YENİBİR BAKIŞLA

HEDGEHOG



Barbara Bolt

Murat Özbank çevirisiyle

Barbara Bolt
Melbourne Üniversitesi Victorian College of the Arts and Music'te dekan yardımcılığı görevini sürdürüyor. Aynı zamanda kendisi de sanatçı olan yazarın diğer kitapları arasında, *Art Beyond Representation: The Performative Power of the Image* (Tasvirin Ötesindeki Sanat: İmajın Edimsel Gücü - I.B. Tauris, 2004) ve *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry* (Araştırma olarak Pratik: Yaratıcı Sanat İncelemelerine Giriş - I.B. Tauris, 2007) bulunuyor.

Kolektif Kitap -11
Çağdaş Düşünürlere Yeni Bir Bakış -1
Yeni Bir Bakışla, Heidegger
Özgün Adı: *Heidegger Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts*

© Barbara Bolt, 2010
© Türkçesi: Murat Özbank, 2012
© Kolektif Kitap, 2012

ISBN: 978-605-63559-0-5

Yayma Hazırlayan: Bilge Ceren Şekerciler
Kapak Tasarımı: Deniz Akkol
Sayfa Düzeni: Kolektif Tasarım

1. Baskı, Ocak 2013, İstanbul
Sertifika No: 25574

Baskı ve Cilt: Berdan Matbaacılık
Güven Sanayi Sitesi C Blok No: 239
Topkapı, İstanbul | 0212 613 11 12
Sertifika No: 12491

Kolektif Kitap Bilişim ve Tasarım Ltd. Şti.
Caferağa Mah. Ressam Şeref Akdik Sok.
No: 10 Kadıköy, İstanbul
www.kolektifkitap.com | info@kolektifkitap.com
T: 0216 337 05 18 | F: 0216 337 03 18

Bu kitabın hakları I. B. Tauris & Co Ltd. ve Akçalı Telif Hakları Ajansı aracılığı ile alınmıştır. Yayıncının izni olmaksızın elektronik ya da mekanik herhangi bir yolla çoğaltılamaz ve iletilemez.

YENİBİR BAKIŞLA

HEIDEGGER

YENİBİR
BAKIŞLA

TIDEGER

Barbara Bolt

Murat Özbank çevirisiyle

İçindekiler

Teşekkür	9
Giriş	11
1. Bölüm Sanat ve Gündelik Hayat	23
2. Bölüm Sanat, Sanat Endüstrisi ve Sanat İşi	41
3. Bölüm Tasavvur ve/veya Tasvir	59
4. Bölüm Sanat ve Teknoloji	75
5. Bölüm Pratik Bilgi	91
6. Bölüm Posthümanist Bir Dünyada Sanatçı?	107
7. Bölüm Estetikten Etiğe	123
8. Bölüm Araştırma-olarak-sanat	135
Çevirmenin Notları	153
Kaynakça	155
Sözlük	161

Teşekkür

I.B. Tauris tarafından yayınlanan "Çağdaş Düşünürlere Yeni Bir Bakış" serisinde yer almak benim için büyük bir zevk oldu. Özellikle görsel sanatçılar ve görsel sanat öğrencileri hedeflenerek kaleme alınmış ve çağdaş düşünürleri konu edinen bir kitap dizisi çıkartmayı öneren Susan Lawson'un girişimciliği ve cesareti önünde eğilmek isterim. Ayrıca Philippa Brewster, Liza Thompson ve Gretchen Ladish'in bu projeye gösterdikleri bağlılığı ve sabrı da takdir ediyorum. Estelle Barrett her zamanki gibi diyaloglarımız aracılığıyla ve kitabın ilk taslağını okuma cömertliğini göstererek, kitabın zenginleşmesine büyük katkıda bulundu. Michele Elliot'a işleriyle vakit geçirmeme, tezini okumama ve onun hakkında yazmama izin verdiği için teşekkür etmek isterim. Son olarak Melbourne Üniversitesi'nin akademik amaçlı çalışma izni programı olmasıydı bu kitap yazılamazdı. Zira zamandan kıymetli ne var?

Giriş

Formüle edilecek olan, varlığın anlamına ilişkin sorudur. Bu nedenle varlık sorusunu ortaya konan yapısal etmenler açısından irdelemek zorunluluğuyla karşı karşıyayız.

Soru sorma bir arama olduğundan, aranılan, ona daha baştan yol göstermelidir. Dolayısıyla varlığın anlamı, bizler için belirli surette önceden hazır olmalıdır. Oysa bizler her zaman belirli bir varlık anlayışı içinde hareket ederiz. Varlığın anlamına ilişkin belirtik soru ile varlığa yönelim, bu varlık anlayışından doğup gelir. "Varlık"ın ne demek olduğunu bilmiyoruz. Ama "Varlık nedir?" diye sorduğumuzda ister istemez "-dir"e ilişkin belirli bir anlayış içinde bulunuruz, üstelik o "dir"in neyi imlediğini kavramsal açıdan sabitleyemediğimiz halde. Hatta içinden onun anlamını yakalayıp sabitleyeceğimiz anlayışı bile tanır durumda değiliz. Ancak bu ortalama ve müphem "Varlık" anlayışı hala daha bir olgudur. (VZ 2011: 4-5)*

Soru

Heidegger'e yeni bir bakış getirmek, yani onu yeni bir çerçeveye yerleştirmek ne demektir? Eğer Heidegger ile daha yeni tanışıyorsanız ya da onun birincil metinleriyle boğuşmaya yeni başlamış ve habire "varlık nedir?", "Yokluk nedir?", "Teknoloji nedir?", "Sanat nedir?" diye sormasından bunalmış bir halde zor, eski moda, anlaşılmaz üslubunun ve lafı gereksizce uzatırmış gibi duran, kafa karıştırıcı, döngüsel argümanlarının içinde yolunuzu bulmanıza yardım edecek bir kılavuz arıyorsanız, bu soru size biraz zamansız ve erken gelebilir. Onun yerine şunu sormak daha uygun olacaktır: Heidegger'i "çerçevelemek" ne demektir?

---

* Bkz. çevirmen notu 1, sayfa 153.

"Tekniğe Yönelik Sorgulama" (1954) başlıklı denemesinde, Martin Heidegger bize "*Gestell*" (çerçeveleme) kavramını takdim eder. Bu kavramın ne olduğunu açıklarken, "*Gestell*" kelimesini Almancadaki orijinaline geri götürür. *Gestell*'in (çerçeve) bir çeşit gereç olduğunu anlatır ve kitap rafı örneğini verir. Ayrıca Gestell'in iskelet denilen şeyin adı olduğunu da söyler (QCT: 20). Biz bunları gündelik hayatımızdaki anlayışlarımızdan hareketle kavrayabiliriz. Örneğin bir resim ya da pencere söz konusu olduğunda, bize dış dünyaya bir bakış sunan yapı, o pencerenin çerçevesidir. Yapı pencerenin kenarlarını belirler ve bakışımızın sınırlarını çizer. Yine bildiğimiz gibi, kaslarımızı yerinde tutan ve dünya üzerinde hareket etmemize olanak sağlayan yapı iskeletimizdir. Dolayısıyla *Gestell*'i dünyada neyi, nasıl düşündüğümüze ve nasıl hareket ettiğimizin sınırlarını çizen ve olanaklar sunan bir yapı ya da gereç olarak kavrayabiliriz. Eğer dünyayı yapılandırmamıza, böylece onu anlamlandırmamıza imkan verecek bir yol bulamasaydık, hiçbir şey ifade etmeyen, bunaltıcı bir algı sağanağı altında kalırdık. Dolayısıyla Heidegger'i çerçevelemek demek, onun felsefi düşüncelerini ve yazılarını anlamamıza olanak sağlayacak bir yapı sunmak demektir.

Heidegger'i çerçevelemenin yollarından biri, onun kişisel geçmişinden, özellikle de Alman kökenlerinden ve iki dünya savaşı arasındaki dönemde Almanya'da yükselen Nasyonel Sosyalizm'in, yani Nazizm'in dalgasına kapılmış bir akademisyen olarak Freiburg Üniversitesi'nde oynadığı rolden hareket etmektir. Gerçekten de Heidegger Nazizm'in sahip olduğu korkunç potansiyeli anlayamamış ve 1930'larda Nazi rejimine verdiği destek nedeniyle kendisinin de bu suça ortak olduğunu kabul etmeye hiç yanaşmamıştır. Bu geçmişi bildiğimizde, Heidegger'in düşüncelerini ve yazılarını, onun Nasyonel Sosyalizm ile olan kuşkulu ilişkisini hesaba katmadan ele almamız mümkün olmaz. Nitekim Heidegger'e bulaşmış Nazizm lekesinin aşılamayacağını düşündüğünden onun eserleriyle ilgilenmeyi reddeden çok sayıda akademisyen vardır. Ama başka bazı akademisyenler de Heidegger'in "Dasein"a, yani "dünya-içinde-varolan" insanlara dair düşüncelerinin, (Nasyonel Sosyalist)-dünya-içinde-varolmanın baskılarına karşı kendisinin de sahip olduğu hassasiyetleri yansıttığına dikkat çekerler. Dolayısıyla o düşüncelerde hepimiz için önemli dersler vardır. Bu akademisyenlere göre, Heidegger'in yazılarından kaçmak yerine, onları anlamaya çalışmak, tam da bu nedenle önemlidir.

Heidegger'in felsefe dünyasına yaptığı en önemli katkı, insanın varoluşunu ya da varlığını, onun dünya ile ilişkisinden hareketle çerçevelemeyi başarmış

olmasıdır. Heidegger'in varlık felsefesinin temelinde, insan varoluşunun, dünya-içinde-var-olmayı ve başkaları-ile-var-olmayı içerdiği ve düşüncelerimizin ve davranışlarımızın dünyadaki ilişkilerimiz tarafından şekillendirildiği düşüncesi yer alır. Bu düşünce şimdi bize öyle aşikar gelir ki, Heidegger onu 1927 yılında yayınlanan en önemli eseri *Varlık ve Zaman*'da ilk kez ortaya attığında, ne kadar radikal ve aykırı bulunduğunu tahayyül edemeyebiliriz. Heidegger, insanları dünyadaki diğer varlıkların ve şeylerin arasına yerleştirerek, onların bir şekilde içinde yaşadıkları dünyadan ayrı varlıklar olduklarına ilişkin, o dönemde yaygın kabul gören görüşü temellerinden sarsmıştır. Atlı karıncadan iner gibi, dünyadan inip dünyaya, sanki onun dışındaymışız gibi bakamayız. Heidegger'e göre, zaten dünyada olduğumuz, ona fırlatılmış ve onun ivmesiyle sürüklendiğimizden, dünyayı bu "objektif" bakış açısıyla kavramamız mümkün değildir. Heidegger buna "fırlatılmışlığımız" (*Geworfenheit*) der. Dünya-içinde-varolmaya ilişkin gündelik deneyimlerimiz, insan olarak varolmanın ne olduğunu anlamamızı sağlar. Bu varlık veya varoluş anlayışı, insanlar da dahil olmak üzere her şeye birer inceleme nesnesi olarak dışarıdan bakan bilimsel dünya görüşüne meydan okur.

Heidegger'in "fırlatılmışlık" ve "dünya-içinde-varolma" kavramları, dünyayı ancak dünya hakkında düşünerek, onun hakkındaki fikirlerimiz ya da onun zihnimizdeki tasavvuru aracılığıyla bilebileceğimiz yolundaki, uzun zamandan beri kabul gören felsefi inanışı sorgulanır hale getirir. Felsefeci/matematikçi René Descartes'ın "Düşünüyorum, öyleyse varım" vecizesini formüle ettiği on yedinci yüzyıldan itibaren, hayatta ulaşabileceğimiz tek kesinliğin düşünebilmek olduğu fikri yaygın olarak kabul görmeye başlar. Descartes ve onu takip eden felsefeciler açısından, zihnimizin dışındaki dünya her zaman kuşkuludur; emin olabileceğimiz tek şey düşündüğümüzdür. Dolayısıyla düşündüğümüz hiçbir şeyin ve hiç kimsenin, onları düşünebilme yeteneğimiz dışında, gerçekten varolduklarından emin olmayız. Heidegger ise bunu saçma bulur, Descartes yanlış bir yöne sapmamıza neden olmuştur. Zira Heidegger'e göre hiçbir zaman düşüncelerimizle yanlız kalmayız. Varoluşumuz ile dünya-içinde-varolmamız arasında kopmaz bir bağ vardır. Bu yüzden tüm fırlatılmışlığımızla, içinde yaşadığımız dünyaya tabi oluruz. "Hergünkü hep-beraber-olmaklık içindeki Dasein başkalarının tabiyeti altındadır" (VZ 2011: 133). Varoluşumuzu tanımlayan şey sadece düşünceye indirgenemez, tam aksine onun, dünyaya karşı aldığımız tavrı ve dünyadaki edimlerimizi de, yani hem diğer insanlarla hem de diğer "varlıklarla" kurduğumuz ilişkileri ve onlarla nasıl etkileşim halinde olduğumuzu da kapsaması gerekir. İnsan olmanın ne anlama geldiğini dünyaya

objektif bir şekilde bakarak değil, ancak şeylerle kurduğumuz bu ilişkilerle kavrarız. Bunun, sanat hakkındaki düşüncelerimiz açısından da çok büyük önemi vardır.

Heidegger, insan olarak bizleri diğer varlıklardan (yani hem diğer doğal şeylerden, hem de insan yapımı nesnelerden) farklı kılanın, kendi varlığımızı ve bir varlık olarak varolmanın anlamını sorgulayabilmek olduğunu düşünür. Bu durum gündelik hayatımızda karşımıza sık sık çıkar: Hayat kim ve ne olduğumuza ilişkin soru ve kuşkularla doludur. Heidegger'in ömrü boyunca tüm çalışmalarının merkezinde yer alan derdi, varlığa yönelik bu sorgulamadır.

Gündelik hayatın analizinden, modern düşüncenin temsilci doğasına, modern teknolojinin sorgulanmasından, sanat çalışmalarının araştırılmasına, Heidegger'in giriştiği her soruşturmanın altında bu merkezi soru yer alır: Varlığın anlamı nedir? Varlığın Varlığı nedir? Daniel Palmer'ın sözcükleriyle:

> Heidegger'in düşüncesi, başından sonuna, varlığın anlamı hakkındaki bu tek bir temel soru etrafında döner. Heidegger sanatı araştırdığında, bunu insan deneyiminin özel ve diğer deneyimlerden yalıtılmış bir alanı olarak sanatın özelliklerini belirlemek amacıyla değil, sanatı varlığın anlamını deşifre edebilecek muhtemel bir ipucu olarak gördüğü için yapar. (Palmer 1998: 397)

Heidegger'in "Sanat İşinin Kökeni" (1935-6) gibi, doğrudan sanatı konu alan denemeleri bile, varlık konusunu ele alıp soruşturmak için birer bahanedir sanki. Heidegger sanat işiyle sanat işi olarak ilgilenmez, onu asıl ilgilendiren, varlıkların Varlıklarının sanat işi aracılığı ile nasıl ortaya çıktığıdır.

Heidegger felsefenin ve sanatın temel işlevinin düşüncede hareket yaratmak olduğuna inanır. Onun hareketle ilgili bu derdini, kendi sanat pratiğimizde ve avangard sanat modelinde de görebiliriz. Bu tür bir hareket, Heidegger göre, kuramsal ya da düşünümsel bilgi ile edinilemez, ancak dünya ile alışverişimizden ve etkileşimlerimizden kaynaklanan, somut anlayışlarımız biçiminde ortaya çıkar. Araştırmalarının başlangıç noktası hep gündelik hayat olsa da, Heidegger hiçbir şeyi ilk bakışta göründüğü gibi ele almaz. Gündelik hayatımızda da, gündelik sanat pratiğimizde de dünyayı alışılmış şekillerde algılar ve dünyanın içinde alıştığımız şekillerde davranırız. Heidegger bizim bu alışkanlıklarımızın içine sıkıştığımızı düşünür.

Ona göre, anlayıştaki gerçek "hareket" temel kavramları savunarak değil, onları krize sokarak soruşturma kapasitesinde meydana gelir. "Varlık sorusunu ele alabilmek için, öncelikle bu soruyu uygun bir şekilde formüle edebilmek gerekir" (VZ 2011: 4).

