ancak bu görüş karşılıklılık ilişkisi içermektense bedeni süreç içinde bir mekanizma olarak gördüğünden onun vasıflarını indirgemektedir. Zamansal kırılmalar ve anıların aslında sürekli bir algılama ve zaman geçişi temsil eden şimdi kapsamında yeniden canlanması aslında bu noktada bir kırılma olduğunu göstermektedir. Şimdi, bir eşik gibi hem geçmişten hem de kendi zamansal diliminden pay almaktadır. Bu bakımdan Huyssen'in ortaya koyduğu biçimiyle bu alanın bir boşluk ya da yarık olarak temsil edilmesi anlaşılır görünmektedir. Huyssen (1995) zamanın geçmiş olarak geride kalan kısmı ile şimdiki anımsama varyansı arasında kalan bir yarık/boşluk olduğunu savunurken "bir olayı yaşamak ile onu bir temsil içinde anımsamak arasında" kalan bu yarığın anlam kazanması önemli hale gelmektedir (s. 2). Bir yeniden-anlamlandırma ve yorumlama pratiği olarak okuyabileceğimiz bu anın yaratıcı ve değişken doğası sanatsal bir anlatım üzerinden çok daha iyi anlaşılabilir. Tam da bu nedenle bu makalede Shiota'nın eserlerini ele alırken amacımız, onun yarattığı izole mekânın ve zamansız atmosferin içinde nasıl gündelik hayatın zorunluluklarından (üretim ve çalışma) sıyrıldığımızı ifade etmek, ancak bunun yine gündelik olanda işleyen algılama ile başladığını ve sonrasında anıların geri çağırılmasıyla yeniden şekillendiğini gösterebilmektir. Sanat bu bakımdan şimdide kurulan imkânsız bir beraberliğin - zira şimdinin tam anlamıyla yakalanması imkansızdır - algının ve belleğin bir mizansenisi olarak görülmektedir. Bu bakımdan sanat ölü zamanda açığa çıkan bir yaratımın ve anımsamanın çarpıcılığının göstergesidir. Burada ölü zamanı kullanmamızın nedeni zamanın askıya alınması ve akışın sekteye uğratılmasıdır.

Şimdinin arada olan konumu aklımıza *rizom* kavramını getirmektedir. Deleuze ve Guattari (2015) bir *intermezzo*, ara şey, ortada olan ve bir başı ya da sonu olmayan şeyi *rizom* olarak ifade etmektedir. Sanat bu bağlamda *rizomun* kendisi olarak okunduğunda ölü zamanın eğirdiklerini anlamak mümkün olacaktır. Bu tam anlamıyla bir oluşa işaret etmeyen bir yapıdır. Bu bir çoğulluk halidir. Temelde çoğulluk söz konusu olduğunda özne ve nesneyle, maddi veya düşünsel gerçeklikle, imge veya dünyayla olan bağın yitimine işaret etmektedir. *Rizomun* başlangıç ve bitimi belli olmadığı gibi yatay olarak genişlemekte ve sınırları belirlenememektedir. Bir merkezi olmadığı için çoğul bir yapıya sahiptir. Aslında burada yaptığımız kavram incelemelerinden bağlamlar oluşturmaya kadar giden süreç nasıl enine genişleyen bir düzlem teşkil etmekteyse *rizom* da bu şekilde varolmaktadır. Bu anlamda sanat rizomatik, çoğul, merkezlessiz bir ölü zamanın eğirimidir. Aslında daha önce ifade ettiğimiz biçimiyle şimdinin bir çeşitlilik (algı ve anımsama) anını temsil etmesi onu çoğul ve değişken kılmakta ve bu nedenle sınırları tam olarak belirle-nememektedir. Şimdinin imkân verdiği bu askıya almanın getirdiği ve temas etmenin - elbette bu anlamda sınır belirlemenin - imkansız olduğu bu yapılanma içinde ölü (akışta olan ama ona tabi olmayan - zamansallığa meydan okuyan) zaman *rizomatik* aradalığın bir temsili olarak ele alınabilmektedir. Bu tam da eserle karşı karşıya kaldığımız anda bir yandan onu izole bir zaman ve mekân anlayışı içerisinde algılamak, eserin bizi zapt etmesine ve izole etmesine izin veremize dayanmaktadır. Hatta bir adım ileri giderek bunun bir izin verme olmadığını, aksine eserle olan karşılaşmamızın biz gafil avladığımızı söylememiz de mümkün olmaktadır. Böylelikle algı ve anı arasındaki o kesişim anı değişken, ilişkisel ve dönüştürücü bir etki yaratmaktadır. Shiota'nın eserleri hem sarmalanma hissini güdülemesi, hem de birbirine dolanan, düğümlenen tek renkteki ipliklerin arasından pek çok anlama izin veren bir nesneye gönderim yapması açısından fark yaratarak çağrışımı güçlendirmektedir. Bu da söz konusu *rizomatik* aradalık durumuna geçiş yapmayı çok daha kolay kılmaktadır.

2. Eser ve Ölü Zaman: Shiota'da Zaman, Beden ve Anımsama

Sanat tarihsel olarak ele alındığında başlangıçta yalnızca zanaatın bir alanıyken Rönesans'la birlikte gerçek anlamda ayrı bir kimlik kazanmaya başlamıştır. Modernizm ve göçlerin ardından sanatın avangart biçimde yeniden şekillenmesi yeni akımlara yön vermiştir. Bu yeni anlayışlarla birlikte yorumlamanın daha çok önem kazanması ve sanatla ilişki kuran kişilerin ona bir şekilde dâhil edilme çabası kendisini göstermiştir. Böylelikle artık eser ya da sanatçı değil eserle kurulan ilişki ve bunun işleyiş süreci önem kazanmıştır. Bu anlamda Deleuze'ün (2002) ortaya koyduğu üzere: “modern sanat eserinin anlam sorunu yoktur, yalnızca kullanım sorunu vardır” ve önemli olan şey “onun çalışmasıdır” (s. 153-154). Deleuze (2002) modern sanat eserini bir makine olarak ele alırken onu bazı hakikatlerin üreticisi konumunda ele almaktadır. Eserde ortaya konan, izlenimlerimizle yeni anlamlar kazanan, yaşamımıza farklı formlar kazandırılan ve bizim içimizde işleyen makinelerin bir görünümüdür. “Proust üretilmemiş, yalnızca keşfedilmiş ya da tam tersine yaratılmış bir hakikat halini ve aklı öne sürerek kendisini varsayan, keşfe ya da yaratışa karşılık gelen istemli bir kullanımda bütün yetilerini bir araya toplayan bir düşünce halini (Logos) şiddetle reddetmiştir.” (s. 154) Aslında Rizom'un da yaptığı budur. Saltık akılsal bir varsayım haliyle statik bir ilerleme noktasındansa, yaratıcı ve kökensiz bir oluşumu temsil etmektedir. Rizomatik sanat ya da ölü zamanın eğirdiği sanat aslında yersiz yurtsuz ve kendisinden kaynaklı olduğu derecede kendi dışında bir sürecin temsilidir. Kimliklenmiş ve bir erek düzleminde hareket eden, çalışan, üreten ve tüketen kapital öznenin karşısında rizomatik, kökensiz, yersiz yurtsuz ve bir intermezzo olan ben ve kendilik söz konusudur. Bu yapı içerisinde sanat rizomatik bir mekânsız mekânlılık, dünyasız dünyalılık, beden ve zihnin eşlik ettiği bir bedensizlik ve hatta zihinsizlik temsilidir. Bu bağlamda ölü zamanın eğrimi aslında bir süzülme hali olarak açıklanabilir. Deleuze ve Guattari'nin (1987) ele aldığı biçimiyle “rizom hiçbir yapıdan ya da üretici modelden sorumlu değildir. Böyle olmadığı gibi hiçbir yapıya da bağlı değildir ve herhangi bir genetik eksene ya da derin yapı düşüncesine yabancıdır” (s. 12). Tam da bu nedenle bir anda olup biten imkânsız bir yaratım halinin getirdiği bir süzülme imkânı olarak görülmesi şaşırtıcı olmayacaktır. Ölü zaman içinde süzülen her yapı ve bu yapıların getirdiği ilişki iplerinin savrulan uçları şimdinin imkânsızlığı içinde çoğul çeşitlemeler sunmaktadırlar.