Heidegger'in "Varlık" ve "varlıkların Varlığı" ile bu kadar çok uğraşması soyut görünebildiği gibi, bir sanatçının Varlığına uzak da gelebilir. "Biz asıl işimiz olan sanatımızı yapar, sergiler ve onunla hayatımızı kazanmaya çalışırken, bu 'Varlık' sorgulaması ne işimize yarar ki?" diye sorabiliriz. *Varlık ve Zaman*'dan alınan açılış alıntısını okuduğumuzda, gözümüzün önünde şöyle bir sahne canlanabilir: Genç ve ateş gibi bir Heidegger, öğrencilerle dolu bir konferans salonunda heyecanla varlık sorusu etrafında dönmektedir, ancak "Varlık"ın ne olduğunu açıklamaya ya da anlamaya yaklaşamaz bile. Ama Heidegger'e haksızlık etmekten başka bir şey olmazdı bu. Kaldı ki o daha en baştan bize Varlığın bizim için bir şekilde hazır olduğunu ve tüm etkinliklerimizi bir Varlık anlayışı içinde yürüttüğümüzü söylemiştir. Öğrencilerin onun ilham verici, tutkulu derslerini dinlemeye akın akın ve hevesle gelmesinin asıl nedeni de zaten budur. Onun kuramı dünya-içinde-varolmanın gündelik pratik deneyimleri üzerinde yükselir, o deneyimler örneğinde anlaşılabilir ve çevremizdeki şeyleri ve insanları konu alır.

Öğrencilerin akın akın Heidegger'i dinlemeye gelmelerinin bir nedeni de şudur: Onun Varlığı (varlıkların Varlığını, teknolojinin Varlığını, sanatın Varlığını) sorgulaması, aynı zamanda bize kim ve ne olduğumuzu düşünürken yön de gösterir. Heidegger'in düşünme pratiğinin ana teması (varlıkların dünyada nasıl davrandığı ve başka varlıklarla nasıl ilişki kurdukları) sosyal bilimler, insan bilimleri ve felsefeyi derinden etkilemiştir. Onun Varlık hakkındaki düşünme pratiği Hannah Arendt, Hans-Georg Gadamer, Jürgen Habermas, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Maurice Merleau-Ponty, Michel Foucault ve Jacques Derrida gibi yirminci yüzyılın birçok Avrupalı felsefecisine katkıda bulunmuştur. Peki, ama sanat ve sanat üzerine düşünmek söz konusu olduğunda, Heidegger'in düşünme pratiği sanata nasıl katkı sağlar?

Heidegger'in Varlığı (örneğin sanatın Varlığını) süreç ve pratik bilgi (yani dünya-içinde-var-olmaktan ve şeyler ile uğraşmaktan gelen bilgi) temeline oturtmasının, çalışan ve iş üreten sanatçılar için pratik bir anlamı vardır. Ama bunun da ötesinde, Heidegger'in bıkmadan usanmadan gösterdiği sorgulama azmi bile tek başına, bugün sanatın ne olduğu üzerine düşünmemiz açısından büyük önem taşır, zira çağdaş sanatın ve sanat kuramının merke-

zinde de bu tür bir sorgulama yer alır. Modernist sanatçıların "Bu sanattır" diyebildikleri modernizmin özgüveninden, postmodernist sanatçıların "Bu sanat mıdır?" sorusunu sordukları belirsizliğe doğru harekette, artık kesinlik söz konusu olamaz. Bu sorgulamanın hem yolunu açan, hem de (Sartre, Habermas, Derrida ve Foucault gibi yazarların da etkisiyle) ona bu ruhu aşılayan, Heidegger'in "Varlık nedir?" sorgulamasına duyduğu yorulmak nedir bilmeyen bağlılığıdır.

Heidegger'in Varlığın ne olduğuna ve sanatın Varlığının bugün ne olduğuna yönelik keskin sorgulaması, yazılarının çağdaş sanat açısından önemini kavramamızı sağlar. Bu kitapta ilerledikçe, Heidegger'in sanat ile ilgili ortaya attığı şu temel sorunun, bugün bizim için de anlamlı olduğunu göreceğiz: İnsanlar için hakikatin vuku bulmasında sanat hala daha asli ve zorunlu bir mecra mı? Sanatın tarihsel varoluşumuz açısından hala bir önemi var mı? (OWA: 205)

Heidegger'in izini takip ederek ben de okuyuculara şunu soracağım: İçinde yaşadığımız dünyayı anlamada sanat hala asli ve zorunlu mu, yoksa artık bu gücünü yitirdi mi? Kitabın bu soruyu yanıtlamak gibi bir amacı yok, kaldı ki aksini yapmak Heidegger'in felsefesinin ruhuna aykırı olur. Bu sorgulamanın amacı daha çok sanat, hayat ve dünya ile ilgili önkabullerimizi sarsmak. Eğer sanat tarihsel varoluşumuz için artık asli ve belirleyici olmaktan çıktıysa, sanatın amacı nedir ve neden sanat yapıyoruz? Heidegger'in sorduğu ve bu kitapta ele alınan sorular bizi, hem kendi işlerimiz ve çalışma pratiklerimiz, hem de daha genel olarak çağdaş dünyada sanatın yeri üzerine düşünmeye kışkırtır. Buradan hareketle, sadece Heidegger'in yazılarının içeriğinin değil, aynı zamanda ruhu, yaklaşımı ve yönteminin de keskin olduğunu anlamaya başlarız. Kaldı ki sanat öğrencileri açısından önem taşıyan da bu ruhtur.

Heidegger'i Nasıl Okumalı?

Peki, o zaman nasıl ilerleyebiliriz? İlk sorumuza dönelim: Heidegger'i yeni bir çerçeveye yerleştirmek ne demektir? Sorudaki "yeni" ibaresi onun felsefesine bakmanın ve onun üzerine düşünmenin farklı bir yolunu sunacağımız anlamına gelir. Bugüne dek Heidegger'in sanat üzerine yazılarını yorumlayanlar genellikle sanat hakkında yazan felsefecilerdi. Onlar açısından temel sorular felsefi olduğundan, sanatı genellikle felsefi bir tezi öne çıkar-

mak veya örneklemek amacıyla kullandılar.[1] Bu kitapta ise Heidegger'in sanata yaklaşımı, sanatçının bakış açısıyla veriliyor. Özellikle sanatçılar ve sanat öğrencileri düşünülerek kaleme alınan kitap, onların kuramsal ve pratik meselelerine açılım getiren temel kavramları bulmaya ve öne çıkarmaya çalışıyor. Bu çerçeveleme, Heidegger'in en ünlü eseri olan *Varlık ve Zaman* da dahil olmak üzere, onun yazılarında ele alınan tüm konuları kapsamasına karşın, daha çok tasvir/tasavvur, insan/gereç ilişkileri, teknoloji, sanat eseri ve estetik konularındaki yazılarına odaklanıyor.

Heidegger'in fenomenolojik yöntemi, metinlerinden en çok faydayı sağlamak üzere, onların nasıl okunabileceğine dair bir ipucu verir. Heidegger yazılarına genellikle bir soru ile başlar: Teknoloji nedir? Sanat nedir? Varlık nedir? Sonra ele aldığı fenomeni (teknoloji, sanat, varlık) metodik bir şekilde inceleyip tarif eder. Başlangıç noktası o fenomenle ilgili hergünkü deneyimlerimiz, yani olay, deneyim ya da nesnedir. Her aşamada temel sorusuna geri dönerek, dünyayla yüzleşmemize getirdiğimiz önkabulleri, fenomenlerin kendilerini nasıl ortaya koyduklarıyla "sınama"yı amaçlar. Fenomenlerin nasıl meydana çıktığını böylesi bir itinayla mercek altına yatırırken, gündelik önkabullerimizi teker teker sıyırıp ayıklar ki şeyleri kendilerini bize gösterdikleri gibi görebilelim. Bunun örneklerini ilerleyen bölümlerde gündelik hayat, sanat, tasvir/tasavvur, teknoloji, teoriyle pratik arasındaki ilişki, sanatçının "yeri", estetik ve son olarak da yeni ortaya çıkan araştırma-olarak-sanat alanını incelerken göreceğiz.

Heidegger bize malzeme ve süreçler üzerinde temellendirilen sanat pratikleriyle, kavramsal temellere oturan sanat pratikleri arasında bir köprü kurar. Onun düşünme pratiği, malzemelerini kavramsal bir amaçla kullanan ve işlerini kuramsal bir başlangıç noktasından hareketle üreten sanatçılar için olduğu kadar, işleri malzemeye dayanan sanatçılar için de önem taşır. Heidegger'in sorgulaması bu farklı çalışma biçimlerinin kesişim noktasında yer alır.

Bu kitap Heidegger'in temel birincil metinleri ile birlikte okunmalı, kendi başına bir otorite olarak kabul edilmemelidir. Her bir bölüm Heidegger'in belirli bir denemesine ya da yazılarının belirli bir bölümüne odaklanır, çağdaş sanat ve sanatçılarla ilişkisini aktarmak amacıyla yazılarda yer alan düşünceleri açığa çıkarır. Bölümler Heidegger'in birincil metinlerinden alı-

1- Heidegger'in sanat üzerine yazılarını çerçeveleyen iki değerli eser için bkz. Kockelmans (1985) ve Young (2001).

nan, konu ile ilgili bir pasajla açılır. Tartışmayı bir "zemine oturtmak" amacıyla, her bölümde belirli bir işe, sanatçıya veya sanat deneyimine atıfta bulunur. Bölümler, Heidegger'in metinlerinin pratikteki gerçek örnekler ışığında yakın bir okumasını sunacak şekilde yapılandırılmıştır.

Martin Heidegger'in ilk önemli eseri *Varlık ve Zaman* (1927) insan olmanın ne olduğu ile ilgili anlayışın altında yatan temel kavramları ortaya koyar. Birinci Bölüm'de Sophie Calle'ın *Take Care of Yourself* [Kendine İyi Bak] (2005) isimli işini sunduğu çerveve içinde "Dasein", "Varlık", "varlıkların Varlığı", "dünya-içinde-varolma", "endişe" ve "fırlatılmışlık" gibi temel kavramlar açıklanır. Heidegger'in bir yanda insanların gündelik hayatları, öte yanda varlıklarının Varlığı ile ilgili kaygıları arasında yaptığı ve *Kendine İyi Bak*'ın çözümlenmesi aracılığı ile örneklenen ayrım, "dünya-içinde-varolmaklığımızı" tanımlayan temel bir gerilimdir. Calle'ın işini tartışarak, gündelik hayat içinde nasıl sıkışıp kalabileceğimizi ve bir varlık olmanın ne demek olduğunu nasıl unutabileceğimizi anlarız. Dünyaya fırlatılırız ve onun ivmesiyle sürükleniriz. Bu fırlatılmışlık içinde, hiçbir zaman bir yana çekilip ya da dışarı çıkıp dünyayı nesnel olarak göremeyiz.

"Sanat İşinin Kökeni" (1935-6) isimli denemesinde, Heidegger şu kışkırtıcı iddiayı dile getirir: Hem sanat işinin, hem de sanatçının kökeni sanattır (OWA: 9). İkinci Bölüm sanatın çağdaş sanat açısından uygun bir tanımına ulaşmak amacıyla, Heidegger'in sanat işi ile sanat eseri arasında yaptığı ayrıma odaklanır. Bu bölümde Heidegger'in sanat işini yeryüzü ile dünya arasındaki çekişmenin yerleşikleşmesi olarak kavramsallaştırması ve Homi Bhabha'nın Anish Kapoor'un *Ghost* [Hayalet] (1997) isimli heykeli ile karşılaşmasından hareketle, Heidegger'in sanatı bir açığa-çıkarma pratiği olarak kavramsallaştırması anlatılır.

Üçüncü Bölüm'de Heidegger'in tasvire/tasavvura yönelik eleştirisi yer alır. Bu bölümde, Heidegger'in "Dünya Resmi Çağı" (İlk olarak bir konferansta "Dünya Resminin Metafizik Tarafından Kurulması" başlığı ile 1938 yılında sunulmuş, ancak çok sonraları 1950 yılında yayınlanmış) denemesinin yakın bir okuması aracılığıyla, "tasvir" teriminin gündelik ve sanatsal anlamları sorgulanır. Heidegger, "tasvir"i, taklitçi bir görüntüleme yöntemi olarak değil, bir düşünce biçimi olarak açıklar ve bu noktadan hareketle, modern insanların onları çevreleyen dünyayı kullanabilecekleri bir kaynak, araçsal bir şekilde kavramsallaştırmalarının temelinde, dünyayı tasvirci/tasavvurcu bir şekilde kavramsallaştırmalarının yattığını gösterir.

Heidegger "Tekniğe Yönelik Sorgulama" başlıklı denemesinde, teknoloji ile ilgili gündelik varsayımlarımızı sorgular ve teknolojinin özünü, şeyleri üretme ya da çalıştırma değil, dünyadaki her şeyi değişik amaçlara yönelik araçsal kaynaklara indirgeyen bir çeşit açığa-çıkartmanın teşkil ettiğini iddia eder. Heidegger bu düşünce biçimine "çerçeveleyici açığa-çıkartma" der ve onu sanatı tanımlayan *poietik* açığa-çıkartmadan ayırır. Dördüncü Bölüm çağdaş sanat pratiğinin teknoloji ile nasıl ikircikli bir ilişki kurduğunu ve çerçeveleme, yani teknolojik açığa-çıkartma içinde nasıl kıstırılmış olduğunu, Anselm Kiefer'in sanat pratiğinin sunduğu örnekten hareketle tartışır.

Beşinci Bölüm'de Heidegger'in pratik bilgi anlayışı *Varlık ve Zaman*'da yer alan alet çözümlemesinin yakın bir okuması aracılığıyla ele alınır. Heidegger'in teori ile pratik arasındaki ilişkiyi, *praksis* üzerinden ele alması, akademisyenler arasında az rastlanır. Onun, dünyayı ancak dünya ile etkileşime geçtikten, onunla el-ile-uğraştıktan sonra kuramsal bir şekilde kavrayabileceğimiz yolundaki görüşü, görsel sanatlardaki teori-pratik ilişkisini radikal bir şekilde yeni baştan düşünmemize olanak sağlar. Bu bölümde el-ile-uğraşma ile gelen özel bilginin, "yeni" kavramına dair yeni bir anlayışı nasıl mümkün kıldığını göstermek için William Kentridge'in çizgi filmleri aracılığıyla, "el-ile-uğraşma" kavramı irdelenir.

Altıncı Bölüm'de sanatçının sanat üretiminde oynadığı rol ele alınır. Heidegger, sanatçıyı bir deha olarak gören modernist anlayışı eleştirerek, alternatif bir yaratıcılık kavramsallaştırması sunar. Bu kavramsallaştırmaya göre, sanatçı sanatsal üretimin merkezinde yer almaz, sanatın ortaya çıkmasının sorumluluğunu paylaşır. Bunu sanatta insan-sonrası bir yaratı anlayışının yolunu açan yaratıcı bir pratik modellemesi olarak anlamak da mümkündür. Heidegger'in "Tekniğe Yönelik Sorgulama" denemesinde yer alan gümüş bir kupanın nasıl yapıldığı ile ilgili zihin açan açıklamadan hareketle, bu bölüm sanat eserindeki insani ve insani olmayan unsurlar arasındaki karmaşık ilişkiyi önplana çıkartır. Patricia Piccinini'nin *The Young Family* [Genç Aile] (2002) isimli işi bu ilişkinin bir örneği olarak incelenir.

"Nietzsche: Sanat olarak Güç İstenci" (1981) başlığı ile yayınlanan bir dizi derste, Martin Heidegger Batı estetiğini güçlü bir şekilde eleştirir. Yedinci Bölüm'de Heidegger'in modernist estetiğe karşı geliştirdiği tez özetlenir ve sanatın estetik olarak kavramsallaştırılmasının (bu kavramsallaştırma uyarınca sanata estetik zevk açısından bakılır), sanatın meşru bir bilgi alanı olarak marjinalleştirilmesine nasıl neden olduğu gösterilir. Heidegger'in

antik Yunan'daki etik sanat kavramsallaştırması hakkındaki anlatısından hareketle (ki bu kavramsallaştırma uyarınca sanat nasıl yaşayabileceğimize dair bize yol gösterdiğinden hakikat ve bilgi ile ayrılmaz bir bağı vardır) siyasal estetiğin sanatı hayata yeniden bağlayan bir akım olarak ortaya çıkışı incelenir.

Kitabın son bölümü ise yaratıcı-sanat araştırmalarının ortaya çıkışını ele alır. Sanatın üniversiteler bünyesinde kurumsallaşması, akademik dünyaya girmeyi tercih eden sanatçılar açısından hem gerilim yaratır, hem de fayda sağlar. Yaratıcı sanatların akademiye dahil edilmesi, bir yandan onlara kendilerini yeniden uzmanlaşmış bir bilgi alanı olarak ortaya koyma olanağı verirken, öte yandan da yaratıcı sanatların üzerinde, toplum ve fen bilimleri tarafından sunulan ve üniversitelerde baskın olan araştırma biçimlerine uymaları yönünde de bir baskı yaratır. Bu bölüm sanat-olarak-araştırmanın özelliklerini gözler önüne sermek amacıyla, Heidegger'in araştırma-olarak-bilim anlayışına yönelttiği eleştiriyi sunar. Yaratıcı sanatların kendilerini bilimsel yöntemin indirgemeciliğinden ayrıştırmalarına ve kendilerine özgü bir yöntembilim geliştirmelerine olanak sağlayacak temel kavramları, Heidegger'de bulabileceklerini ileri sürer. Bir araştırma yöntemi olarak sorgulamanın önemi kadar, dünyayı ve sanatı araştırma nesnelerine indirgemenin tehlikelerini de anlamamız gerekir.

Heidegger'in metinleri ilk başta anlaşılmaz ve soyut gelse de, daima dünya-içinde-varolmamızla ilintilidirler. Onun metinlerini okurken, okumanıza, kendi dünya-içinde-varolma ve dünya içinde şeyler-ile-var-olma deneyimlerinizi taşıyın. Onun yazılarında dile getirilen fikirleri ve kavramları, dünyada yaşamak, sanat yapmak, sanatınızı sergilemek, sanat üzerine yazmak ve sanat izlemek ile ilgili kendi deneyimlerinizle ilişkilendirin. Heidegger'in tarif ettiği fenomenle, o fenomene ilişkin sizin kendi deneyimleriniz arasında gidip gelin. Her seferinde kendi deneyiminizi, Heidegger'in sorgulaması ışığında sınayın. Size bir anlam ifade ediyor mu? Aklınıza hangi soruları düşürüyor? Sizi nereye götürüyor? Sizin için ne anlama geliyor? Heidegger'in yazıları orada, dışarıda duran şeyler hakkında kaleme alınmış kuramsal incelemeler değil, tam aksine varlıklar olarak, dünya-içinde-varolmamızı nasıl anlayabileceğimizi konu alan incelemelerdir. Heidegger için sanatçı olmak, dünya-içinde-varolmaktır ve bizim bir varlık olarak Varlığımızdan ayrı bir şey değildir.

Yeni Bir Bakışla Heidegger, Heidegger'in yazılarını, çağdaş görsel sanatçıların karşı karşıya kaldıkları kritik önemdeki soruların zeminine oturt-

mayı amaçlar. Heidegger'in yazılarının içinden en ilgili olanlarını alır ve araç-ötesi, dijital, teknokratik ve insan-ötesi bir çağda, sanat üzerine düşünme yolları sunar. Heidegger'in amacı cevap vermek değil, dünya-içinde-varolmanın ne olduğu hakkında sürekli soru sormaktır. Heidegger, fenomenlere bu şekilde bakarak ve onları sorgulayarak, dünyaya ilişkin alışıldık anlayışlarımızdan kurtulacağımızı ve dünyadaki şeylerle yeni ve farklı ilişkiler kurabileceğimizi umar. Bu anlamda da bize "sanatçılar için bir dünya rehberi" sunar.

Birinci Bölüm

Sanat ve Gündelik Hayat

Dasein'ın "dert" olduğu yorumunu çok eskilere ait aşağıdaki söylencede bulabilirsiniz.

Bir keresinde "Dert" bir ırmağı geçerken killi bir toprak gördü. Düşündü, tasındı, ondan bir parça aldı ve şekillendirmeye başladı. Yarattığı şey üzerine tefekkür edip dururken, Jüpiter yanaştı ona. "Dert" Jüpiter'den şekillendirdiği kil parçasına ruh katmasını istedi. Jüpiter bunu seve seve yaptı. Fakat yarattıkları bu şeye "Dert" kendi adını vermek isteyince Jüpiter bunu yasakladı ve ona Jüpiter denmesini istedi. "Dert" ile Jüpiter hangi adı vereceklerini tartışırken, Toprak (Tellus) da dikeldi ve yaratılan bu şeye kendi adının verilmesine talip oldu, çünkü ona kendi bedeninden bir parça sunmuştu. Tartışmanın büyümesi üzerine kendilerine hakem olarak Satürn'ü seçtiler, o da adil görünen şu hükmü verdi: "Sen Jüpiter ona ruhunu verdiğinden o öldüğünde ruhuna, sen Toprak bedenini hediye ettiğinden onun bedenine sahip olacaksın. Fakat bu yaratığı ilk önce "Dert" şekillendirdiği için yaşadığı sürece onun sahibi "Dert" olsun. Fakat onun adıyla ilgili olarak anlaşamadığınızdan, bundan böyle onun adı "homo" olsun, çünkü o humus'tan (toprak) yapıldı.

Bu önontolojik belge, hem insan Dasein'ına "yaşadığı sürece" "dert"in sahip olduğunu göstermesi, hem de insanı beden (toprak) ve ruhtan mürekkep gören bildik anlayış bağlamında "dert"i öne çıkarması bakımından da özel bir anlam taşır. "Cura prima finxit": Bahsedilen varolan kendi varlığının "köken"ini dertte bulmaktadır. "Cura teneat, quamdiu vixerit": Bahsedilen varolan bu kökenden serbest bırakılmaz, aksine onda sabit tutulur, onun hakimiyeti altında-

dır, bu varolan "dünyada olduğu müddetçe." Dünya-içinde-varolmanın varlıksal kalıbı "dert"tir* (VZ 2011: 209-10).

Bağlam

2007 Venedik Bienali'nde, Sophie Calle'ın işi *Kendine İyi Bak*'ı görmek için akın akın Fransız pavyonuna giden insanların uğultusu hala kulaklarımda. Çoğunluğu kadın olan izleyiciler, sergiyi dolaşırken adeta kahkahadan kırılıyorlardı. Sergide Calle'ın eski sevgilisi G'nin yolladığı özel bir e-posta üzerine 107 farklı kadının yaptığı yorumlar herkesin şahitliğine sunuluyordu. E-postanın amacı G ile Calle arasındaki ilişkiyi bitirmekti. Metin analizinden, performans ve videoya, bu değişik "yorumlar", G'nin Calle'a yaptığı samimi itirafın biçimini ve içeriğini acımasızca yapı-bozumuna uğratıyordu.

Calle, *Kendine İyi Bak* isimli sanat projesinin, G tarafından, sadece bir e-postayla terk edilmesinin verdiği acı ve üzüntüden kaynaklandığını açık-yüreklilikle söylüyor. Onun için bu proje, bir yandan da "kendisine iyi bakmanın," yani kendisine ihtimam göstermenin, kalpsiz ve acımasız bir ayrılık ile baş etmesinin bir yolu. *Kendine İyi Bak* (2007) isimli kitabının önsözünde çalışmasının bağlamını şöyle veriyor:

> Bana, artık bittiğini söyleyen bir e-posta aldım.
> Ne diyeceğimi bilemedim.
> Sanki bana yazılmamıştı.
> "Kendine İyi bak" sözcükleriyle bitiyordu.
> Ben de baktım.
> Meslekleri ya da özel yetenekleri nedeniyle seçilmiş 107 kadına sordum
> (ki aralarında iki ahşaptan, bir de tüylü kadın vardı.)
> Onlardan bu e-postayı çözümlemelerini, yorumlamalarını, onunla dans etmelerini, onu şarkı olarak söylemelerini istedim.
> Parçalarına ayırıp incelemelerini. Onu tüketmelerini. Onu benim için anlamalarını.
> Ona benim için cevap vermelerini...
> Ayrılmaya zaman ayırmamın bir yoluydu bu.
> Kendime iyi bakmamın bir yolu... (Calle 2007: Nina Berberova'nın Önsözü)

* Bkz. çevirmen notu 2, sayfa 153.

Kendine İyi Bak Calle'in kendine iyi bakmak için seçtiği yol olabilir, ama bizim diğer dünya-içinde-varolanlarla ilişkilerimiz konusunda ne söylüyor acaba? Fransız pavyonunu dolduran tüm coşkuya ve neşeye rağmen, Calle'ın işi bende etkisini hala hissettiğim, çok karmaşık duygular uyandırdı. Böyle bir işin riskleri neler? Gündelik hayatımızı alıp tüm dünyanın gözleri önüne sermenin anlamı ne? İnsan olmanın ne olduğu konusunda neyi ortaya çıkartır?

Kendine İyi Bak hayat ve sanat konusunda kritik öneme sahip sorular orta-
ya atar; hem gündelik hayat içinde kıstırılmış olmaya, hem de bu gündelik deneyimlerin sanata zemin olarak kullanılmasına dair sorular... *Kendine İyi Bak* varlık ve insan olmanın ne olduğu ile "uğraşmak" gibi kaygıları nedeniyle, Heidegger'in Varlık felsefesine bir pencere açar. *Kendine İyi Bak*'ı çözümlediğimizde ortaya çıkan gerilimler, bize Heidegger'in ilk ve en önemli eseri *Varlık ve Zaman*'da ele aldığı bazı temel soruları açıklığa kavuşturma olanağı verir.

E-posta

G'nin yolladığı e-posta:

> Sophie,
>
> Bir süredir, sana yazmak ve son e-postana yanıt vermek istiyordum. Ama aynı zamanda, seninle yüz yüze konuşmanın ve sana söyleyeceklerimi yüksek sesle söylememin daha iyi olacağını da düşündüm. Neyse, yine de en azından yazıya dökülmüş olurlar.
>
> Herhalde farkına varmışsındır, son zamanlarda pek iyi değilim. Adeta kendi varlığım içinde kendimi tanıyamıyorum. Kaygılı bir ruh hali içindeyim, her zaman yaptığım gibi yola devam etmeye ve bastırmaya çalışmaktan başka bir şekilde mücadele edemediğim feci bir his...
>
> Tanıştığımızda tek bir koşul öne sürmüştün: dördüncü olmak. Ben sözümü tuttum: "ötekilerle" aylardan beri görüşmüyordum, zira seni de onlardan biri yapmadan onlarla görüşmem, elbette mümkün değildi.
>
> Bunun yeteceğini, seni sevmenin ve senin sevginin, sürekli olarak ileriye bakmama neden olan ve hiçbir zaman huzurlu, rahat ya da hatta sadece mutlu ve cömert olamayacağım anlamına gelen bu kaygıyı, seninle birlikte olduğum-

da dindirmeye yeteceğini düşünmüştüm; benim için beslediğin sevginin benim için en iyisi olduğundan, bugüne kadar başıma gelen en iyi şey olduğundan eminim, bunu biliyorsun. Yazmamın bir çare olacağını, böylece huzursuzluğumun dağılacağını ve seni bulabileceğimi düşünmüştüm. Ama hayır. Hatta daha da kötüleşti. Ne halde olduğumu, kendimi nasıl hissettiğimi sana anlatamam. Dolayısıyla bugün, "ötekileri" yeniden aramaya başladım. Ve bunun benim için ne anlama geldiğini ve beni nasıl bir döngüye sürükleyeceğini iyi biliyorum.

Sana hiç yalan söylemedim ve şimdi de söylemeye niyetim yok.

İlişkimizin başında öne sürdüğün başka bir kural daha vardı: Bir gün sevgili olmayı bırakırsak, beni bir daha göreceğini tasavvur edemiyordun. Bu kısıtlamayı bir felaket ve (sen B. ve R. ile hala görüşürken) haksızlık ve (elbette ki...) anlaşılır bulduğumu biliyorsun, dolayısıyla asla senin dostun olamam.

Ama verdiğim kararın ne kadar önemli olduğunu, benim senin iradene boyun eğmemden nasıl anlayabilirsin, üstelik seni görememek ya da seninle konuşamamak ya da insanlara ve şeylere nasıl baktığını yakalayamamak ve bana karşı gösterdiğin yumuşaklık gibi feci şekilde özleyeceğim bir sürü şey olmasına rağmen?

Ne olursa olsun, ilk tanıştığımızdan beri seni hep sevdiğim gibi, kendimce aynı şekilde sevmeye devam edeceğimi ve bu sevgiyi içimde taşıyacağımı ve eminim ki asla ölmeyeceğini sakın unutma.

Ama artık en az benim kadar sen de biliyorsun ki, sana duyduğum ve senin bana duyduğun sevginin standartları ile ölçüldüğünde, artık tamir edilemez hale gelen bu durumu daha fazla uzatmak en kötüsünden bir sahtekarlık olur. Aramızda yaşanan şeyin emsalsiz olduğunun ve öyle kalacağının bir kanıtı olarak şu anda seninle bu kadar açıksözlü olmaya beni iten de o sevgi. Keşke her şey başka türlü sonuçlansaydı.

Kendine iyi bak.

G.

G'nin sözlerini Calle'dan "kendisine iyi bakmasını" isteyerek bitirmesini basmakalıp bir kapanış dileği ya da zekice lafı geçiştirme olarak görmek doğru olmaz. Aynı şekilde, Calle'ın kendisine iyi bakmak için *Kendine İyi Bak*'ı düzenlemesini de sadece sanatın terapi için kullanımı olarak görme-

mek gerek; içinde bir miktar terapi olsa bile... Zira insan "dert" ettiği şeylere iyi bakar, ihtimam gösterir ve Heidegger göre "dert" (*Sorge*) çok daha temel bir şeydir. Dert, "insan Dasein'ına ömrü boyunca sahip olandır... Dünya-içinde-varolmanın varlıksal kalıbı derttir" (VZ 2011: 209). Başka bir deyişle varlığımızın merkezinde dert vardır.

Heidegger'in insana bakışı dert etrafında döner: "Dert ediyorum, öyleyse varım."[2] Heidegger'e göre hayatımıza anlam veren ve bize yön gösteren şey, kendimizi, başka insanları ve başka şeyleri dert etmemiz, kendimiz ve onlar için endişelenmemizdir. Bizi meraklandıran ve bize insan olmanın ne olduğunu sorduran şey derttir, dert etmemizdir. Peki, bu bizim için ne anlam ifade eder? Bir an için, yaşamayı ya da ölmeyi, ailenizi, arkadaşlarınızı ya da sizin için önemli olan şeyleri hiç dert etmediğinizi, onlara bakmadığınızı, onlara ihtimam göstermediğinizi düşünün. Bir şeyin, örneğin elbiselerinizin, aletlerinizin, arabanızın ya da cep telefonunuzun sizin için önemli olması, sizin onları dert ettiğiniz, onlara iyi baktığınız, ihtimam gösterdiğiniz anlamına gelir. Dert etmek, insanın kendisinin, başkalarının ve dünyadaki şeylerin sorumluluğunu alması demektir.

Bunalıp kendimizi koyverdiğimiz, odamızı temizlemeyi, eşyalarımıza ihtimam göstermeyi "dert etmediğimiz" zamanlar vardır. Dünyamız dağılmış gibidir. Hiçbir şey umurumda değil, dediğimiz durumlarda dahi, Heidegger "dertsiz" olmadığımızı, sadece arızalı bir dert etme biçimi gösterdiğimizi söylerdi. Heidegger'e göre "dert etme" Dasein'ın birincil ve en temel dünya-içinde-varolma durumudur.

Dasein

Dasein ve "dünya-içinde-varolmak" Heidegger'in düşüncesinin iki temel kavramıdır. "Dasein" Almanca varoluş/eksistans anlamına gelir. Nitekim Kant ve Husserl gibi Heidegger'den önceki felsefeciler bu terimi herhangi bir ayrım gözetmeksizin, tüm şeyleri imlemek için kullanmışlardı. Buna karşın Heidegger "Dasein" terimini çok belirli bir anlamda, insan varlığını tanımlamak için kullanır: "*Da*" şurada ve "*Sein*" da olmak demektir, dolayısıyla "*Da-sein*" "şurada-olan"dır. İnsanın aklına Heidegger'in neden "Dasein" terimini kullandığı, çevirmenlerin de bu terimi neden çevirmeden, ori-

2- Heidegger'in düşüncesinde, Dasein ile ilgili olarak "dert"in önemini anlatmak üzere "dert ediyorum öyleyse varım" (2001: 46) deyişini Michael Watts türetmiştir.

jinal halinde bıraktıkları sorusu gelebilir. Basitçe "insan" demek daha makul değil midir? Ama Heidegger bu terimi kullanırken varoluşumuzun çok belirli bir yönünü, yani tam-şurada-varolmamızı, içinde yaşadığımız ve oradan başlayarak dünyada hareket ettiğimiz bir yere konuşlanmış olduğumuzu anlatmak ister. Kartezyen özne (yani Descartes'ın öznesi) bedensiz bir şekilde, içinden düşüneceği hiçbir mekan olmaksızın düşünmeye devam edebilir, ama Heidegger'in öznesi Dasein her zaman "şurada", dünyanın içindedir. Hepimizin bir "şurası" vardır. Dünya Dasein'dan ayrı değil, tam aksine içine doğduğumuz ve kendisiyle ilişki halinde yaşadığımız şeydir.