Tüm bu bağlamlar kapsamında Chiharu Shiota'nın eserlerini inceleyerek sanat, düşünce, zaman ve anımsama arasındaki perspektifleri çok daha iyi bir biçimde kavrayabiliriz. 1972 yılında Japonya'da doğan ve sanatını Berlin'de sürdüren Chiharu Shiota büyük ölçekli iplik yerleştirmeleriyle tanınmaktadır. Yaşamındaki göç ve yalnızlık etkisini ipliklerle kendisine izole- korunaklı bir alan yaratarak ortaya koymuştur. Marina Abramović ve Rebecca Horn gibi performans sanatçılarıyla birlikte çalışan Shiota varoluşsal temalar, hafıza, kimlik ve ilişkiler gibi yapılar üzerine eğilmektedir. Merkezi bir metafor olarak kullandığı iplik bir yandan bir belirlenim ve ilişki ağını gösterirken diğer yandan da rizomatik bir yayılmayla ucu bucağı olmayan bir uzam ve düğüm yapısı ortaya koymaktadır. Mekân, insan ve ilişkiler arasındaki bağları metaforik biçimde vurgulamaktadır. Sanatçının eserleri, izleyiciyi kapsayarak kendi içine çeken ve duygusal bağların açığa çıkmasına izin veren stilleriyle, anımsama etkisini bedensel ve imgesel düzlemde yinelemektedirler. Genellikle labirentvari, çıkışı kestirilemeyen ve etrafa yayılan siyah ve kırmızı iplik ağlarından yararlanan sanatçı zaman ve mekânın derinliğinde yeni katmanlar sunmaktadır. Bu makalede ortaya koymak istediğimiz biçimiyle Shiota özellikle zaman ve anı teması üzerinde fazlasıyla durmakta, şimdide geçmişin izlerini taşıyan nesne ve mekân yerleştirmeleri kurgulamaktadır. Shiota sanatı aracılığıyla insanları kendi iç dünyalarını keşfetmeye yönlendirirken fiziksel varlıkların anılarla nasıl etkileşime geçebileceğini muazzam bir biçimde göstermektedir.

Bu biçimlendirmenin en temel özelliği zamanı akıya alma anını bir izolasyon, korunma düzlemiyle sunmasından kaynaklanmaktadır. İpliklerin durağan doğası ve birbiri içine geçmiş yapısı anılarla kurduğumuz çarpık örüntüyü gözler önüne sermekte gibidir. Üstelik çarpıcı bir tek renk kullanımı – ki bu sanatçının eserlerinde bazen beyaz, bazen kırmızı bazense siyahtır, bedeni ve gözü içine çeken bir etkileşim sunmaktadır. Kurulan bu bağın ardından kişinin içine çekildiği bu örüntü onu gündelik ve akışkan modernitenin doğasından kopararak kendi yaşamının ağlarına göndermektedir. Bu noktada izolasyon örüntüsü ve bu korunaklı alan içerisinde görünen odak nesne – ki Chiharu Shiota bu nesnelerin kullanımına yaratabilecekleri çağrışımlar bakımından özel bir önem arz etmektedir – zihindeki anılara çağrıda bulunmakta ve böylelikle onların peşi sıra gelen diğer anılarla yeni izlenimler doğmaktadır. Tüm bu yapılanma zamanın ve mekânın askıya alındığı bu yerleştirmelerden kaynaklı bir ölü zaman, modern zamanın aksine akmayan hatta donakalan zaman içinde açığa çıkmaktadır. Ölü zamanın eğircisi olarak rizomatik yerleştirmeleriyle Shiota geçmişi şimdide askıya alarak şimdinin imkânsızlığını sunarken gelecekte çalmaktadır. Kaderin ipliklerinin eğrilmesinde çaresiz bir düzleme girilmesi gibi Shiota'nın eserleri de rizomatik bir çeşitlilik imkânında imkânsız bir dinginlik ve hortlayan anıların gasp ettiği bir ölü zaman yaratmaktadır. Deleuze ve Guattari'nin kökensiz rizomu yerleştirmenin kökü bulunamayacak biçimde iç içe geçmiş örüntüsü aracılığıyla bir kez daha anlam kazanmaktadır. Aynı zamanda kişinin kendi kimliği ve yaşantısını oluştururken başvurduğu modern gündelik hayatın askıya alındığı söz konusu ölü zamanla birlikte kişi kendi kökensizliğini de bir kez daha fark etmektedir. Zira bütün bu izlenim ve çağrışımların olduğu anlarda ortaya koyduğu tepkiler modern toplumun kendisinden arzu ettiği düzlemde olan birey ilk kez bu askıya alma anında kendi çağrışımlarının karmaşıklığı ve kendilerini dönüştürdükleri doğaları içinde savrulmaktadır. Bu aynı zamanda bir kimliksizleşme ve kökensizleşme anı haline gelmektedir. Sartre'ın da üzerinde durduğu gibi böyle bir şimdi ölü bir gelecekle çerçevelenmiş bir biçimde durmaktadır. Yani izole olduğumuz ölü zaman şimdinin içinde olsa da zaman askıya alındığı için gelecekte pay alınacak belli bir zaman dilimini ortadan kaldırarak onu modern düzlemde anlamsız kılmaktadır. Ancak bu kişinin kendisi için özellikle önemli ve anlamlıdır, zira böyle bir anda dünyanın gürültüsünden uzak ve müdahale olmaksızın kendi içine bakmaktadır. Bu psikolojik olduğu kadar bedensel bir kavrayışa da temellendirme sunmaktadır. Merleau-Ponty ve Bergson'un üzerinde durduğu bedensellik düşünüldüğünde bu anda beden bir sınır olmaktan çıkmakta olsa da bölünen yapısı kendisini korumakta gibidir. Algılayan beden ve geçmişten gelen beden arasındaki etkileşim



Şekil 1: Uncertain Journey, 2016, yerleştirme, metal bot, kırmızı iplik, solo sergi, Berlin, Almanya, Fotoğraf: Sunhi Mang, <https://www.chiharu-shiota.com/uncertain-journey>

hem bedenin önem kazandığı hem de zihin ve beden koordinasyonunun ortadan kalktığı bir anda donakalmaktadır. Beden izole ölü zamanın içinde bir ara form olarak çağrışımlarla hareketsiz ancak algılama aracılığıyla hareketli bir evre içindedir. Bununla birlikte bu an dışsal baskılardan arınmış olduğu için söz konusu ölü zamanın da bir aradalık hali olarak tezahürü belirsizlik içinde bir donakalma anı içinde olup biten bir çağrışım ve dönüşüm birliğine işaret etmektedir.