Dünyamızın "şurası", karmaşık fiziksel, ideolojik, kültürel ve teknolojik mekanı/yeri ile bize hayatımızı yapılandıran birtakım olanaklar ve kısıtlamalar sunar. Küreselleşmenin her şeyi aynılaştıran etkisine rağmen, Dasein'ın içinde yaşadığı tek bir dünya yoktur. Her birimiz, neye değer verdiğimizi ve dünyada nasıl hareket ettiğimizi etkileyen ve birbiri ile kesişen, çok sayıda farklı dünyalarda yaşarız. Örneğin Calle'ın 107 kadından projesine katılmasını istemesi insanların içinde hareket ettikleri farklı dünyaların ne kadar zengin bir çeşitlilik gösterdiğini anlamamıza yönelik bir ipucudur.

Projede yer alan kadınlar arasında bir aile danışmanı, bir redaktör, bir yargıç, bir avukat, bir polis komiseri, bir tevrat yorumcusu, bir ahlak felsefecisi, Birleşmiş Milletler'de çalışan bir kadın hakları uzmanı, bir medyum, bir yazı işleri müdürü baş yardımcısı, bir SMS dili çevirmeni, bir on sekizinci yüzyıl tarihçisi, bir dilbilimci, bir Latince uzmanı, bir satranç oyuncusu, bir muhasebeci, bir Bharata Natyam dansçısı, Paris'teki Jardin d'Acclimatation'daki bir kukla, bir Fado şarkıcısı, papağangillerden bir kuş, bir suç bilimci, bir kafa avcısı, bir seksolog, bir psikonalist, bir fizikçi, bir görgü kuralları danışmanı, bir etnometodoloji uzmanı, bir stilist, bir diplomat, bir palyaço, bir gazeteci ve bir ikebana ustası vardır. Yanıtları hayal edebileceğiniz her biçimde sanatçıya ulaşmıştır: video, dans, körler alfabesiyle yazılmış bir metin, şarkı, SMS dili, üzerinde düzeltme yapılmış metin, parodi, resim vs...

Calle'in projesinde yer alan her bir kadın, kendi dünya görüşlerini, yani kendi kültürel değerlerini ve tavırlarını, kendi yaşam ve aşk deneyimlerini, kendi kişisel tabiatlarını, kişisel ve mesleki becerilerini, e-postaya verdikleri yanıta yansıtır. Her bir katılımcı ve her bir yanıt sıradan bir hayattaki, sıradışı bir olaya, farklı bir bakış, farklı bir düşünme biçimi ve farklı bir tepki getirir. Hakimin çözümlemesi hukuk bilgisini, içtihatı, yasal olguları ve

adalet arzusunu yansıtır; yazı işleri baş yardımcısı grammer ve söz dizimi konusundaki engin bilgisini kullanarak, acımasız kalemiyle metni paramparça eder; satranç oyuncusu rakibin zekasını alt edecek stratejik hamleler geliştirir; psikanalist bilinçdışı yer değiştirme ve bastırma mekanizmalarından hareketle metni çözümler; bir artist metinle oynar ve Fado şarkıcısı da yiten aşka bir ağıt yakar.

Calle, kadınlardan e-postayı kendi mesleki uzmanlıklarına göre yorumlamalarını ister. Bharata Natyam dansçısının sevgilinin e-postasına verdiği yanıt bu dansın ritüel, mimik ve jestlerinin kullanıldığı bir dans gösterisi olacaktır. Elbette bu gösteri onun profesyonel dansçılığının fiziksel becerilerine ve hareketlerinin akıcılığına dayanır. Ancak tıpkı gruptaki diğer kadınlar gibi, onun bir dansçı olarak içinde yaşadığı profesyonel dünya, birbiri ile kesişen pek çok farklı dünyadan sadece biridir. Bharata Natyam dansının dünyasına ait olmanın yanı sıra, birinin kızı, birinin sevgilisi, belki birinin kız kardeşi veya teyzesidir. İçinden geldiği kültürel gelenek, sosyal statüsü, eğitimi, hayat deneyimleri, aşık olma ve kaybetmeye yönelik kişisel deneyimleri de yaşamda sarsıntı yaratan böyle bir olaya verilecek uygun tepki biçimlerini etkiler. Heidegger'e göre, dünya-içinde-varolmakta önemli olan, dünya hakkında ne bildiğimiz değil, dünya içinde nasıl yaşayıp, nasıl hareket edeceğimizi bilmektir. Varoluşun içinde dünya-içinde-varolmak vardır.

Fırlatılmışlık

Dünya-içinde-varolmak Dasein'a neler kazandırır, neler kaybettirir? Heidegger'e göre insan varoluşunun dramasına yön veren, dünya-içinde-varolmanın fırlattığı olanaklardır. Yaşamın ortasına fırlatılmışızdır ve onun gelgitleri, çalkantıları ve akıntılarıyla sürükleniriz. Daha doğduğumuz andan, yani dışarı atılıp, biz çığlıklar ve tekmeler atarken, bir doktorun ya da ebenin bizi aldığı ve bizim kontrol edemediğimiz bir ortamda, bize sorulmamış bir zamanda, bizi seçmediğimiz bir anneye teslim ettiği andan itibaren, kendi irademiz dışında, geleceğe doğru fırlatılırız. Heidegger buna Dasein'ın "fırlatılmışlığı" (*Geworfenheit)* der. Belki arkadaşlarımızı seçebiliriz, ama ailemizi, hangi koşullarda doğduğumuzu ve büyüdüğümüzü seçemeyiz. Benim Avustralya'da, bir çiftçi ailesinin çocuğu olarak devletin parasız üniversite eğitimi sağladığı, müreffeh bir dönemde doğmuş olmam "olgu"su, bugün ne olduğumu (güncel durumumu) ve gelecekteki olanak-

larımı büyük ölçüde etkiler. Sophie Calle ile aşağı yukarı aynı yaşta olmamıza ve her ikimizin de kendimizi "sanatçı" olarak tanımlamamıza karşın, Sophie Calle'ın Paris'te, kavramsal sanata ilgi duyan, sanat eseri koleksiyoncusu, doktor bir baba ile edebiyat muhabiri bir annenin çocuğu olarak doğmuş olduğu "olgu"su da, onun gelecekteki olanakları açısından farklı bir dizilimi mümkün hale getirir. Heidegger halihazırdaki yaşam koşullarımızı ve gelecek imkanlarımızı hesaba katan bu etmenlerin bileşiminden oluşan dizilime "olgusallık" adını verir.

Her birimiz farklı yaşam koşulları ile karşı karşıya kalır, kendi özgün tepkilerimizi veririz. Calle, 1960'ların devrimci yıllarında Paris'te yaşayan bir gençti. Doğum ve yaşam koşulları; ailesinin serveti, statüsü ve ilerici değerleri benimsemiş olması; Paris'in radikal entelektüel ortamı ve feminizmin yükselişi Calle'ı dünya-içinde-varolmanın belli biçimlerine yönlendirir. Ergenlik yıllarında radikal bir militan olur ve yirmili yaşlarının ortasında da içinden yükselen can sıkıntısı ve amaçsızlık duygularıyla başa çıkmak için sanatçı olarak çalışmaya başlar. Bu olgular, Calle'ın gelecekte olacağı şeyi etkiler. Calle babasını memnun etmek için kavramsal sanatla ilgilenir ve 1980'lerin başında Japonya'ya gitmek üzere burs kazanır ki bunlar Calle'ın fırlatılmışlığının ayrılmaz parçalarıdır. Delhi'de erkek arkadaşı tarafından terk edilmesini *Exquisite Pain* [Enfes Acı] isimli kavramsal işinin temeli olarak kullanması ise, bu Dasein'ın kendi fırlatılmışlığına verdiği tepkinin bir örneğidir.

Biz dünyaya fırlatılırız ve bize fırlatılan şeylerle uğraşmak zorunda kalırız. "Varolurken," der Emmanuel Levinas, "Dasein her zaman kendi olanaklarının ortasına fırlatılmıştır ve onların önünde konumlanmış değildir" (Levinas 1996: 24). Burada Sophie Calle'ın son terk edilme deneyimine geri dönersek, sanatçı elli bir yaşındadır ve Berlin'i ziyaret etmektedir. Cep telefonu bipler. Gelen erkek arkadaşından bir e-postadır. Onu terk ettiğini söylemektedir. Mesaj "kendine iyi bak" sözcükleri ile biter.[3] Calle, bir dramın ortasına fırlatılmıştır. Calle'ın fırlatılmışlığı, "terk edilmesi", onu kendi kontrol edemediği güçlere teslim eder. Peki Calle ne yapar? Böyle bir durumda, büyük olasılıkla çoğumuzun yapacağı şeyi yapar. İnanamayıp, ağlayıp feryat ettikten sonra, bir arkadaşında teselli arar, e-postayı gösterir ve ona, "Sen olsan ne yapardın?" diye sorar.

3- Bkz. Angelique Chrisafis'in Sophie Calle'ın sanatı, hayatı ve 2007 Venedik Bienali'ndeki *Kendine İyi Bak* isimli sergisi ile ilgili haberi: Chrisafis (2007).

Calle'ın "olgusallık"ı dünyanın ona fırlattığı şeyle nasıl uğraştığını etkiler. Olanağı yakalar ve kişisel deneyiminde, bir iş potansiyeli olduğunu görür. "Fikir aklıma çok çabuk geldi, e-postayı aldıktan iki gün sonra," diye anlatır Calle. "E-postayı yakın bir arkadaşıma gösterdim ve ona nasıl cevap versem diye sordum, o da, ben olsam şöyle ya da böyle yapardım, dedi. Aklıma birbirinden farklı kadınların değişik mesleki kelime dağarcıklarında bir araştırma yapmak geldi" (Chrisafis 2007). Heidegger'e göre, Dasein'ın kendi Varlık olanağını yerine getirmesidir bu.

Calle kendi geçmişinden fırlatılır. Dünya'nın ona fırlattığı olanaklardan, tüm olanaklılığıyla olanağı yakalar ve bu şekilde onu geleceğe yansıtan bir tasarım yapar. Heidegger'in "tasarım" (*Entwurf*) dediği şey, Dasein'ın dünyanın içinde bir Varlık olarak kendi olanaklılığını yerine getirmek üzere nasıl davrandığına, ne yaptığına işaret eder. Calle ayrılığını önemli bir sanat projesinin başlangıç noktası yaparak, geçmiş deneyim, eğilim ve yeteneklerinden hareket ederek, gelecekte olacak bir şey için olanak yaratır. Calle'ın geçmişi (onun fırlatılmışlığı), bugünü (e-posta ile nasıl baş ettiği) ve geleceği (davranış ve kararlarının gelecekte olacakları nasıl şekillendireceği) Heidegger'in üç boyutlu zaman anlayışını gösterir. Geçmiş, geçmişte kalmış değildir, bugünümüzü şekillendirir, bugün yaptıklarımız da geleceğe yansır. Durduğumuz yerden bunun Calle için ne şekilde işlediğini görebiliriz. Kişisel bir trajedi, uluslararası bir sanat olayına dönüşerek, Calle'ın ününü daha da arttırır. Ama fırlatılmışlığı ne şimdi sona ermiş, ne de gelecekte sona erecektir. Calle da sizin ve benim gibi, daima fırlatılmışlık hali içindedir ve fırlatılmış olmak varoluşumuzu biçimlendirmeye devam eder.

Ama burada kendimizi aşmaya başladık. Olanaklara-doğru-varolan Dasein, kendini varolma olanakları içinde kavrar. Dasein olarak Calle, başına ne geldiğini, ne yapması ve ne şekilde hareket etmesi gerektiğini anlamanın bir yolunu bulmak ister. Arkadaşına ne yapması gerektiğini sorduğunda, arkadaşı ona bir dizi olasılık sıralar: "Ben olsam şöyle ya da böyle yapardım..." Bu konuşmanın yapısını herhalde hepimiz tahmin edebiliriz. Bizi endişelendiren şeyler hakkında arkadaşlarımıza, annemize, babamıza, sevgilimize danışır, tavsiyelerini isteriz. Bize bilgelik dolu mükemmel tavsiyeler verirler ve belirli davranış tarzlarına karşı bizi uyarırlar; biz de hiç sektirmez, gider yine kendi bildiğimizi okuruz. Ne yapacağımızı, nasıl davranacağımızı, başka insanların tavsiyeleri ile bilemeyiz. Onu yaşamamız gerekir. Heidegger'in Varlığın pratik bilgiye dayalı doğasından anladığı budur.

Anlama

"Aklıma farklı kadınların mesleki kelime dağarcıklarında bir araştırma yapmak geldi," der Calle (Chrisafis 2007). Calle, meslek sahibi kadınlardan mektubu "mesleki uzmanlıklarından hareketle yorumlamalarını," talep ederken, onlardan onu kendisi için anlamalarını da ister. Calle'ın burada "anlama" terimini kullanmış olması yorumlamaya değer. Günlük konuşmalarımızda "anlamak"tan kastettiğimiz, bir şeyi, genellikle de bir fikri kavramaktır. Ama Calle kadınlardan mektup hakkında düşünüp onu kavramsal olarak açıklamalarından fazlasını yapmalarını ister: "Çözümleyin, yorumlayın, onunla dans edin, onu şarkı olarak söyleyin. Parçalarına ayırıp inceleyin, tüketin, benim için anlayın, benim için ona cevap verin." Yorumlar birçok biçim alır: bir dans gösterisi, üzerinde düzeltmeler yapılmış bir metin, körler alfabesi ile yazılmış bir metin, bir şarkı, bir fotoğraf, grup halinde dava açma, bir parodi, bir video, vs. Ama bu yorumların her birinin ortak yanı, e-posta ile "bir şey yapma"sıdır. Yapılan şey, yorumcunun bu işe getirdiği mesleki yeteneğe göre, e-postanın bir şekilde ele alınmasını ve onunla uğraşılmasını içerir.

"Bir şey yapmak", anlama hakkındaki düşünüşümüzde önemli bir değişikliğe işaret eder. Heidegger'e göre, anlamak ne varlığa dışarıdan dayatılan bilişsel bir yetidir, ne de dünyanın düşünüm yoluyla bilinmesi şeklini alır. Tam aksine, anlamak dünya-içinde-varolmanın somut olarak deneyimlenmesidir. "...[b]ir şeyin sadece-öyle-karşımda-bulunuşu, *artık-anlayamama* olan saf dikiz edişte var olur," (VZ 2011: 158) der Heidegger. Sadece dünyanın bize fırlattığı şeylerle pratik bir şekilde uğraşıp onlarla haşır neşir olduğumuzda dünya bize anlam ifade eder. Heidegger'e göre, dünya içinde varolmaktan gelen bu pratik anlayış, Dasein'ın dünya içinde varolmasının ilk yoludur. Dünya içindeki şeylerle ilgili pratik anlayışımız, onları teorize etme ya da açıklamaya yönelik her türlü çabamızdan önce gelir.

Hukuk hakkında düşünerek avukat veya hakim olmayız, editörlük hakkında kafa yorarak editör, dans teorisi yaparak dansçı, yabancı dilde yazılmış bir metne bakarak çevirmen ya da satranç tahtasındaki taşları seyrederek satranç oyuncusu olmayız. Bu işleri "yaparak" hakim, avukat, editör, çevirmen, şarkıcı veya satranç oyuncusu oluruz. Heidegger felsefe yaparak felsefeci olmuştur. Ben resim yaparak bir ressam oldum. Benzer bir şekilde dünya içindeki şeylerle ilişkilerim de onları kullanmama dayanır. Yani bir bilgisayarın, bir aletin ya da boyalarımın potansiyellerini onlara bakarak ve onlar hakkında düşüncelere dalarak anlayamam. Belki onların ne iş

yapabileceklerine ya da onları nasıl kullanabileceğime dair sezgisel ya da kulaktan dolma bir bilgim olabilir. Ama bir görsel üretmek için Photoshop ve Flash gibi bilgisayar programlarını bizzat kullanmadan veya kazma ve küreği çukur açmak için kullanmaya başlamadan veya boyalarımı paletime sıkıp tuvalime uygulamadan, bu şeyler benim için bir anlam kazanmazlar. Dünya içindeki şeylere ancak onlara ellerimizle dokunarak, onlarla uğraşarak, onları kullanarak erişebiliriz. Dasein dünyayı, dünya-içinde-varolarak ve şeylerle uğraşarak, onlarla bir şeyler yaparak anlar, tefekkür ederek değil. Heidegger'e göre Varlığı anlamanın tam ve kesin biçimi dünya-içinde-varolmaktır. Bu "düşündüğüm için var" olduğumu söyleyen Kartezyen bakış açısından temel bir değişikliktir.