Şekil 2: The Key in Hand, 2015, yerleştirme, eski anahtarlar, Venedik kayığı, kırmızı iplik, Venedik, İtalya, Fotoğraf: Sunhi Mang, <https://www.chiharu-shiota.com/the-key-in-the-hand->



Şekil 3: Direction, 2017, yerleşirme, Norveç kayığı, kırmızı iplik, solo sergi, Bergen, Norveç, Fotoğraf: Sunhi Mang, <https://www.chiharushiota.com/direction-1>

Uncertain Journey (Belirsiz Yolculuk), *The Key in Hand (Eldeki Anahtar)* ve *Direction (Yön)* eserleri kırmızı ipliklerle örülmüş bir ağın içinde kaybolmuş gibi hisseden ziyaretçiyi, geçmiş ve şimdi arasındaki rizomatik bir öyküde kendi anılarına yönlendirmektedir. Kırmızı iplikler, hayatın karmaşıklığını, belirsizliğini ve sürekli geçmişle şimdi arasında gidip gelen bir varoluşu temsil etmektedir. Kırmızı ipliklerin sunduğu izolasyon bir yandan şehvetli ve tutkulu iken diğer yandan kanlı ve öfkeli. Bir yandan aşk ve yıkım arasında bir tablo sergilenirken diğer yandan gitme, kaybolma gibi arzuların da temsili haline gelmektedir. Kayıkların kullanımı uzak anıların ya da gelecek kaygılarının emaresi olabileceği gibi aynı zamanda demir atmamış olmaları huzursuz bir tezahür sunmaktadır. Bu bazıları için özgürlüğe de tekabül edebilmesine rağmen etrafı saran kırmızı rengin yoğunluğu tekinsiz bir izlenim bırakmaktadır. Bu bakımdan çağırılan anıların tekinsiz bir duygulanım yaratması oldukça olasıdır. *Uncertain Journey* bilinmezlikler karşısında insanın yaşadığı çaresizliğin bir temsili olarak okunabilecekken aynı zamanda geçmişteki yaşantıların ve yolculukların bıraktığı izlerin de sergilenmesidir. Karmaşık ipliklerle düğümler ve ilişkiler ağlarına vurgu yapan eserde belli belirsiz görülen kayıklar uzaklıkların ve bir okyanus bilinmezliğinin simgelenmesini içermektedir. Ancak aynı zamanda yolda olma özleminin ya da bir kaçışın arzusunu da taşımaktadır. Mevcut bağların koparılması bir yandan hüznün verici ve hatta yıkıcı olabilirken, diğer yandan da yeni bir başlangıç arzusuyla eskiyi geride bırakma halini açığa çıkarmaktadır. Tüm bu düşünceler arasında savrulan izleyicinin çarpık anılar ve hayaller arasında sürüklenmesi oldukça kolay hale gelmektedir. Kullanılmış anahtarlar ve kırmızı ipliklerle çevrelenmiş bir kayığın kullanıldığı *The Key in Hand* hem her an gitmeye hazır bir insan yaşantısının temsili hem de yeni bir kapının açılması belirsizliğinin niteliğidir. Üstelik Shiota'nın eserlerinde eski bir kayık ve eski anahtarların kullanımı insanın geçmişinden getirdiklerinin belirsizlikler içeren geleceğinde de yanında bulunacağını bir göstergesi olarak okunabilmektedir.

Ancak bu noktada düşünülmesi gereken bir diğer şey bu anahtarlardan hiç birinin bizim istediğimiz kapıyı açamama ihtimalidir. Ya da başka bir taraftan gizli kalması gereken örtük duygu ve arzularımızı sakladığımız kapalı bir yerin açılma ihtimalini de gösterebilmektedirler. Bu durumda bir umut, umutsuzluk, kaçış ya da tehdit düzleminde yine anıların şekillenmesi ve dönüşümü ile yeni temsil ve izlenimlerin ortaya çıkması kaçınılmaz hale gelmektedir. Kökensiz, rizomatik bir savrulma hali bedeni bir eşikte aradalık haline getirirken belirsizliğin getirdiği arada olma hissi güçlenmektedir. Son olarak benzer bir tavrı sergileyen *Direction* bir demirleme ya da bir yere yerleşme arzusuyla ipini salan bir kayığı gösterse de bir diğer taraftan da ipin ucunun bir yere bağlı olmaması sürüklenme imgesini güçlendirmektedir. Rizomatik anlamda yayvan ve ölü zamanda sürüklenen bu imgelerin zamanın zamansızlığında askıya alınmış donuk anlar gibi görülmeleri hafızamızın derinliklerinde tekinsizlik, korku, hüznün, umut ve umutsuzluk gibi duyguları uyandırmaktadır. Shiota kendi sanatını anlatırken şu cümleleri kullanmaktadır:

İplikler, uzayı keşfetmeme olanak tanıyor; katman katman biriktirmek... Kırmızı iplik kullanıyorum çünkü kanı, bedeni ve insan ilişkilerini çağırıyor. Sanatı içsel kaygı için bir tür terapi olarak yapmıyorum, çünkü benim durumumda korku, sanatı gerçekten yapmak için gerekli. Duygudan doğan bir sanat yaratıyorum. Herkesin içinde bir evren var ve bence amacımız iç evrenimizi dış evrenle bağdaştırmak. Bu, eserlerimle anlamaya çalıştığım bir şey. Duygularımı, kendimi anlamak ve başkalarıyla bağ kurmak için yaratıyorum (Bogdan, 2017).

Buradan da anlaşılacağı gibi hafıza mekânları yaratarak zamansallık ve beden üzerinde bir anımsama etkisi yaratan Shiota kendisi ve başkası arasında görünmez bağ ve benzerlikler kurmaktadır.



Şekil 4: In Silence, 2002, performans, yanmış büyük piyano, yaanmış sandalye, siyah iplik, solo sergi, Stuttgart, Almanya, Fotoğraf: Sunhi Mang, <https://www.chiharu-shiota.com/in-silence-2>



Şekil 5: Silent Word, 2022, yerleştirme, halat, harf, masa, sandalye, solo sergi, Sindelfingen, Almanya, Fotoğraf: Frank Kleinbach, <https://www.chiharu-shiota.com/silent-word>

In Silence (Sessizlik İçinde) yanmış bir piyano ve sandalyeler, sessizlik içinde kaybolmuş hayatları ve hatıraları temsil etmektedir. Mekânın anılarla dolu oluşunu ve geçmişin izlerini yanık dokular ve siyah ipliklerle anlatan bu eser karanlığa gömülü anıları göstermektedir. Burada sanatçının diğer işlerindeki parlak kırmızı iplikler yerine siyah iplikler kullanması hem kaçınılan ve gömülmek istenen anılara bir vurgudur hem de her an açığa çıkabilecek bir travmanın tezahürüdür. Zira siyah ve boğucu görünen karmaşanın ardında kalabalık karşısında tekil bir öznenin temsili söz konusudur. Ancak bu temsilde yolunda gitmeyen bir şeylerin olduğu nesnelere yanık doğasından anlaşılacaktır. Yakılıp yok edilmek ve uzaklaşmak istenen bir temsil – üstelik de diğer insanlarla olan ilişkilerin örüntüsü içinde cereyan etmiş bir olgu ile ilgilidir – her an bir tehdit ve yolunda giden bir şeyi yıkma gücüne sahip bir anı olarak pusuda beklemektedir. Üstelik bu diğerleri gibi dönüştürülebilecek bir çağrışım olarak değil aksine hem bedensel hem de psikolojik olarak katatonik hale getiren, çaresizliği hissettiğimiz bir yapıyı görünür kılmaktadır. Benzer biçimde *Silent Word (Sessiz Kelime)* de bir masa ve sandalye arkasında asılı olan harflerle zihnin içinde dönüp duran bir sürü düşünce ve duygu değişimine gönderme yapmaktadır. Burada siyah ipliğin kullanılması depresif ve nahoş izler uyandırırken aynı zamanda her iki eserde de kaçınılmak istenen anılardan kurtulamama hissi açığa çıkmaktadır. Her ne kadar karanlığa gömülmüş olsalar da, her ne kadar söylenmemiş ve başkalarına gösterilememiş olsalar da o deneyimler ve kelimeler yaşantılarını sürdürmeye devam etmektedir. Hem de bizim bedenimiz aracılığıyla kurduğumuz karşılıklı ilişkiler düzleminde kavradığımız ve anlam kazandırdığımız zaman aracılığıyla. Bedenin Bergsoncu anlamda bir sınır olarak okunması belki de bu noktada daha anlamlı kılınabilir. Zira bedenin olmuş olan olgular karşısında – ki burada içsel bir mücadele ediş anının sergilendiği bir önceki eserde yanık nesnelere getirdiği çaresizlik hissi söz konusudur – donakalması gibi bir içsel çöküşense, dışarıdan gelen sözlerle, söylem ve yorumlamalarla başa çıkma çabası tezahür etmektedir. Elbette başka bir yönden okuduğumuzda bunun içinde dışardan gelen yorumlamalara verilmek istenen karşılıklar ancak bunların açığa çıkarılmamış olmasının öfkesi ve rahatsızlığı da görülmektedir. İçimizden taşan müziği bastıran havada kalmış ifadelerin bizi avladığı bu yerleştirme düşüncelerimiz arasında bitmeyen bir bağlantı ve geçişlilik kurmaya bizi sevk etmektedir.

Sanatla bütünleşen ve imgesel anlam kazanan ölü zaman anlatısı, bir askıya alma hali olarak bazen bilincin dışına itilmek ve bedenin izlerinden arındırılmak, bazen de güzel biçimde anımsanıp hep canlı tutulmak istenen pek çok duygulanımı kapsayan bir belleğe vurgu yapmaktadır. Anıların insanı avlamak için pusuda beklemesi gibi, sanat da bir köşede vurucu ve çarpıcı hakikatıyla bizleri avlamak ve rizomatik ölü zamanın yayılmış evreninde süzülmemize izin vermek için anı kollamaktadır.

Bruno Latour'un geliştirdiği Aktör-Ağ Teorisine baktığımızda sanat eserlerinin izleyiciler ile kurulan ilişki içerisinde anlam kazanması söz konusudur. Bu aynı zamanda mekândan da bağımsız değildir. Zira sanat eserinin yerleştiriliş biçiminden, izleyicinin eserle olan karşılaşmasında izleyeceği yola kadar her şey planlanmaktadır. Eserin maddi varlığının yanı sıra mekânın varlığı da burada bir belirleyicidir. Ancak bu kısım sanatçı tarafından planlanmış olan bölümdür. Bununla birlikte önceden kestirilemeyen şey izleyicinin ya da eserin muhatabının bu karşılaşmanın ardından nasıl bir yorumlama ve çağrışım elde edeceğidir. Aktör-Ağ teorisinin en önemli katkılarından biri eserin bizim de bu makalede üzerinde durduğumuz gibi yalnızca bir estetik nesne olmadığı aynı zamanda kültür ve yaşantının bir parçası olduğudur. Sanat eserleri kültürün aktarılmasında rol oynadığı gibi yeni yeni düşünce ve davranışları da yapıları ve içinde bulun-

dukları mekân bağlamında açığa çıkarabilirler. Latour sanatın dinamik yapısının bu türden bazı dinamik belirlenimler ve performatif öğelerle yapıldığını ortaya koymaktadır. Eserin değer kazanması ya da sergilenmesi yine sanatçı, küratör ve galericiler gibi ağ unsurlarının tekelindedir. Bruno Latour'un (2005) *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory* adlı eserinde "bir şeyin değeri ya da etkisi, ancak onu çevreleyen diğer aktörlerin katkılarıyla ortaya çıkar. Gücün kendisi, yalnızca diğer unsurların eylemleri üzerinden performatif olarak görünür hale gelir" (s. 53-54) demektedir. Bununla birlikte sergilendiği andan itibaren içinde bulunduğu kurgulanmış yapının yön vereceği yeni duygu ve düşüncelere, çağrıştırdığı anılara yalnızca rehberlik etme nosyonu taşımaktadır. Bu noktada bir belirlenimden çok izlek hazırlama söz konusudur. Bu bakımdan bu teori yalnızca bireysel yaratıcılığa değil, sosyal ve maddi yönleriyle sanatın aktörlerine eğilmektedir. Bu anlamda sanat yalnızca belirlenime sahip olan sabit ve tekil bir kavram olarak değil de her an yeniden doğan ve yorumlanan ilişkiler ağının göstergesi haline gelmektedir. Shiota'nın eserlerini kurgulaması ve onları sergileyebilmesinde elbette bu türden ilişkilerin önemi yadsınamaz derecede fazladır. Berlin gibi sanatçıların yoğun biçimde işler yaptığı bir yerde yaşaması, yolunun önemli sanatçılarla kesişmesi ve eserlerine yön veren yaşantısı bir düzlem yaratmaktadır. Ancak bununla birlikte eserlerinde kendinden ve yaşamından aktardığı izlerin, izleyicide anılar canlandırması ve hissettirilen izole tavrın zamanın gelip geçiciliğini askıya alarak bir ara-zaman yaratması onun aktarım becerisinin yanı sıra izleyicinin teması ve yorumlamasıyla anlamlı hale gelmektedir. Latour'a (2005) göre sanat eserleri sadece bir estetik değer taşımamakta, aynı zamanda toplumsal anlamların üretiminde, hatıraların canlandırılmasında ve yeni duyguların oluşumunda bir "ara-yol" oluşturmaktadır. Bizim de üzerinde durduğumuz aralık olan ölü zaman bu üretimin ve yorumlamanın alanı olarak zaman ve mekân ötesi bir yapı temin etmektedir.