İlerleyen bölümlerde, Heidegger'in anlama ve yorumlama (tefsir) kavramlarının, teori-pratik arasındaki ilişkiyi sorgulamak açısından ne kadar önemli olduklarını göreceğiz, ama burada da Heidegger'in metinlerine nasıl yaklaşmamız gerektiğine dair pratik bir ipucu bulabiliriz: Yapmamız gereken, sayfalarda yazılı kelimeler üzerine derin derin düşünmek yerine, onun fikirleri ile pratik bir şekilde uğraşmak, yani onları kullanmaktır. Örneğin *Varlık ve Zaman*'ı ilk olarak kendi deneyimlerimden yalıtılmış bir şekilde okuduğumda hiçbir şey anlamadım. Ama kitaptaki fikirleri, Sophie Calle'ın işi ile ilişkilendirerek ele aldığımda, hem Heidegger'in kavramlarını, hem de Heidegger'in bakış açısıyla Calle'ın işini anladım.

Heidegger'in bilincin anlamaktan türediği ve anlamanın da dünya içindeki eylemliliğimize dayandığı tezi, Kartezyen bilinç anlayışına radikal bir alternatif teşkil eder. Anlamak bir şeyleri ele almaktan, dünyaya fırlatılmış olmaktan ve şeylerle uğraşmaktan gelen "dert" etmedir. Dert etmekten doğan ilişkilerin de, bilen bir özne ile bilinen bir nesne arasındaki ilişkiyle bir ilgisi yoktur, aksine onlar dünya-içinde-varolmaktan ve şeylerle uğraşmaktan gelir. Fırlatılmışlığımız, Kartezyen düşüncenin mesafeliliğini, perspektifini, duygusuzluğunu ve tefekkürünü anlamsız hale getirir. Emmanuel Levinas bu durumu şöyle özetler: "Varlığı anlamak, insanın kendi varoluşunu dert edecek, ona ihtimam gösterecek şekilde varolması demektir. Anlamak dert etmek, ihtimam göstermektir" (Levinas 1996: 18).

Gündelik Hayat

Sophie Calle'ın kendisini dert etmek ve kendisine ihtimam göstermek için seçtiği yol, *Kendine İyi Bak* projesiydi. Büyük olasılıkla pek çoğumuz sevgi-

limiz tarafından terk edilmeyi, bizi aşağılayan bir felaket olarak görüp onu geçmişe gömmek ve unutmak isterdik. Oysa Calle bu olayı tam teşekkülü bir araştırma projesi olarak ele almaya, en ince ayrıntısına kadar soruşturmaya karar verir. E-postayı çöpe atmak ya da kedere kapılmak yerine, onu bir sanat malzemesine dönüştürür. "Bir ay sonra kendimi daha iyi hissetmeye başladım. Artık acı çekmiyordum. İşe yaradı. Proje, adamın yerini aldı," diyor Calle (Chrisafis, 2007). Bunalıma giren biri içine kapanıp, kendi dünyasında kaybolur, yani arızalı bir dert etme biçimi gösterirdi. Oysa Calle'ın olgusallığı onu, terk edilmiş olmasıyla ilgili bu mahrem ve ona özel deneyimi sanata dönüştürmeye yöneltir.

Sanat dünyasında, gündelik deneyimler giderek artan ölçüde sanat malzemesine dönüşüyor. Ama her sanatçı özel hayatında karşılaştığı sorunları, kelimenin gerçek anlamıyla tüm dünya ile paylaşmıyor.[4] *Enfes Acı* ve *Kendine İyi Bak* sayesinde Calle'ın aşk hayatındaki başarısızlıklarını artık tüm dünya biliyor. *Enfes Acı*, Calle'ın daha önceki bir terk edilme deneyimini belgeliyor. Fotoğraflar, uçak biletleri, aşk mektupları, sohbetlerden akılda kalmış konuşma parçacıkları ve hatıraları çağrıştıran diğer ufak tefek eşyalar aracılığıyla, Calle bize yiten bir aşkın mahrem portresini sunuyor. *Kendine İyi Bak*'ta ise sevgilinin yolladığı e-postanın tümünü okuyoruz. Calle'ın adı verilmeyen (ama çok iyi tanınan) sevgilisi G'nin e-postası artık 107 kadın tarafından yorumlanmış, hem Venedik Bienali'ni ve diğer sergileri ziyaret eden, hem de aynı isimle kitap olarak basılmış halini okuyan milyonlarca insan tarafından görülmüş durumda.

Facebook ve MySpace gibi sosyal medyalardaki "itiraf" bloglarını bilmeyen kalmamıştır. Peki, Calle'ın çalışmasını sanat yapan ve gündelik hayat hakkındaki sanatı, gündelik hayattan ayıran şey nedir?[5] *Gündelik* başlıklı 1998 Sydney Bienali'nin sanat yönetmeni Jonathan Watkins, çağdaş sanat pratiğinde gündelik hayata duyulan ilginin giderek arttığını söylüyor. Bu tür işler "bazen, hergün yaşadığımız hayatın doğası hakkında çok önemli gözlemlerde bulunabiliyorlar" (Watkins 1998: 5). "Gündelik hayat hakkındaki sanat," diyor Nikos Papastergiadis, *Gündelik* için yazdığı katalog denemesinde, "hergün elimizin altında olan şeyleri alır ve kendi mahrem dene-

4- Blog yazmak gibi internet etkinliklerinin, MySpace ve Facebook gibi fenomenlerin konuları ve tarzları gündelik kişisel deneyimlerdir.

5- Calle'ın işi gündelik hayatı konu alsa da, Tracey Emin'in *My Bed* [Yatağım] isimli işinden farklıdır. *Yatağım* Emin'in gündelik hayatına ham bir bakış sunar, ama bunu bir galeri bağlamı içinde yapar. Calle'ın *Kendine İyi Bak*'ı ise, gündelik hayat üzerine bir meta-yorum getirir ve bu yorum onu antropolojik düzeye taşır.

yimlerimizin bakış açısından, sanat yoluyla, en büyük felsefi soyutlamalar üzerine düşünmemizi sağlar" (Papastergiadis 1998: 27).

Heidegger başlangıç noktamızın dünya-içinde-hergünkü-deneyimimiz olması gerektiğini kabul eder, ama aynı zamanda "gündelik hayatın lakırtısı (yani boş lafları ve kuru gürültüsü) içinde" kısılıp kalmamızdan ve Varlık sorusunu unutmamızdan da endişe eder. Çoğu zaman dünya-içindeki-varlığımızın sorumluluğunu almanın ne olduğunu unuturuz. Heidegger gündelik hayatı ve varlıkları, Varlık üzerine düşünürken başlangıç noktası olarak alır, ama insanlar hakkındaki gündelik dedikodulara düşme eğilimimize de ihtiyatla yaklaşır. Nitekim onun antropoloji ve sosyolojiye (ve herhalde kültürel incelemelere de) yönelttiği eleştiri bu kaygıyı yansıtır. Heidegger için Varlığı ilgilendiren temel soru, insanların hergünkü etkinlikleri ve pratikleri değil, bu pratiklerin ve etkinliklerin, insanların ve şeylerin varlıklarının Varlığı hakkında neyi ortaya çıkartıp neyi gizledikleridir. Heidegger bu temayı geliştirmek üzere Dasein ile hergünkü Dasein arasında bir ayrıma gider.

Dasein hakkındaki düşüncelerini geliştirirken, Heidegger Dasein'ın her gün ortaya çıkışına özel bir önem atfeder. Dasein ile hergünkü Dasein arasındaki ayrım insanların ontik yaşamları ile ontolojik olan (yani varlığın kendi Varlığı ile ilgilenmesi) arasındaki farkı yansıtır. Burada Heidegger'in "v" varlığı ile "V" Varlığı arasındaki farka dikkat etmek gerekir. Dünya içindeki gerçek şeylerle ilgilenirken, Heidegger "v" kullanır. Nedir bunlar? Siz, ben, kedim, köpeğim, tasarımınız, içinde yaşadığımız ev, bahçedeki ağaçlar, köşedeki bakkal, yer, hava ve deniz; kısaca var olan her şey ve her olay. Sophie Calle da, aldığı e-posta da dünya içindeki varlıklardandır. Calle'ın e-postayı ne şekilde aldığı, e-postanın içeriği, sonunda yer alan "kendine iyi bak" ifadesi, Calle'ın bu e-postayı aldığında hissettikleri ve hemen yakın bir arkadaşını araması vs. gibi ayrıntılar da, insanların ontik yaşamına ait şeylerdir. Ama öte yandan, *Kendine İyi Bak* isimli iş, bize insan olmanın ne olduğu hakkında bir şeyler anlatır. Heidegger Varlık terimini, varlıkların "varolmaklığından" bahsetmek için kullanır. Varlık gerçek bir insanın hayatı ya da varoluşu ile değil, bir varlık olmanın ne olduğu ile ilgilidir. Burada "kendine iyi bak" ifadesinin bir e-postanın sonundaki sıradan bir kapanış dileğinden ibaret olmadığını, insanın dert ettiği şeye iyi baktığını ve Heidegger'e göre, insan Dasein'ına ömrü boyunca sahip olanın dert olduğunu hatırlayalım. İşte Heidegger'in ontolojik fark dediği şey, gerçek bir insanın, gerçek bir e-postayı "kendine iyi bak", yani kendini dert et ve

kendine ihtimam göster diyerek bitirmesiyle, Dasein'ın dünya içindeki varlığının temel bir özelliği olarak dert arasındaki farktır.

Gündelik dünyamızda, hayat bizi işimizin, ailemizin, arkadaşlarımızın sorunlarıyla ve yürüttüğümüz etkinliklerle (çıkartmamız gereken işler, okunacak ve yazılacak makaleler, yapılacak alışveriş, izlenecek televizyon programları, aranacak arkadaşlar, gidilecek konserler) öyle bir kıstırır ki, bir an için durup da tüm bunların insanlar olarak bizler için ne anlama geldiğini, hatta insan denen şeyin gerçekte ne olduğunu merak etmeyiz. Şimdi burada, bilgisayarımın başında Varlık sorununa odaklanmaya çalışırken, bir yandan da kitabımın yaklaşan teslim tarihi, bitmek üzere olan araştırma iznimden sonra hemen başlayacağım işim, bir türlü arayamadığım arkadaşlarım, dün gece kardeşimin eşiyle yaptığım sevimsiz telefon konuşması ve sevgilimle ilişkimizin dengeli yürümesine yetecek sıklıkta görüşüp görüşmediğim gibi şeyler beni endişelendiriyor. Kafam, "gündelik hayatın şeyleri" ile öylesine dolu ki, Varlığın anlamını bir türlü yakalayamıyorum.

Fark etmişsinizdir, zihnimin meşgul olduğu şeylerin hepsi yayıncım, meslektaşlarım, arkadaşlarım, ailem gibi başka insanları ve onlarla ilişkilerimi içeriyor. Heidegger bize, dünya-içinde-varolmanın bir öncel olarak başkalarıyla-birlikte-olmayı içerdiğini söylüyor. Ben sosyal bir varlığım. Başka insanların benden beklentileri ve benim o beklentilere tepkim, benim dünya-içindeki-varlığımı şekillendiriyor.

Heidegger, dünya-içinde-varolmaklığımız nedeniyle, Dasein'ın zorunlu olarak, gündelik hayatın alışkanlıklarına düştüğünü (*Verfallen*) söylüyor. Heidegger bu "düşkünlüğü" yenilmesi ya da aşılması gereken bir hata olarak değil, insan Dasein'ının varolmaklığının bir parçası olarak görüyor. Hergünkü Dasein, gündelik hayat tarafından yutuluyor ve "*herkes*"in içinde kayboluyor. Şöyle diyor Heidegger:

> Dasein, sahih kendi-olma olanağından... düşmüş ve böylelikle dünyaya düşkün olmaktadır. "Dünyaya" düşmüşlük, lakırtı, merak ve müphemiyet aracılığı ile, hep-beraber-olmaklık içinde massedilmiş olmak demektir. (VZ 2011: 185)

Heidegger'e göre, hep-beraber-olmaklığımız içinde ve "herkes-kendiliği" ile yapılandırılmış olarak, dünya-içinde-varolmak sorumluluğunu alamıyor ve sahici varlıklar olmaktan çıkıyoruz. Heidegger burada olumsuz bir yargıda da bulunmuyor, sahici olmayan bir varlığın, Varlığı kaybettiğini ve artık-dünya-içinde-varolmadığını da söylemiyor. Sahici olmama hali daha

ziyade, gündelik hayatımızda, herkes-dünyası tarafından yutulduğumuzda ortaya çıkan bir varolma tarzı. Asıl soru gerçekten de kendimiz, yani sahici bir Dasein olup olamayacağımız. Büyük ölçüde başkaları-ile-varolmanın, *herkes*'in hayatını yaşamayı içerdiğini söylüyor Heidegger.

Başkaları-ile-Varolmak

Başkalarıyla yaşamak, fırlatılmışlığımızın bir parçasıdır. Doğduğumuz andan itibaren, başkalarıyla birlikte dünyaya fırlatılırız. Anne ve babamızla, öğretmelerimiz ve arkadaşlarımızla kurduğumuz iletişim kadar, medya ve diğer kurumlarla girdiğimiz etkileşimler sayesinde de içinde yaşadığımız toplumun değerlerini ve beklentilerini öğreniriz. Onlar gibi (ya da onların bizden istedikleri) gibi davranmayı öğreniriz. "Hep-beraber-varolmaktaki mesele," diyor Heidegger, "hep-beraber-varolmanm insanın kendi Dasein'ını 'Başkalarının' Varlığında tümüyle eritmesidir" (VZ 2011: 133). Hergünkü Dasein'ın kendiliği, herkes-kendiliği olur: yani herkesin diktatörlüğüne tabi bir Dasein. Heidegger devam ediyor:

> "Biz de artık *herkes* gibi keyif alıp eğlenir oluruz. *Herkes* gibi sanat ve edebiyat okur, izler ve görüş beyan eder oluruz. Keza *herkes* gibi büyük kalabalıktan kendimizi geri çeker oluruz. *Herkes*'in rezil dediğine, biz de rezil diyor oluruz. "*Herkes*" belirli değildir, ama herkestir (fakat ceman yekun da değildir). Hergünkülüğün varlık minvalini tayin eden *herkes*'tir." (VZ 2011: 133-4)

Herkes'in dünyası toplumsal ve kültürel bir bağlam, dünya içinde nasıl hareket ettiğimize ilişkin bir olanaklar ve kısıtlar şablonu sunar. Bir insanı e-posta ya da telefon mesajı ile terk etmek hala ayıp sayılır ve Calle'ın öfkesi, sadece ona ait bir şey değildir. O öfke, birçok kadının tepkisinden de anlaşılabileceği gibi, aynı zamanda *herkes*'in öfkesidir. Kuşkusuz, Sophie Calle'ın özel hayatına ve eski sevgilisinin e-postasına bu şekilde aleniyet kazandırmasının ardındaki hesaplanmış strateji de, *herkes*'te belli bir rahatsızlık yaratmıştır. Calle'ın o anki ruh hali, onu eski sevgilisinin bu korkak ve sinsi davranışını ifşa etmeye yöneltmiş olabilir, ama e-postayı kelimenin tam anlamıyla tüm dünyanın gözleri önüne sermiş olması da, en saf haliyle bir kindarlık ve intikam eylemi olarak da görülebilir. Sophie Calle ayıp etmiştir. Ama Calle çalışmasının amacının bu olmadığını söylüyor: "Bunun bu şekilde yorumlanabileceği korkusuyla başlangıçta tereddüt ettim" (Chrisafis 2007).

Sophie Calle'ın toplumsal kurallara, toplumsal olarak "ayıp" sayılan şeylere "burun kıvırdığı" düşünülebilir. İşlerinin pek çoğunun konusu gündelik hayatı bir soruşturma konusuna dönüştürmek, kendi ve başka insanların yaşamlarından anları kaydetmek ve onları yeni baştan yaratmakla ilgili. Onun "projeleri" yani "geleceğe yönelik tasarımları" arasında Venedik'teki bir otelde oda temizlikçisi olarak çalışıp otel müşterilerinin odalarını fotoğraflamak ve onların eşyalarını incelemek; tanımadığı bir adamın peşine düşüp, onu Venedik'e kadar takip etmek, fotoğraflarını çekmek ve not almak gibi şeyler var. Bir keresinde kayıp bir telefon defterini ele geçirmiş, sonra da defterdeki isimleri teker teker aramış. Bundan, telefon defterinin sahibinin alternatif bir portresini çıkartıp, *Liberation* gazetesinde yayınlamış.