Sonuç

Chiharu Shiota'nın sanatı, zaman, bellek ve insan varoluşu üzerine derin bir düşünsel yolculuk sunmaktadır. Shiota'nın iplik yerleştirmeleri, izleyiciyi geçmişin izlerini yeniden keşfetmeye ve bu izlerin şimdiki zamanda nasıl anlam kazandığını sorgulamaya teşvik etmektedir. İzleyiciyi geçmiş, şimdi ve geleceğin iç içe geçtiği bir ara-alana, zaman ve mekânın ötesinde bir ölü zamana yerleştiren izole yapılarıyla, sanatçının eserleri varoluşsal bir sorgulama alanı yaratmaktadır. Sanatın belleği nasıl manipüle ettiği ve zaman algısını nasıl dönüştürdüğü, Shiota'nın eserlerinde belirgin bir şekilde görülmektedir. Sanatçının eserleri, geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki karmaşık ilişkileri gözler önüne sererken, izole ve korunaklı doğalarıyla eserler kişiyi gündelik yaşamdan kopararak iç dünyasına yönlendirmektedir. Shiota zaman ve bellek arasındaki kırılan ilişkiyi somut bir formda sunmaktadır. Merkezi, başlangıcı ve sonu olmayan, sürekli genişleyerek yeniden şekillenen bağlarla serimlenen eserler rizomatik yapıya bir gönderme niteliğindedir. İpliklerin ritmik ve labirentvari düzeni, insanın hafıza ve duygu ağlarını görselleştirmektedir. Bu bağlamda, Shiota'nın sanatı, izleyiciye zamansal bir yolculuk sunarken, aynı zamanda bireyin kendi varoluşunu da sorgulamasına olanak tanımaktadır.

Sartreci bakımdan "musallat olan geçmiş" izleyicinin gözlemci olmaktan aktif bir bellek sürecine geçmesine olanak sağlayan sanatçının eserleriyle şekillenmektedir.

Bergson zamanı bilinçte deneyimlenen bir süreklilik olarak düşünürken, Shiota'nın sürekli birbirine dolanan ipliklere başvurması ve anıların belirsizce dışarıya taşması bağlamında nitelendirilebilmektedir. Merleau-Ponty zamanın bedensel ve algısal olarak da gerçeklik kazandığını

ortaya koymakta, sanatçının eserlerinde bu durum şimdinin algısına bağlanan geçmiş deneyimlerin anlık olarak yeniden yorumlanmasında açığa çıkmaktadır. Bu zaman ve mekândan bağımsız yeni bir aradalık halinde tezahür etmektedir. Ancak yine de bedensel bir varoluşla ilişkilidir. İplikler arasında kaybolan izleyici, geçmişine dokunurken aynı zamanda geleceğin belirsizliğiyle yüzleşmekte; bu süreç, bedenin mekânla kurduğu bağ aracılığıyla mümkün hale gelmektedir. Latour ise sanatçı, mekân ve izleyici arasındaki aktör belirlenimlerinin yalnızca sanatçının niyetiyle değil bu maddi ve soyut katılımlarla yorumlandığı ve şekillendiği bir anlayışa burjuvaziyedir. Bu noktada anlam ve değer kurulan ilişkilerin tezahürüyle açığa çıkmış olan bitimsiz bir anlatıya yön vermektedir. İpliklerin oluşturduğu karmaşık ağlar, bireysel deneyimlerin hafızayla olan karşılaşmasına vurgu yaparken, mekân bu deneyimin taşıyıcısı haline gelmektedir. Zamanın askıya alındığı bu “ölü zaman” bir yandan geçmişin anılarını çağırırken diğer yandan geleceğe yönelik yeni anlamlar yaratmaktadır.

Sonuç olarak, Shiota'nın eserleri, estetik bir nesne olmaktan çok, zaman, bellek ve mekân arasında kurulan ilişkisel bir deneyim sunmaktadır. İzleyici, bu ağın bir parçası haline gelirken, sanat da her karşılaşmada yeniden doğmaktadır. Böylelikle sanat durmaksızın yeniden doğan ve evrilen bir süreci temellendirmektedir. Shiota'nın sanatı, zamanın askıya alındığı, belleğin yeniden şekillendiği ve duyguların dönüştüğü bir ölü zaman deneyimini estetik bir ritüel olarak sunmaktadır. Bu ritüel zihnin derinliklerindeki hayaletlere bir çağrı yaparak ben'in kendisine seslenmektedir.

Kaynaklar

- Assmann, J. (2015). *Kültürel bellek* (A. Tekin, Çev.). Ayrıntı.
- Bataille, G. (1995). *Encyclopedia acephalica*. Atlas..
- Berens, E. M. (2011). *The myths and legends of ancient Greece and Rome*. Andrews UK Ltd.
- Bergson, H. (2015). *Madde ve bellek: Beden-tin ilişkisi üzerine bir deneme* (I. Ergüden, Çev.). Dost.
- Bogdan, A. (2017). Chiharu Shiota: “The fear is necessary.” *The Talks*. <https://the-talks.com/interview/chiharu-shiota/>
- Bonnefoy, Y. (2000). *Mitolojiler sözlüğü* (L. Yılmaz, Çev.). Dost..
- Cangöz, B. (2005). Geçmişten günümüze belleği açıklamaya yönelik yaklaşımlara kısa bir bakış. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 22(1), 51-62.
- Chiharu Shiota Resmi Web Sitesi: <https://www.chiharu-shiota.com/>
- Debord, G. (1996). *Gösteri toplumu* (A. Ekmekçi & O. Taşkent, Çev.). Ayrıntı.
- Deleuze, G. (2002). *Proust ve göstergeler* (A. Meral, Çev.). Kabalıcı.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2015). *Kafka: Minör bir edebiyat için* (I. Ergüden, Çev.). Dedalus.
- Hamilton, E. (2015). *Mitolojya* (Ü. Tamer, Çev.). Varlık.
- Hesiodos. (2014). *İşler ve günler / Tanrıların doğuşu* (F. Akderin, Çev.). Say.
- Homeros. (2005). *İlyada* (A. Erhat & A. Kadir, Çev.). Can.s
- İstanbul Modern. (2024). *Chiharu Shiota: Dünyalar arasında*. <https://www.istanbulmodern.org/sergi/guncel/chiharu-shiota-dunyalar-arasinda>
- Latour, B. (2005). *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Oxford University.
- Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of perception* (C. Smith, Çev.). Routledge.
- Merleau-Ponty, M. (1968). *The visible and the invisible* (A. Lingis, Çev.). Northwestern University.