Calle, ergenlik yıllarından beri radikal, eleştirel siyasal hareketler içinde yer almış. Tüm projeleri Fransız toplumunda "kabul edilmiş" toplumsal kuralları ve görenekleri yıkıyor. Ama Heidegger'in de dediği gibi, tüm davranışların, hatta kuralları yıkan davranışların bile arkaplanında *herkes* var. Ayrıca daha önce "dünya"yı anlarken, tek bir dünya olmadığını, dolayısıyla tek bir *herkes* dünyası olmadığını da gördük. Sanat dünyası, daha geniş bir kültürel dünya içinde bir alt-kültür olarak işliyor. Onun da kendince bir *herkes*'i ve o *herkes*'in de takip ettiği bir yol var. Geleneksel olarak avangard sanatın yolu kuralları ve yerleşik görenekleri yıkmak veya onları (ve izleyicileri) krize sokmaktır. Sanatçılar kuralları yıkar. Onların işi budur. Bu bağlamda Calle çalışmasında sanatçılar ne yaparsa, onu yapmıştır. Bırakın *herkes*'in şoke olmasını ve onu ayıplamasını, *herkes*'in (yani sanat eleştirmenlerinin ve izleyicilerinin) Calle'dan beklediği şey budur.

Ontolojik Fark

Bu bölümde bu noktaya kadar Angelique Chrisafis'in Sophie Calle'ın sanatı, yaşamı ve 2007 Venedik Bienali'nde yer alan *Kendine İyi Bak* isimli işi hakkındaki haberinden alıntılar yaptım. Chrisafis'in makalesi 16 Haziran 2007 tarihinde hem *Guardian* gazetesinde, hem de gazetenin internet sitesinde yayınlandı. Benim Sophie Calle'ın çalışmalarında gündelik hayat ve sanat ilişkisi üzerine yazdığım bu bölümün, Chrisafis'in Sophie Calle hakkındaki makalesinden ne farkı var? İkimiz de Sophie Calle'ın çalışmalarını araştırdık, ikimiz de bu araştırmadan hareketle yazdık. Angelique Chrisafis benden daha avantajlı, çünkü o Sophie Calle ile buluşup onunla bir röportaj da yapmış, dolayısıyla öyküsünü notlarından ve röportajın

dökümünden yararlanarak kurgulayabilmiş. İşte Chrisafis'in yazısından bir bölüm:

> Sophie Calle'ın acıyı sanata dönüştürmesinin mükemmel bir örneği, Bienal'de sergilenen başka bir işi. Calle geçtiğimiz yıl Venedik Bienali'nde çalışmalarının sergileneceği haberini aldığında bir telefon daha almış: Annesi, bir aylık ömrünün kaldığını söylüyormuş. Calle ona evinde bakmış. Ama çok önceden, ölmekte olan insanların ölmek için genellikle akrabalarının odadan çıktığı iki dakikayı beklediğini de duymuş.
>
> "Adeta bir saplantı halini aldı. Öldüğünde yanında olmalıydım. Onun son sözünü, son tebessümünü kaçırmak istemiyordum. Tabii, uyumak için gözlerimi kapatmak zorunda olduğumu biliyordum, zira uzun süren bir ızdıraptı ve o an orada olmama riski vardı. Kamerayı odaya kurdum ve son anda titrer, kasılır, bir şeyler söylerse, hiç değilse filme çekmiş olurum dedim."
>
> Bu başka bir saplantıya yol açmış: "Kamerada hep bir kaset olması, kaseti her saat başı değiştirme saplantısı öyle bir hal aldı ki, annemin dakikalarını saymak yerine, her kasette kaç dakika kaldığını sayar oldum."
>
> Annesi öldüğünde Calle odadaymış. Filmi tek bir parça halinde çekmemiş ve aslında kullanmayı da hiç istemiyormuş, ama Venedik'teki kuratörü onu ikna etmiş. *Pas pu saisir la mort*, Calle'ın annesinin hayatının son anlarını konu alan bir video enstalasyonu. "Anneme Bienal'den bahsettim. Orada olamayacağı için öylesine bir dehşete kapıldı ki, orada olmasını sağlamamın tek yolunun, onu konu yapmam olduğunu düşündüm." (Chrisafis 2007)

Chrisafis bir gazeteci ve bir gazeteci üslubu ile yazıyor. Kısa cümleler ve Calle'ın röportajından çarpıcı pasajlarla, okuyucularına gizemli Calle'ın bir portresini çiziyor. Gündelik hayatın ötesine geçip bunun "Varlık" açısından ne anlama geldiğini önplana çıkartmaya çalışmıyor. Zaten böyle bir şey yapmaya kalksa, kısa sürede tüm okuyucularını yitirirdi. Yani onun yazısı ontik düzeyde, şeylerin dünyasında işliyor. Kitle iletişim araçları ile her gün girdiğimiz etkileşimlerden gayet iyi bildiğimiz bir imaj-yaratma yöntemi bu. Hong Kong'da da olsam, Finlanda, İtalya, İngiltere ya da Singapur'da da, köşe başındaki marketten aldığım dergilerde okuduğum aynı ünlülerle ilgili aynı öyküleri anlatan dergiler bulabirim. Bu anlamda vasat hergünkülük küresel düzeyde de hüküm sürüyor.

İnsanlar, gazete okuyarak, televizyon izleyerek ya da internette gezinerek, gündelik etkinlikler ve düşüncelere tümüyle kapıldıklarında, Heidegger'e

göre, insanların ontik dünyasına sıkışmış olurlar. Bu dünyada "her başkası, bir başkasının yerini alabilmektedir" (VZ 2011: 133). Küreselleşme ile birlikte bu tarz bir "başkasının varlığı içinde çözülerek yok olma" sürecinin ağı tüm dünyayı sarıyor. Sonuç olarak Dasein'ın, kendisini kendi Varlığı üzerinden değil de, dünya içindeki şeyler üzerinden anladığı bir dünyada düşkün Dasein oluyoruz. Emmanuel Levinas hergünkülüğe bu düşüşü şöyle anlatıyor: "Dasein kendisini gerçek kişiliği ile değil, kullandığı nesne ile anlar: Artık o yaptığı şeydir, kendisini sahip olduğu sosyal rol ile tanımlar... Düşkün Dasein, şeylerde kaybolmuş Dasein'dır."

Gündelik hayatın tehlikesi anlamanın, Varlığa yeni bir anlam kazandırmak yerine lakırtı (boş laf, kuru gürültü) haline gelmesidir. Aynı şey, gündelik hayatla ilgili iş üreten sanatçılar için de söylenebilir mi? *Kendine İyi Bak*, boş laf ve kuru gürültü müdür, yoksa bize varlıkların Varlığı hakkında bir şeyler söylüyor mu?

Hergünkü Dasein, ontolojik Varlık sorusu ile ilgilenmek yerine, şeylerin ontik dünyasına sıkışmıştır. Calle'ın *Kendine İyi Bak* isimli işine Heidegger'in merceğinden baktığımızda, onu eğlenceli bulmanın ötesine geçip Varlık sorularıyla hemhal olmaya başladık. *Kendine İyi Bak*'ı çözümlediğimizde, Dasein'ın dünya-içinde-varolmasını oluşturan bütün özellikleri, düşkünlüğü (herkes-dünyası tarafından yutulması), hep-birlikte-varolması (toplumsal bağlamı), olgusallığı, fırlatılmışlığı (yaşayan geçmişi) önplana çıktı. Dahası, Dasein'ın temel durumunun dert olduğunu da gördük. Bir sonraki bölümde göreceğimiz gibi, Heidegger göre, sanat bize varlıkların ve şeylerin dünyasına sıkışıp kalmak yerine, Varlığı anlayabileceğimiz bir mekan sunar.

İkinci Bölüm

Sanat, Sanat Endüstrisi ve Sanat İşi*

Sanat işinde hakikatin kurulması, daha önce hiç olmayan ve bundan sonra da olmayacak bir varolanın meydana getirilmesidir. Meydana getirme bu varolanı öyle bir şekilde açık alana yerleştirir ki, getirilecek olan önce geleceği meydanın açıklığını açar. Bu meydana getirme, özellikle varolanın açıklığını, yani hakikati getirdiğinde meydana getirilen şey sanat işidir. Yaratmak, böyle bir meydana getirmedir. (OWA: 187)

Bağlam

"Anish Kapoor: making emptiness" [Anish Kapoor: boşluk yapmak] (1998) başlıklı katalog denemesinde Homi Bhabha, Anish Kapoor'un *Ghost* [Hayalet] (1997) isimli heykelini ilk gördüğü anı şöyle anlatıyor:

> AK (Anish Kapoor) ile taş avluya yağmurlu ve tozlu bir günde giriyoruz. Sen üzeri örtülü, ışığı tozla körelmiş, koyu renk bir taşı göstererek "Görmeni istediğim bir şey var," diyorsun (*Hayalet*, Kilkenny kireçtaşı). Biz kabaca yontulmuş taşa yaklaşırken, o da şekilsiz kütlesiyle hiç çaba sarf etmeden, bilinçsizce onu izlememizi bekliyor. Sanskritçede *rupa* denilen insan yapımı şekillerden farklı olarak, *svyambhuv* denilen "kendiliğinden-doğan" estetik ile uzun süredir ilgilendiğini biliyorum ve bir açıdan bakınca, *Hayalet* de o "şekilsiz, pütürlü, girintili çıkıntılı taşlardan" biri gibi duruyor. Ama sonra aniden, önyüzü *rupa*'ya ait. Taşlara yonttuğun açıklıkların keskin biçimselliğine hep hayran olmuşumdur. Kapılar, uzun pencereler, eşikler, ince ince işlenmiş portallar ve jilet gibi

* Bkz. çevirmen notu 3, sayfa 153.

keskin pervazlar ile onları çevreleyen kireç tabakası, pütürükler ve çağlar boyu sürmüş kimyasal etkilerin izleri arasında bir tezat var. Taşın kıvrımlı, ikircikli hareketi hiçbir yanılgıya yer bırakmıyor: *svyambhuv: rupa* ve sonra yeniden bir anda *rupa: svyambhuv*; kendiliğinden-doğan/insan-yapımı ve sonra yeniden, yine insan-yapımı/kendiliğinden-doğan. Bir öne, bir arkaya, birbirleri ile zıtlaşmıyor, daha ziyade kısmen içeri kıvrılıp, kısmen kendilerinden uzaklaşıp, birbirlerine göz ucu ile bakıyorlar. Garip, diyagonal bir bakış bu. Tüm taş, tam bükülmekteyken donmuş kalmış sanki; başka bir zamandan doğup daha önceki bir halden uzağa dönermiş gibi, bir gözüyle bizden uzağa bakıyor, sadece kısmen orada, dolaylı olarak görülüyor, geçiş halinde bir sahne... Maddesel olanla maddesel olmayan arasında bir geçiş... Taş ile şiirsel varoluş arasında bir geçit... İnsan yüzünü ötekine döndüğünde, karşısına kör bir nokta, zorunlu bir boşluk çıkıyor: "Varolanı tam olarak açıklığa kavuşturuyor, ama yokluğun radikal bir ötekisi olarak tuhaflığı gizliyor." (Bhabha 1998: 20-2)

Hayalet ile karşılaşan Homi Bhabha, bir sanat işinin asla sadece bir nesne olmadığını, aksine dünya ile ilgili varsayımlarımızın hep krize girdiği, dünyayı daha önce hiç görmediğimiz, yeni bir şekilde görmeye başlayabildiğimiz bir geçiş anı, bir süreç olduğunu fark eder. Bhabha'nın anlatısı bizi Heidegger'in sanat işi anlayışına çok yaklaştırır. Bhabha'nın gidiş-gelişinde yeryüzü (yani kendiliğinden-doğan, algılanan) ile dünya (yani insan-yapımı, algısal ve kavramsal olan) arasındaki çekişmeyi görürüz. Bhabha *Hayalet* ile karşı karşıya geldiğinde deneyimlediği krizi "işte yerleşik olan ve onu kendi buradalığını ertelemeye, ilk başta olduğunu söylediği şey olmadığını açıklamayı geciktirmeye zorlayan kuşku," şeklinde tanımlar (Bhabha 1998: 39). Heidegger işte bu kuşkuya "çekişme" adını verir. "Bu çekişme," der Heidegger, "sanat eserinin bir dünya kurması ve yeryüzünü meydana getirmesiyle harekete geçer" (OWA: 175). Bhabha'nın, sanat işinin böyle bir çekişmeyi harekete geçirdiğini, bizi (yani algılarımızı, önkabullerimizi ve kabullerimizi) krize soktuğunu anlaması, *Hayalet* ile ilgili somut deneyimi sayesinde olmuştur. "Ama bu çekişme," der Heidegger, "sanat işi hem yatıştırıp, hem de arabuluculuk yaparak, onu sıkıcı bir uzlaşmayla sonlandırsın diye harekete geçirilmez, aksine çekişme çekişme olarak kalsın diye harekete geçirilir." Ve devam eder: "[Sanat] işi, bir dünya kurarak ve yeryüzünü meydana getirerek, bu çekişmeyi icra eder" (OWA: 175).

Heidegger, "Sanat işinin 'iş' olmaklığı, dünya ile yeryüzü arasındaki çekişmenin yaşanmasında vücut bulur," der (OWA: 175). Heidegger'in "yeryüzü" ve "dünya" terimlerini sanat ile bağlantılı olarak kullanması, onun sa-

nat hakkındaki düşüncelerinin en kafa karıştırıcı yönlerinden biridir. Yeryüzü nedir, dünya nedir? Bu soruya bu bölümün ilerleyen sayfalarında döneceğim, ama Heidegger'in ısrarla sanatın yeryüzü ile dünya arasındaki çekişmenin harekete geçirilmesi olduğunu ifade etmesi, bu noktada acil bir açıklamayı gerektirir. Bu ifadeyi nasıl düşünmeliyim? Bu ifade sanatın ne olduğunu anlamamıza nasıl yardım edebilir?

Yeryüzünü veya toprağı, insan edimleriyle biçim verilebilecek "dilsiz" bir madde, bir malzeme olarak gören gündelik anlayışımız bu kavramlar hakkında düşünmek için bize bir başlangıç noktası sunabilir. "Ne de olsa," der Heidegger, "sanatsal biçimlendirmenin alanı ve zemini maddedir" (OWA: 152). Ama Heidegger bizi bu düşünme biçimine, yani "madde-biçim yapısı" dediği şeye karşı uyarır (OWA: 152-3). Bizim gündelik dilde "yeryüzü"nden anladığımızla, Heidegger'in bu kelimeye yüklediği özel anlam arasındaki farkı anlamak açısından, Bhabha'nın *svyambhuv* (kendiliğinden-doğan) ve *rupa* (insan yapımı şekil) arasında yaptığı ayrım daha faydalı olabilir. *Svyambhuv* ile *rupa* arasındaki ilişki yeryüzünün (yani taş, toprak, madde ve malzemenin) dilsiz olmadığını, tam tersine sanat işinde etkin bir güç olduğunu gösterir. Şöyle der Heidegger:

> Sanat işi yaratılırken çekişme bir çatlak olarak yeryüzüne yeniden yerleştirilmeli ve yeryüzünün kendisi de kendisini-kapayan olarak ortaya konmalı ve kullanılmalıdır. Ama bu öyle bir kullanmadır ki, yeryüzünü ne madde olarak tüketir, ne de onu istismar eder, aksine onu kendi kendiliğine kavuşması için özgürleştirir. Yeryüzünün bu şekilde kullanılması onun işlenmesidir ve elbette bu da maddeye elle biçim verilmesini andırır. Sanatsal yaratıcılığın sanki bir çeşit el işçiliğiymiş gibi görülmesinin sebebi budur. (OWA: 189)

Heidegger'in sanatsal yaratıcılığın el işçiliği gibi görülmesine rağmen, aslında hiç öyle olmadığı yolundaki gözlemi, yanıtladığından daha çok soru ortaya atar. Eğer "yeryüzü" terimi "hammadde" ile eşanlamlı değilse ve sanat işinin yaratılması da bir el işçiliği meselesi değilse, sanat nedir?

Sanat ve "Sanat-Dünyası"

1964 yılında yayınlanan "Sanat-Dünyası" isimli denemesinde Arthur Danto, Warhol'un *Brillo Box* [Brillo Kolisi] adlı işinin sanat olarak işlevsellik kazandığını, çünkü belirli bir zaman diliminde, sanat dünyasının onun sa-

nat işi olarak görülmesini mümkün kıldığını tartışır.[6] Danto, Warhol'un Doğu 74. Cadde'deki Stables Galerisi'ndeki sergisinde Brillo sabunlarının kolilerini gördüğünde, nasıl olup da bu kutuların ticari kültüre ait sıradan eşyalar olarak değil de, sanat işi olarak görülebildiklerini merak eder. Bir şeyin ticari kültüre ait sıradan bir eşya olarak değil de, bir sanat işi olarak görülebilmesi için, o şeyin ya da yaratının sanat tarihi ve ona bir sanat işi olarak meşruiyet kazandıran bir sanat teorisi bağlamında anlaşılabilir olması gerektiği sonucuna varır. Danto'ya göre "bunlar olmadan *Brillo Kolisi*'ni bir sanat işi olarak görmek mümkün değildir... Böyle görebilmesi için insanın belli bir kavramsal atmosferin, sanat dünyasını oluşturan diğer insanlarla paylaştığı belli bir 'gerekçeler manzumesi'nin katılımcısı olması gerekir" (Danto 2004: 5). Başka deyişle sanatı ancak bir sanat-dünyası içindeki yerleşikleşmiş varlığından hareketle anlayabiliriz. Dolayısıyla Warhol'un *Brillo Kolisi* de Pop Art bağlamında, yani hem Pop Art pratiği, hem de o pratik etrafında dönen kuramsal tartışmalar bağlamında sanat olmuştur (bkz. Danto 2004: 6-7). Bu anlamda sanatın el becerisi ile bir ilgisi yoktur.

George Dickie de Kurumsal Sanat Teorisi'ni (KST), Danto'nun sanat-dünyası kavramı üzerine inşa eder. KST'nin temel tezi en yalın haliyle, "sanat-dünyası ne derse sanat odur" şeklinde özetlenebilir.[7] 1980'lerde yazan Dickie'ye göre mesele bir sanat işinin neye benzediği, hangi malzemelerle üretildiği, hangi biçimsel ya da estetik niteliklere sahip olduğu değildir. Önemli olan "o obje"nin kurumsallaşmış sanat söylemi içinde işleyip işlemediğidir. Bir sanat işi ancak kurumsallaşmış sanat söylemleri onun sanat olduğunu söylüyorlarsa, sanat işidir. Dolayısıyla Dickie'ye göre "sanat işi, sanat dünyasının kamuoyuna sunulmak amacıyla üretilmiş özel bir tür yaratıdır."

Bir önceki bölümde Heidegger'in "dünya" derken, çevremizdeki insanlar ve şeylerle ilişkilerimizi şekillendiren yapıyı kastettiğini görmüştük. Dünyanın bir alt kümesi olarak sanat-dünyası da, sanatın ne olduğunu ve kimlerin sanat dünyasına ait olduğunu yapılandıran değerler, tavırlar ve pratiklerden oluşur. Sanatçılar olarak bizler sanat yaparız. Sanatımızı yapmak için gerekli malzemeleri, bu malzemeleri satan dükkanlardan

---

6- Arthur Danto'nun "Sanat-dünyası" başlıklı denemesi ilk olarak *The Journal of Philosophy*, No. 61, 1964: 571-84'de yayınlanmıştır. Burada denemenin daha sonraki bir yeniden basımını esas aldım. Bkz. Danto (2004).

7- George Dickie'nin denemesi, "Yeni Kurumsal Sanat Kuramı" ilk olarak *Proceedings of the 8th triumph Wittgenstein Symposium*, No. 10 (1983): 57-64'de yayınlanmıştır. Burada denemenin daha sonraki bir yeniden basımını esas aldım. Bkz. Dickie (2004).

alırız. Birçoğumuz (ama Sophie Calle bu çoğunluğa dahil değildir) sanat akademilerine gider, orada sanat pratiği, sanat kuramı, sanat tarihi dersleri alır, işlerimizi sene sonu sergilerinde sergileriz. Akademiden mezun olduktan sonra, bizi sahiplenecek bir galeri bulmayı umarız ki işlerimizi sergileyip satabilelim. Bu sergilerde heyecanla (ama sessizce) tesadüfen sergiye girmiş bir sanat eleştirmeninin, işimizle ilgili eleştirel ama olumlu bir değerlendirme yazmasını umarız. Sanat eleştirmenleri ve sanat işi satın alan koleksiyonerler ya da meraklılar sayesinde sanat dünyasına kabul ediliriz. Ama çalışmaya devam ederiz. En son akımları takip etmek için sergilere gider, kataloglar satın alır, sanat eleştirmenlerince yazılmış değerlendirmeleri okur, sanat kitapları satan kitapçılarda, sanat dergilerinin sayfalarını karıştırırken görülürüz. O bianelden bu trianele dünyanın bir ucundan öbür ucuna uçar, diğer sanatçılarla tanışıklığımızı artırmaya çalışırız. Sonuç olarak tüm bu etkinliklerimizle, sanat dünyasına ait oluruz. Böyle bakılınca, sanat dünyasının sanat anlayışımızı şekillendirmesi doğal görülebilir. Varolanlar olarak içinde olanaklarımızı bulduğumuz tarihsel koşulları da göz önüne aldığımızda, *Brillo Kolisi*'nin, neden Maocu Çin'de ya da 1860'larda Avrupa'da değil de, 1960'larda ABD'de sanat olarak ortaya çıktığını anlamak hiç zor değildir. Ne var ki tüm bunlar, sanatın ne olduğu sorusunu yanıtlamaz. Tıpkı insanların Varlığını anlamak üzere varlıkların ontik dünyasının ötesine bakmamız gerektiği gibi, Heidegger sanatın Varlığını değerlendirmek için de sanat dünyasının sanat tanımının ötesine bakmamız gerektiğini düşünür.

Sanatın Özü

"Sanat İşinin Kökeni"nin sonsözünde Heidegger kışkırtıcı bir şekilde, "belki de sanatın içinde öldüğü unsur yaşanan deneyimdir," der (OWA: 204). Bu ifadenin açıklanması gerekir. Yaşanan deneyim, nasıl olur da sanatın içinde öldüğü unsur olabilir, hele ki Heidegger sanat işinin yaşanmış somut deneyimle doğduğunu da söylüyorsa? Nitekim Heidegger "yaşanan deneyim hem sanatsal yaratıdan zevk almanın, hem de onu yaratmanın standardını belirleyen kaynaktır" da der (OWA: 204). Heidegger'in bu ifadelerinde varmış gibi görünen çelişki, onun "Sanat" ile "sanat" arasında yaptığı ayrımın etrafında döner ki, burada Heidegger'in Varlık ve varlık kavramlarını kullanırken de yaptığı gibi büyük ve küçük harfleri kullandığını bir kez daha görürüz. Heidegger aynı stratejiyi sanatın özü ("Sanat") ile sanat endüstrisi ve/veya işçiliği ("sanat") arasındaki farkı vurgulamak

için de kullanır. Heidegger'e göre sanatın özü, yani Sanat Varlık alanında; sanat endüstrisi ve/veya işçiliği, yani sanat ise modern, teknokratik bir toplumun hergünkü yaşamı içinde, sanat eserinin üretilmesi, sergilenmesi, izlenmesi, alınması, satılması gibi etkinliklerde çalışır (bkz. Roberston ve Chong 2008). Bu soruyla Varlık ile varlıklar arasındaki ayrıma geri döneriz.

Bunun Heidegger'in ontolojik fark dediği şey olduğunu anımsayalım. Ontoloji Varlık olarak Varlık ile ilgilenirken, ontik toplumsal bağlam içindeki insanların yaşadıkları deneyimlerle ilgilidir. Dolayısıyla sanatın özü sanat olarak sanatla ilgilenirken, belirli bir sanatçının hayatı, onun pratikleri ve sanat-dünyası ile ilgili diğer her şey ontik düzeyde yer alır. Ontik, sanat endüstrisinin ve/veya işçiliğinin ve diğer birçok başka şeyin vuku bulduğu alandır.[8]

Sanat ile sanat arasındaki fark öncelikle Heidegger'in en merkezdeki metafizik sorusunun bağlamına yerleştirilmelidir: Varlıkların arasında, yani yaşanan deneyimlerde Varlık nasıl gerçekleşebilir; sanat endüstrisinin ortasında Sanat nasıl doğabilir? Çağdaş sanatçılar olarak çalışan bizler için en zor soru hala budur.

Hem sanat-dünyası denilen şey, hem de sanatın sanat-dünyasının dediği şey olduğu görüşünden türetilen kuramlar (örneğin KST) ontik dünyada işler. Onların ilgisinin odağında sanat endüstrisi ve/veya işçiliği vardır, sanatın kendisi değil. Aslında Heidegger de sanat-dünyası diye bir şey olduğununu kabul eder ve o da asıl meselenin bir sanat işinin neye benzediği, hangi malzemelerle üretildiği ya da onun biçimsel veya estetik nitelikleri olmadığı yolundaki görüşe katılır. Öte yandan Danto ve Dickie'nin, "sanatın ne olduğunu tanımlayan şey sanat-dünyasıdır," şeklindeki görüşleri Heidegger'le hiç uyuşmaz. Zira Heidegger'e göre sanata bu şekilde bakmak, sanatın Varlığıyla ilgili sorulması gereken en temel soruyu soramamış olmak demektir: Sanat özü itibariyle nedir?

"Öz" kavramına bir kez daha döneceğim, ama bu noktada Heidegger'in "öz" derken aklında olanın, sanata atfedilebilecek kalıcı, evrensel ve biçimsel bir nitelik olmadığını kayda geçirelim. Sanatın alabileceği pek çok biçimin hepsini birden tanımlayan tek bir nitelik yoktur. Bir şeyin özü, o şeye atfedilebilecek sabit bir nitelik ya da durum değildir. Heidegger'e göre "öz" daha ziyade bir hakikatin ortaya çıkmasına olanak sağlayan bir "olay" ya da "oluş"tur.

8- Anthony Haden-Guest's *True Colours: The real life of the art world* (1996) başlıklı kitabı, varlıkların ontik dünyası ile ilgili çalışmalara iyi bir örnek teşkil eder.

Heidegger'in endişesi, içinde bulunduğumuz tarihsel çağda kafamızı sanat endüstrisine ve/veya işçiliğine bu kadar çok takmamızdan dolayı, sanatın hakikatin oluştuğu asli ve zorunlu mecra olmaktan çıkmasıdır (OWA: 205). Sanat dünyasının hüküm sürdüğü yerde, sanatın hakikati unutulur. Şöyle der Heidegger:

> Şaşırtan, korkutan, hayranlık uyandıran, bildik olanın, zevk verenin alanına girip o alan içinde kuşatıldığında, artık sanat endüstrisi başlamış demektir. Eserler gelecek kuşaklara aktarılsın diye gösterilen her türlü özenli çaba, onları geri kazanmak üzere gösterilen tüm bilimsel gayretler dahi, artık işin kendi varlığına değil, sadece onun hatırasına uzanır. (OWA: 193)

Heidegger, sanatın özünün KST'de olmadığı konusunda son derece nettir. Bu özün sanat erbaplığında ya da estetik olarak bildiğimiz şeyde de bulunamayacağından emindir. Son olarak yukarıda gördüğümüz gibi, sanatın özünün sanat işlerini yaparak, üreterek veya onlarla bir şekilde uğraşarak da bulunamayacağına inanır.

Sanatın yaptığı "iş" kesinlikle bizim "sanat eseri" dediğimiz obje (resim, heykel, çizim, baskı vs.) değildir. Bu değerlendirme müzik ve edebiyat eserleri için de geçerlidir. Heidegger'e göre, sanat özünde, içinde "hakikat"in (*aletheia*) doğabileceği bir açıklık yaratma biçimidir. "Sanat hakikati işe koymaktır... Sanat hakikate kaynaklık eder" (OWA: 202). Bu kaygıyla "sanatın hakikati nedir; sanatın özü nedir?" sorularına döneriz.

Öz ve hakikat, özgünlük ve amaçlılık gibi kavramlara yöneltilen postmodern eleştirilerin ışığında, Heidegger'in sanatın özüne ve hakikatine yönelik bu sorgulaması sadece eski moda değil, aynı zaman ideolojik olarak da sorunlu gelebilir. Ne de olsa özellikle feminizm ve post-kolonyalizm, "hakikat"in genellikle kurulu düzenin işine gelecek şekilde formüle edildiğini, "öz"ün ise tarihsel olarak, özellikle de ırk, toplumsal cinsiyet ve toplumsal sınıflar bağlamında statükoyu korumaya ve insanları oldukları yerde sabitlemeye yarayan bir kavram olarak kullanıldığını göstermişlerdir. Öyleyse sırtlarında böyle bir ideolojik yük taşıyan bu kavramlara neden dönelim ki?

Heidegger'in, "hakikat" ve "öz" kavramlarına kendi yüklediği anlamla, bizim bu kavramlara yaygın olarak atfettiğimiz anlam arasında bir ayrım yapmak istediği açıktır. Heidegger hakikat kavramını erken dönem Yunan yaşantısı ile ilgili araştırmalarından türetir ve dikkatimizi Romalıların La-

tinceye "*veritas*" şeklinde çevirdiği Yunanca "*aletheia*" terimine çeker. Biz "*veritas*"tan, yani "hakikat"ten bir fikrin doğruluğunu anlarız. Bir şey, bir olguyla örtüşüyor ya da konu edindiği şeyi doğru tasvir ediyorsa, hakikati dile getiriyor demektir. Batı'nın görsel sanatlar tarihi ve kuramı, hakikati doğanın gerçekliği ile örtüşmesi, yani taklit (*mimesis*) ile ilişkilendirilir. Pliny'nin anlattığı meşhur öykü hakikat ile taklit arasındaki bu ilişkinin mükemmel bir örneğidir. Bu öyküde İ.Ö. beşinci yüzyılda Yunanistan'da yaşamış iki ressam arasındaki rekabet anlatılır. Zeuxis ve Parrhasius adındaki bu ressamlar arasındaki rekabetin konusu gerçeğe en çok benzeyen resmi yapmaktır.

Ancak Heidegger, "hakikat" terimini "gerçeklikle örtüşme olarak hakikat" anlamında kullanmadığını son derece açık bir şekilde belirtir. Van Gogh'un bir çift köylü ayakkabısını tasvir ettiği resmine gönderme yaparak, ressamın bu eserinde hakikatin vuku bulduğu tezini savunur, ama "hakikat"in "doğru tasvir"le özdeş görülmemesi gerektiğini de vurgular. Heidegger'e göre sanat eserinde hakikatin vuku bulması "bir şeyin doğru tasvir edilmesi", yani ona tıpatıp benzeyen bir taklidinin çizilmesi anlamına gelmez. Hakikatin vuku bulması, daha ziyade bir şeyin kendi içinden açığa çıkartılmasıdır. Şöyle anlatır Heidegger:

> Meydana getirme, bir şeyi gizli-kalmışlıktan, gizli-kalmamaklığa çıkarır. Meydana getirme, sadece gizli kalanın, gizli-kalmamaklığa gelmesinde vuku bulur. Bu gelme bizim açığa-çıkmak dediğimiz şeye dayanır ve onun içinde hareket eder. Yunanların "açığa-çıkma" için kullandığı kelime *aletheia*'dır. (QCT: 11-12)

Bu noktada Bhabha'nın *Hayalet* ile yüz yüze geldiğinde açığa-çıktığını şaşkınlıkla fark ettiği şeye dönebiliriz: "O an, insan yüzünü ötekine döndüğünde, karşısına kör bir nokta, zorunlu bir boşluk çıkıyor: 'varolanı tam olarak açıklığa kavuşturuyor, ama yokluğun radikal bir ötekisi olarak tuhaflığı gizliyor'" (Bhabha 1998: 22). Bhabha'nın bu karşılaşmaya ilişkin anlatısı bizi Heidegger'in hakikat olarak sanat eseri anlayışına çok yaklaştırıyor. Bhabha için de, Heidegger için olduğu gibi, çekişme aracılığı ile bir hakikat doğuyor ve o hakikat hem sanat eserinin içinde, hem de onun aracılığıyla doğuyor. "Bir sanat eserinde," diyor Heidegger, "sanat işe koyulur" (OWA: 175). Sanat işi, sanat objesi değil, o obje ile yüz yüze gelindiğinde vuku bulan bu açığa-çıkmadır.