Nora, P. (1989). Between memory and history: Lieux de mémoire. *Representations*, 26, 7-24.
<https://doi.org/10.2307/2928520>

Platon. (2008). *Sokrates'in savunması* (A. Cevizci, Çev.). Sentez.

Platon. (2010). *Devlet* (S. Eyüboğlu & M. A. Cimcoz, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür.

Pösteki, N. (2012). Sinema salonlarının dönüşümünde bellek ve mekân ilişkisi. *2nd Communication and Media Studies in Progress of Social and Cultural Interaction Symposium* (No. 1), Bishkek, Kyrgyzstan.

Sartre, J. P. (2006). *Tuhaf savaşın güncesi* (Z. Z. İlkelen, Çev.). İthaki.

Sartre, J. P. (2017). *Varlık ve hiçlik: Fenomenolojik ontoloji denemesi* (T. Ilgaz & G. Ç. Eksen, Çev.). İthaki.

Kitap Tanıtımı / Book Review

Corpse Encounters: An Aesthetics of Death

Mustafa Nurkan BİTLİSLİ¹

Elam, J., & Pielak, C. (2018). *Corpse Encounters: An Aesthetics of Death*. Lexington Books: London.

Through emphasising corpses and their aesthetically reimagined versions, Jacqueline Elam and Chase Pielak, in their book *Corpse Encounters: An Aesthetics of Death*, strive to expound upon the encounters with death so as to discern not only the ways corpses are conceptualised within the limits of systems of meaning but also to untangle the relation between self and the other underlined in one's own disposition towards death. One can argue, therefore, that establishing a framework whose undertone calls for a reconsideration of the supposed demarcation between life and death, requires a meticulous effort to identify and distinguish aesthetic figurations with which the possibility for an afflux, which can distort as well as reaffirm the images and symbols inscribed into dead bodies, is inquired. Such an effort is evident as the book revolves around selected fictions, ranging from *Evelyn Waugh's The Loved One* to *Beckett's trilogy (Molloy, Malone Dies and The Unnamable)* and various others, without shrinking from real-life institutions, techniques and events in order to associate the process of aestheticization with the rituals and practices set upon dead bodies. That which is particularly eminent in the book is Elam and Pielak's presupposition that envisages corpses as "accidents, disturbing instances of what is beyond control intervening in the otherwise apparently ordered reality of those still alive enough to consider their presence" (2018, p. 4). They, essentially, underscore that this accidental quality of corpses is obscured through purposeful encounters circumscribed by ritualisation processes in order to veil the "accident of death" itself, and thus, in the world of living, meanings become ascribed through rituals towards the corpses in the hope that a constant alterity, otherness, does not indicate the subversion of an order that both fixate and rearranges that which is discordant with itself (pp. 4-5). It is when the alterity is done away with, Elam and Pielak assert, that one can discern that corpses "speak" back, and their modes of speaking carve out the focus of this book (p. 5). At this point, however, it is necessary to briefly touch upon their methodology before moving forward since the reason why aesthetic matters and that which corpses render it possible to encounter are drawn from specific conceptualisations and considered as the subject matter of the book.

Throughout various chapters, Elam and Pielak presuppose the Lacanian concept of imaginary/symbolic order and examine the corpse's position in the eyes of viewers/attendants as a way to indicate the Real ("the limit of the subject") resided, in a repressed manner, within the symbolic (p. 17). As Elam and Pielak indicate, corpses, by themselves, are "symbolic failures" that do not signify any of the meanings formed within the symbolic; however, this accidental

¹ Arş.Gör., İstanbul Gelişim Üniversitesi, İktisadi İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi, mustafa.nurkan@outlook.com, ORCID: 0009-0009-8757-3701.

complacency renders them as objects that provide a partial perception towards, or an encounter with, that which cannot be assimilated and represented within the symbolic, namely, the Real (p. 17). As one cannot imagine one's own death, in Freudian terms, it is the corpse of the other that, at least, grants a substitute by being a "*representative for representation*" and provokes the chance for one to encounter one's own death, or the Real, emanated from the gaze upon the other's being dead (p. 18). Herein, aesthetics, due to its capacity to alter the image and signification of corpses, is associated with the very moment of encountering the Real and is attributed to the function of disarming and taming that which is overwhelming (p. 18). Within Elam and Pielak's methodology, as is seen, various concepts developed with reference to death, such as "*looking awry*", "*punctum*", or "*studium*" are framed and, to an extent, resituated within the liminal borders of the corpse. However, this methodology draws an initial line between the modalities of ritualisation in which corpses are subjected to aesthetic reimagination that places them, once again, in the sphere of the symbolic. As a result, Elam and Pielak discern two repeated methods of thematization whereby dead bodies are appropriated with particular motives. On the one hand, there exists an "*archive*" through which a perpetual fixity is ascribed and a "*memory picture*" (p. 57) is formed, while on the other hand, '*erasure*' comes into the picture not as a practice of memorialisation, rather as an aesthetic way to overcome the possibility to confront with one's own death through the hasty removal of the corpse (pp. 8–10).

In this sense, one can assert that the methods of archive and the demarcation between life and death are best reflected in the second chapter, *Only Half in Love* and respectively in the third chapter, *The Green Corpse* and Beckett's *Trilogy*, even though they are exactly opposed to each other within the context of transition between imaginary and symbolic order. The former revolves around the novel, *The Loved One*, whose setting is the Forest Lawn, a real-life memorial park in which the point of reference, death, is displaced through "*substituting conceptually manageable signs for traumatic truths*" (p. 34). Herein, the emphasis is put on the potency of symbolisation that intertwines the memorialisation of one's past life with the absence of one's dead body. This is why Elam and Pielak, in Baudrillardian terms, depict Forest Lawn both as a dissimulation in which liquification of signifiers provides the absence of death, and as a simulation where one's aesthetically constructed body clouds the difference between the living and the death (p. 44). An encounter with the real, naturally, while still being possible, is repressed through empty signifiers -e.g. fountains, paintings and other architectures that encompass the dead - in order to detach the Real by offering an eternity in which death mimics a different version of life (p. 45). Therefore, it would not be unplausible to argue that Forest Lawn corresponds to the utmost form of aestheticization upon the corpse to render the dead as a meaningful referent that blurs the value of its own signifier.

The reverse of this aestheticization, however, is signified by the concept of a green corpse and Beckett's *trilogy* in such a way that it implies a sort of return to the imaginary order in the context of the theme of erasure. Here, Elam and Pielak argue that how one decays becomes meaningful due to alteration within the signification of one's body (p. 87). In this perspective, dead bodies can gain a *passive agency* derived from the chosen mode of decomposition, namely, green burials, through which corpses directly disintegrate into nature and forego all kinds of traditional representations that erase the markers of decay so as to stage the dead body as something less traumatic (pp. 88–90). Through green burials, one is able to, at least partially, designate that which ought to be assumed when one turns into an object (p. 98). For Elam and Pielak, it can be

opted that the desire to decay directly in nature, achieved through a passive agency, is related to the effort to disengage from the system of meanings, as well as from the aesthetic congealment of the relation between the signifier and the signified. Therefore, it is not surprising when Beckett's trilogy is analysed as somehow the reverse circle of death in which one gradually recesses from the symbolic into the inert state or into the pre-conscious prevalent in the "mother's womb" (p. 91) so as to free oneself from the restraints of the symbolic through transposing the abject -corpse- as the subject that perverts the meaning itself (p. 102). As is seen, turning back to the pre-conscious posits that it is possible to bypass the symbolic, even the language within, and by that quality, it implies a potency that opposes that which circles around Forest Lawn, that is, the displacement of death through aesthetic symbolisation. Nevertheless, where this recession converges with Forest Lawn lies in the effort put into rearrangement of the demarcation between life and death; while the former distorts the system of meaning so as to recess the fixity of life per se, the latter expels the Real to purge the death from its accidentality.

Assuming that the corpse by itself is the sole focus of reconfigurations made upon death would be a crude understanding for the book since Elam and Pielak shift the emphasis towards the specific techniques of disposition in order to shed light on the relation between aesthetic rearrangement of corpses and ideology. Initially, in the chapter *The Phoenix and the Corpse*, different rites of cremation, deemed as a practice that melts both figuratively and literally the markers of the dead within the context of erasure (p. 117), takes centre stage. For Elam and Pielak, this melting, when perceived particularly within the framework of Catholicism, becomes a connotation of the flames in hell, and therefore, its earlier implementations upon dead bodies were used as a mode of punishment or of determent (p. 119). This is why they are able to convey, through the medium of Martin Scorsese's *Silence*, the idea that ideological residues of cremation can still be found when being burnt, as an image, is confronted with the staged corpses in traditional burials (p. 127). Be that as it may, cremation, for Elam and Pielak, essentially indicates a pattern in which dead bodies, by being "the materialized structure of perception" are subjected not only to destruction but also to reconstruction so as to regulate the viewer's experience through aestheticization of one's signless remains -such as ashes (p. 129). Moreover, to broaden the scope of ideological rendering upon dead bodies, Elam and Pielak, put an emphasis on the relation between one's fixated gaze and an object dried out and aestheticized through institutions, i.e., mummies. Within this context, it is not just "the commodification of one's remains" that fixates one's perception (p. 156), but the locus of the practice of exhibition, too, indicates an impulse to regulate and produce meanings and distance the audience towards the other through displaying the difference between the viewer and the object (pp. 177-178). As is seen, Elam and Pielak do not shy away from intertwining a Foucauldian perspective, whereby institutions that produce meaning through display -such as museums or exhibitions- are investigated, with their ongoing focus on encountering the Real.

Concordantly, it can be asserted that the general schema of the book follows that which disseminates from the encounter of one's death within the different modes of meanings ascribed to the corpse upon aestheticization. While such an investigation can be regarded as sufficient for possessing philosophical importance, since it challenges the presuppositions -dead ones are the ultimate others, for instance- one ought to embrace in order to occlude an influx between life and death, Elam and Pielak also incorporate various fictions as a way to supplement the somehow slippery ground they choose in a manner that associates residues of fantasy with the real-life

practices. On the one hand, therefore, it provides its reader with a consistent and accurate reflection upon the altering dispositions of one's attitude towards death by using the very referents of it, dead bodies, as a medium; while on the other hand, it traces the practices of aestheticization in such a way that it becomes plausible to associate the undertones of different modes of disposition with an imagined possibility of fiction and thus, furthering the scope where one can distort the fixity of one's gaze upon the other. Moreover, as a second route, Elam and Pielak dwell into the ideological connotations of dead bodies and, to a limited extent, deconstruct their rendering by expounding upon the images inscribed to disposition procedures. However, the parts where they engage in environmental politics, by addressing a vast array of techniques ranging from natural burials (p. 83) to Tibetan "sky-burials" (p. 210), lack a critical glance towards their own presuppositions, albeit positing that which ought to be regarded as more feasible. For instance, throughout the book, Elam and Pielak promote the method of green cremation, wherein bodies are dissolved through chemicals. They do not underscore green cremation, i.e., alkaline hydrolysis, simply because it is "the most environmentally friendly of all disposition techniques" (p. 136), instead, its significance stems from the idea that when one is dead, the corpse would not constitute that which one can be identified with, and this is why Elam and Pielak claims that notions ascribed to the corpses with negative connotations, such as solid waste and so on, do not mean literally anything (p. 139). Therefore, in their framework, green burials become justified regardless of possible associations inscribed into its treatment of the corpse. Yet, this conclusion is not the only thing that can be regarded as a deficiency of the book, since while they acknowledge the concept of dignity and assert its implications, at least tacitly in matters such as mass graves (p. 226), they do not consider it necessary when a disposition technique is valued due to its effectiveness with reference to "repurposing" the dead body as less of an environmental threat. Nevertheless, *Corpse Encounters: An Aesthetics of Death* achieves what it strives for: to indicate the liminal boundaries between life and death so as to wander around the influx within the ways one assumes oneself as a subject when confronted with the other. This indication, it can be argued, turns into a suggestion for discovering the possibility in which one can become an object to oneself to realize oneself as a subject without foregoing the Real nor overlooking the inescapability of the meaning.

Yazım Kuralları

1. Yazılar Windows Word programıyla, Times veya Times New Roman karakteri 12 puntuyla, 1,5 satır aralığıyla yazılmış olmalıdır.

2. Yazıların uzunluğu 8.000 kelimeyi geçmemelidir.

3. Metinlerin başlıkları koyu (bold) ve sola yaslı şekilde yazılmalıdır. Başlıkların ilk harfleri büyük yazılmalıdır.

4. Yazar isimleri koyu ve sağa yaslı şekilde başlığın altında bulunmalı, yazar soyadı büyük harflerle yazılmalıdır. Yazarın unvan, bölüm, kurum ve e-mail bilgisi yazarın isminin sonuna dipnot eklenerek verilmelidir. 2019 yılı itibarıyla tüm yazarların ORCID (Open Researcher and Contributor ID) numarasının olması ve yazar bilgisi dipnotunda verilmesi gerekmektedir. (Söz konusu bilgiler hakem süreci tamamlandıktan sonra yazardan talep edilmektedir. Çalışmanın DergiPark üzerinden gönderilen ilk versiyonunda kişisel bilgiler yer almamalı ve çalışma word belgesi olarak yüklenmelidir)

5. Türkçe özgün makaleler için verilecek özet “Öz” başlığı altında, 150 kelimeyi geçmeyecek şekilde verilmelidir. Tüm makalelerin ayrıca İngilizce dilinde de özeti verilmelidir. İngilizce dilinde verilecek özet “Abstract” başlığı altında olmalı ve yine 150 kelimeyi geçmemelidir. Önce makalenin Türkçe ve İngilizce başlığı, Türkçe özü verilmeli ve sonrasında 3 ila 5 anahtar kelime verilmelidir. Bunların altına İngilizce öz ve anahtar kelimeler eklenmelidir. Öz ve anahtar kelimeler uluslararası standartlara uygun olmalıdır.

6. Dipnotlar kaynak gösterimi için değil, yalnızca ek bilgi vermek için kullanılır. Dipnotlar sayfa altında numaralandırılarak 10 punto ve 1 satır aralığıyla yazılmalıdır.

7. Metnin içinde yapılan doğrudan alıntı 40 kelimeyi geçiyorsa, yani “blok alıntı” yapıyorsa ana metinden farklılaştırılmış paragraf olarak gösterilmelidir. Blok alıntı sağ ve soldan 1,25 cm girintili olarak 11 punto ile yazılır ve alıntı sonunda parantez içinde kaynağa atıf yapılır.

8. Metinde şekil, tablo, resim vb. kullanılacaksa ilgili yere, metinle arasında üstten ve alttan birer aralık bırakılmak suretiyle yerleştirilmelidir. Mümkün olduğu kadar bilgisayar aracılığıyla hazırlanmış görseller kullanılmalı, tarayıcıyla en az 600 dpi çözünürlükte “tiff” veya “jpg” şeklinde taranmış olarak metne yerleştirilmelidir. Resimler birbirini izleyerek numaralandırılmalıdır. Her resmin altına numarası ile birlikte kısa bir açıklama, ortalanmış olarak yazılmalıdır.

9. Metin içerisinde ve kaynaklar bölümünde kaynak gösterimi için American Psychological Association (APA) tarafından yayımlanan *Publication Manual of APA* (2020) adlı kitapta belirtilen kurallar esas alınmalıdır.

10. APA'ya uygun biçimde metin içinde atıf yapma ve bibliyografya oluşturma örnekleri aşağıda verilmiştir.

11. Metnin ekleri, her bir ek ayrı sayfada olacak şekilde, kaynakçadan sonra verilmelidir.

Guide for Authors

1. Articles submitted should be sent in Microsoft Word (.doc or .docx) format. Body text should be written in Times New Roman 12 pt. and 1.5 line spacing.

2. The articles should not exceed eight thousand words.

3. Headings should be written in bold and left aligned. First character of the heading should always be written with a capital letter.

4. Name of the author should be written in bold and right aligned whereas surname should be written with capital letters. Title, faculty, department and email address of the author should be added under the footnotes section; and be given following the name of the author. Starting from 2019, all authors should have an ORCID (Open Researcher and Contributor ID) number which is to be included in author's information footnote.

5. Abstracts of articles written in English should be given under the heading of "Abstract" and should not exceed 150 words. It is also a requirement for abstracts to be given in Turkish language, again without exceeding 150 words limit. After the title of the article, Turkish heading, abstract and keywords (of 3 to 5) are given; Turkish abstract and keywords should follow. Abstract and keywords should comply with international standards.

6. Footnotes must only be used to address additional information, not for referencing; They must be given under the page, numbered correspondingly, and their typing style must be set to 10 pt and 1 line spacing.

7. Quotations exceeding 40 words, i.e. block quotations should be separated from main paragraph and written as a separate one. Block quotations should be indented by 1,25 cm of both sides and should be written in 11 pt.

8. Images, shapes or tables should only be used with a space left perpendicularly. Shapes used should be prepared digitally where possible. Scanned documents should have 600 dpi and sent as "tiff" or "jpg" format. Shapes must be numbered consecutively. A short explanation should be centered under the image containing its number.

9. In-text citation and bibliography must comply with the rules found in Publication Manual of American Psychological Association (APA) (2020) published by American Psychological Association

10. APA referencing examples are given below.

11. Each appendix should be given in separate pages. Appendices should be given after the references section.

APA İçin rnekler

Metin İçinde Kaynak Gsterme

- Yazarın adı metnin içinde geçmiyorsa alıntı yapıldıktan sonra, parantez içinde yazarın soyadı, yayın tarihi ve sayfa numarası, virgüllerle ayrılarak yazılır.
(Moran, 1983, s. 34)
- Yazarın adı metnin içinde geçiyorsa, yazarın soyadının ardından parantez içinde yapının tarihi yazılır ve alıntının sonunda sayfa numarası bilgisi verilir.
Moran (1983) ... (s. 34)
- Tek bir sayfaya gönderme yapıldığında “s.”, birden çok sayfaya gönderme yapılıyorsa “ss.” yazılır.
- Matbu kaynaklardan tırnak içinde alıntının yapıldığı her durumda belirli bir sayfa numarasına referans verilmesi gerekir.
- İki yazarı olan yapıtlara gönderme yapılırken her iki yazarın soyadı verilir.
(Madran ve Sönmez, 2019, ss. 17-18)
- Üç ve daha fazla yazarı olan yapıtlara atıf yapılırken ilk yazarın soyadından sonra “vd.” kısaltması eklenir.
(Koçak vd., 2012)
- Kurumlara ilk geçtiği yerde kısaltma olmadan, sonraki alıntılarla kısaltmayla referans verilir.
İlk alıntı: (Milli Eğitim Bakanlığı [MEB], 2020)
Sonraki alıntılar: (MEB, 2020)
- Aynı yazara ait aynı yıl yayımlanmış iki ya da daha fazla yapıta gönderme yapılıyorsa yayın yılına alfabetik sırayı izleyen harfler eklenir.
(Moran, 2000a)
(Moran, 2000b)

Kaynaklar Bölümü

Kitap

Işık, E. (1998). *Beden ve toplum kuramı*. Bağlam Yayınları.

Çeviri Kitap

Ariès, P. (2015). *Batı'da ölümün tarihi* (I. Gürbüz, Çev.). Everest Yayınları.

Kitap İçinde Bölüm

Uysal, Ş. (1971). Metodoloji açısından Türkiye'de yapılan sosyolojik araştırmalar ve bir örnek köy araştırması. N. H. Fişek (Ed.), *Türkiye'de sosyal araştırmaların gelişimi* içinde (ss. 139-151). Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

Dergideki Yazı

Karaca, M. (2022). An introductory inquiry on museums' educational role in the late Ottoman Empire (1839-1915). *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(25), 68-77. <https://doi.org/10.56074/mgsusbd.1123733>.

Uyarı: Cilt bilgisi yer almayan dergilere referans verilirken derginin sayısı parantez içinde verilir ve italik dizilmez.

Online Kaynak

Çevikalp, M. (2012, 10 Haziran). Kars'ın saklı yüzü: Malakanlar. *Aksiyon*. http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/newsDetail_openPrintPage.action?newsId=32989

Tez

Cihan, M. (2001). *Spinoza felsefesinde varlık ve bilgi problemi* (Yayınlanmamış doktora tezi). Atatürk Üniversitesi.

Kaynaklar askılı sistemde yazılmalıdır.

APA stilinin ayrıntıları için <https://apastyle.apa.org/> adresinden yardım alınabilir.