Bu hem hakikat hem de sanatın özü konusunda çok farklı bir düşünme biçimidir. Van Gogh'un ayakkabıları, bir çift ayakkabıyı tıpatıp tasvir etme-

yi becerdiğinden değil, köylünün ayakkabısının Varlığına ilişkin bir şeyi açıkladığından hakikati açığa-çıkarmıştır. Bir ayakkabıcı dükkanının vitrinindeki ya da bir katalogdaki ayakkabılar piyasadaki değerlerine indirgenirler, ama Van Gogh'un ayakkabı resmi, ayakkabıların hakikatinin ortaya çıkması için açık bir alan sunar. Bir an için durdurulur, gündelik hayatın koşuşturmacasından ve düşünme biçimlerinden çıkarılır ve farklı bir düşünce alanına taşınırız. Heidegger'in dediği gibi "Sanat eserinin de, sanatçının da dayandığı sanatın özü, hakikatin kendisini-işe-koymasıdır. Sanat, şiirsel özünden dolayı, varlıkların ortasında öyle bir açık alan aralar ki o açıklıkta her şey alışıldık olandan farklıdır" (OWA: 197).

Belki de Paul Klee'nin meşhur sözü "sanat görünmezi görünür kılar" ya da John Berger'in Morandi'nin natürmortları ile ilgili yorumu, Heidegger'in *aletheia*, yani "açığa-çıkma olarak hakikat" kavramını anlamamızda bize yardım edebilirler. Berger'e göre Morandi'nin natürmortlarında asıl dert birtakım şişeleri resmetmek değildir. Morandi'nin işlerindeki asıl dert, görünen nesneye bir ad ya da bir değer verilmeden önce, görünür olanın görünür kılınmasıdır (Berger 2000: 19). Bu noktada, Morandi'nin arayışıyla ile Heidegger'in sanatın özünü, yani sanatın Varlığını ortaya çıkarma mücadelesi arasında bir paralellik görebiliriz.

Tıpkı Van Gogh'un resminin derdinin, bir çift köylü ayakkabısının hakikatte ne olduğunu açığa-çıkarmak olması gibi, Morandi'nin resimleri de görünürün görünür olmasının ne olduğunu açığa-çıkartır. Berger, Morandi'nin resmettiği nesnelerin "hiçbir bit pazarından satın alınamayacağını," söyler. "Onlar obje değildir. Onlar mekandır. Küçük şeylerin meydana geldiği, varlık bulduğu mekanlardır" (Berger 2000: 19). Tıpkı Morandi'nin natürmortları gibi, Kapoor'un *Hayalet*'i de Bhabha'nın "taş ile şairane varoluş arasındaki geçişe" şahit olduğu bir mekan veya bir açıklık yaratır. Hakikatin-işe-koyulmasıyla gündelik hayatın sıradanlığından, sanat eserinin gerçekliğine fırlatılırız.

"Beyaz Küp" diye tanımlanan modernist sanat galerilerinin "sanata" ilişkin hakikatin ortaya çıkarıldığı açık mekana mükemmel birer örnek teşkil ettiğini düşünebiliriz. Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The ideology of the gallery space* [Beyaz Küp'ün İçinde: Galeri mekanının ideolojisi] (1986) isimli kitabında modern galerilerin de, en az ortaçağ kiliseleri kadar sıkı kurallara bağlı bir şekilde inşa edildiğini anlatır. Tek amaç, sakin bir tefekkür sürecine olanak sağlamaktır.

> Dış dünya hiçbir şekilde içeri sızmamalıdır. Dolayısıyla pencereler sıkı sıkı kapatılır. Duvarlar beyaza boyanır. Tavan ışık kaynağı olur. Ahşap zemin cilalanır ki ayak sesleri klinik bir şekilde tıkırdasın ya da halı ile kaplanır ki sessizce ilerleyebilelim ve ayaklarımız dinlenirken gözlerimiz duvarda olsun. Eskiden dedikleri gibi, o mekanda sanat, "kendi hayatını sürdürmek amacıyla" özgür kalır. (O'Doherty 1986: 15)

Ne var ki, "Beyaz Küp" sanatın Sanat olarak huzura gelmesine olanak sağlamak yerine, işi "sanat" olarak çerçeveleyen kendi önkabulleriyle dopdoludur. Bunlar sanat dünyasını çerçeveleyen önkabullerdir. Başka bir deyişle modern galeriler sanat endüstrisini yerleşikleştirir ve işleri onlardan estetik bir zevk almamız için bize sunarlar.

Çekişme

Yedinci Bölüm'de göreceğimiz gibi, Heidegger sanatın estetik bir şekilde çerçevelenmesine epeyce eleştirel yaklaşır. Estetiğin, sanatı Varlığı anlamak için sahip olduğu asli ve zorunlu rolü oynamaktan alıkoyduğunu söyler. Heidegger'e göre estetik sanatı salt bir zevk alma deneyimine indirger ve dolayısıyla sanatın şeylerin kendiliklerini sorgulamasına engel olur. Estetik ya da zevk alma deneyimi yerine, Heidegger bize "çekişmeyi" önerir. Çekişmenin dünya ile yeryüzü arasındaki ilişkiyi nitelediğini daha önce görmüştük. "Bir dünya kuran ve yeryüzünü açığa-çıkartan iş, içinde bir bütün olarak varlıkların gizli-olmamaklığının, yani hakikatin kazanıldığı o çekişmenin başlatılmasıdır" (OWA: 180). Peki, sanat işinin dünya ile yeryüzü arasında yaşanan çekişmedeki bu dinamiği nasıl anlayabiliriz?

Çekişme sözcüğünün ilk akla getirdiği şey şiddetli mücadele ya da sert kavga içeren bir olaydır. Bu açıdan bakıldığında, örneğin 1917 yılında bir pisuarı "R. Mutt" olarak imzalayıp ona *Fountain* [Çeşme] adını veren ve bu işi sanat camiasının dehşet çığlıkları arasında sergileyen Marcel Duchamp'ın bir çekişme yarattığı iddia edilebilir. Ama Heidegger açıkça çekişmeyi yaratanın sanatçı değil, sanat işi olduğunu ve söz konusu çekişmenin de dünya ile yeryüzü arasında yaşandığını söyler.

"Heidegger bizi çekişmeyi yıkıcı bir güç olarak gören alışıldık anlayışımızdan farklı bir yöne çevirir. Eğer çekişmeyi kavga ve anlaşmazlıkla bir tutarsak, deneyimleyeceğimiz tek şey yıkım ve düzensizliktir," der (OWA: 174). Dünya ile yeryüzü arasındaki çekişme, dünyanın galip çıkması gereken bir

rekabet, bir boks maçı gibi anlaşılmamalıdır. "Çekişmede," der Heidegger, "taraflar kendi kendilerini aşmaya çalışırlar" (OWA: 174). Kendini aşmak üretkendir.[9] Dahası, Heidegger'e göre sanat işinin derdi, biz kendimizi rahat hissedelim, zevk alalım diye bu çekişmeyi bitirmek de değildir. Çekişme, çekişme olarak kalsın diye başlatılır.

Çeşme'deki çekişme Duchamp'ın jüriye alenen meydan okumasında değil, pisuarı yeni bir varlığa dönüştürerek, sanatın ne olduğuyla ilgili varsayımları sorgulamasında vuku bulur. Duchamp'ın sanatçı arkadaşı Beatrice Wood, bu eser etrafında dönen tartışmaların harareti içinde Duchamp'ın eyleminin önemini şu sözlerle anlatır:

> Önemli olan Bay Mutt'un çeşmeyi kendi elleriyle yapıp yapmadığı değildir. Önemli olan onu SEÇMİŞ olmasıdır. Bay Mutt, hayatın içinden sıradan bir objeyi alıp onu öyle bir şekilde yerleştirmiştir ki, yeni ismi ve bakış açısı altında o objenin kullanımdaki önemi yok olmuştur. Yani Bay Mutt o obje için yeni bir düşünce yaratmıştır. (Wood'dan alıntı yapan Godfrey 1998: 30)

Wood'un değerlendirmesine göre pisuarın kullanım değeri yok olmuş ve "o obje için yeni bir düşüncenin" doğmasına olanak sağlayacak bir açıklık yaratılmıştır. Daha önce gördüğümüz gibi Sophie Calle da *Kendine İyi Bak* adını verdiği işinde aynı şeyi yapmıştır. Heidegger'in eserin hakikatinin "işe-koyulması" dediği şey budur (OWA: 202). Sanatın işe-koyulmasında bir dünya kurulur ve yeryüzü meydana gelir.

Yeryüzü ve dünya kavramlarına bu bölümün başında değinmiştik, ama artık daha geniş bir açıklamanın vakti geldi. Heidegger, "Sanat İşinin Kökeni"nde "dünya" terimini *Varlık ve Zaman*'daki anlamı ile kullanır. Dünya kavramı, gündelik hayat içinde bizi yapılandıran değer, tavır, pratik ve kurumları içerir. Dünya hem maddi kültürel objelerimizi, hem de ideolojiler ve inanç sistemleri gibi, maddi olmayan yapıları kapsar. "Yeryüzü" ise daha karmaşık bir kavramdır. Gündelik dilde yeryüzü ve dünya kelimelerini eşanlamlı olarak kullansak da, yeryüzü dendiğinde aklımıza daha çok, insanların üzerinde dünyalarını inşa ettikleri inişli çıkışlı zemin ve/veya o dünyayı inşa etmek için kullandığımız toprak, taş vs. gibi maddeler gelir.

Estetik ve sanat kuramındaki belli bazı yaklaşımlar, özellikle de Kant'ın et-

9- Bu, bize insanın kendisini aşmasının, fırlatılmışlık halindeki Dasein'ın da bir özelliği olduğunu anımsatır. Fırlatılmışlık halindeki Dasein tüm olanaklılığı içinde olanağı yakalar.

kisindeki yönelimler (örneğin Schiller'in eserleri) sanatın "biçim verilmiş madde" olduğunu söyler. Bir resim ya da topraktan yapılmış bir testi biçim verilmiş objelerdir. Warhol'un *Brillo Kolileri* de biçim verilmiş objelerdir. Sanat dünyasında madde-biçim sentezi adeta yerleşik sağduyu haline gelmiştir. "Ama," diyor Heidegger, "sanatı şekil verilmiş madde olarak kavramsallaştırdığımızda, madde sanatçının biçim veren eylemlerinin zemini ve alanı haline gelir" (OWA: 152). Böyle bir bakış açısı dünyayı yapan özne olarak merkeze insanı koyar. Oysa Heidegger dünya ile yeryüzü arasındaki ilişkiyi kesinlikle böyle görmez.

Yeryüzü ve Dünya

Heidegger dünya ile yeryüzü arasındaki ilişkiyi nasıl anladığını açıklamak için Yunan Tapınağı örneğini kullanır. Anlatısına bir tasvirle başlar. "Bir bina, bir Yunan tapınağı kayalıkların ortasında öylece durur... Dururken, bina kayalık zeminin üzerinde sakince bekler" (OWA: 167)[10]. Burada kolayca kayalık zeminin insan yapımı bir obje için gerekli desteği sunduğunu varsayabiliriz. Ancak Heidegger yeryüzü ile dünya arasındaki ilişkiye dair varsayımlarımızı yıkmayı sürdürür. Şöyle devam eder:

> İşin bu duruşu kayanın içinden, kayanın iri kütlesiyle ama hiçbir şeyi itekleme-den, zorlamadan ve zorlanmadan sunduğu desteği ortaya çıkartır. Bina orada öylece durarak, üzerinde kopan fırtanaya karşı ayakta kalır ve böylece tüm şiddetiyle fırtınayı görünür kılar. Taşın parlaması ve aydınlığı güneş sayesindeymiş gibi görünse de, günün ışığını, gökyüzünün genişliğini, gecenin karanlığını öne çıkartır. (OWA: 167-8)

İlk tasvirden, Heidegger'in yeryüzü terimini, gündelik anlamda, üzerinde dünyanın inşa edildiği zemin ve/veya madde anlamında kullandığını düşünmek hala mümkündür. Ne de olsa insan yapımı tapınak, hem yeryüzünden gelen taşlarla yapılmış, hem de kayalara yaslanmaktadır. Ancak asıl önemli olan yerküre ile dünya arasındaki etkileşimdir. Taşın parlaması ve aydınlığı sayesinde, günün ışığının, gökyüzünün genişliğinin, gecenin karanlığının farkına varır, onları takdir ederiz. Dahası havanın görün-

10- Knockelman, 1985 yılında Heidegger'in yeryüzü terimini kullanışına ilişkin yaptığı analizde, Heidegger'in "yeryüzü" kavramını açıklamak için bir manzarayı kullanmış olamayacağını iddia eder. Knockelman'ın manzaranın "büyük," yani dünya tarihi açısından önemli "sanat" olarak sayılamayacağı yolundaki varsayımına katılmıyorum, ama Heidegger'in yeryüzü ile manzara arasında doğrudan sözel bir bağlantı kurmaktan kaçındığını düşünüyorum.

mez mekanını ve dalgaların köpüğünü fark etmemizi sağlayan da yine kayanın sunduğu sağlam yapıdır.

Heidegger'in "görünmezi görünür kılmaya" yaptığı gönderme, akla *Hayalet* ismindeki başka bir heykeli getirir (OWA 1990: 168). Rachel Whiteread'in *Hayalet*'i Viktoryen bir odanın alçıdan yapılmış kalıbıdır. Bu iş genellikle hiç farkına varmadan verili kabul ettiğimiz negatif boşlukları, devasa bir kütle olarak bizim için görünür kılar. Günlük yaşantımızda, odaların içinde dolanır, kapılardan girip çıkar, odalarda duran masalarda oturur ve "havanın görünmez mekanına" neredeyse hiç dikkat etmeyiz. Oysa Whiteread'in işinde, normalde verili kabul edilen ve dolayısıyla gündelik hayatta görünmez olan, güçlü bir şekilde yeniden odağa yerleştirilir. *Hayalet* de tapınak gibi, görünmez olanı görünür kılar. İşin hakikati "havanın mekanını" arkaplandaki fark edilmezlikten önplana çıkartmasında yatar. İşe adını veren hayalet budur.

Anish Kapoor'un *Hayalet*'i ile karşılaşması anlatırken, *svyambhuv* ("kendiliğinden-doğan" estetik) ile *rupa* (insan yapımı, insan tarafından verilen şekil) arasında bir ayrım yapan Bhabha da dünya ile yeryüzü arasındaki dinamiği ortaya çıkartır. Daha önce de gördüğümüz gibi, *Hayalet* ile karşılaşan Bhabha şöyle der:

> Taşlara yonttuğun açıklıkların keskin biçimselliğine hep hayran olmuşumdur. Kapılar, uzun pencereler, eşikler, ince ince işlenmiş portallar ve jilet gibi keskin pervazlar ile onları çevreleyen kireç tabakası, pütürükler ve çağlar boyu sürmüş kimyasal etkilerin izleri arasında bir tezat var. (Bhabha 1998: 20)

Bu tasvir ilk bakışta Heidegger'in eleştirdiği biçim-madde dizilişini kabul edermiş gibi görünür. Ancak "madde," yani kabaca yontulmuş Kilkenny kireçtaşı, sadece insanoğlunun onu biçimlendiren etkinliklerine zemin teşkil eden bir şey olarak kalmaz. *Svyambhuv* ve *rupa* arasındaki ileri geri gidiş gelişte Bhabha, "tüm taş"ın "tam bükülmekteyken donmuş kalmış" gibi olduğunu gözlemler. "...başka bir zamandan doğup, daha önceki bir halden uzağa dönermiş gibi, bir gözüyle bizden uzağa bakıyor, sadece kısmen orada, dolaylı olarak görülüyor, geçiş halinde bir sahne. Maddesel olanla maddesel olmayan arasında bir geçiş... Taş ile şiirsel varoluş arasında bir geçit" (Bhabha 1998: 21).

"Taşın" bu, "kıvrımlı, ikircikli hareketi" Bhabha'nın Kapoor'un işleri ile ilgili önkabullerini darmadağan eder. Bhabha *Hayalet*'e ilk bakışında Kapoor'un diğer işleriyle bir benzerlik, diyelim ki onun özgün tarzını, yani

Kapoor'un maddeye insan-yapımı bir biçim (*rupa*) vermek için sanatçının gösterdiği iradeden çok, granitin kendi maddi güzelliğini (*svyambhuv)* vurgulamasını görür. Ancak düşüncesi biraz biçimlenmeye başlar başlamaz, Bhabha'nın Kapoor'un işleriyle ilgili önkabulleri de yıkılmaya başlar. Kendiliğinden-doğan/insan yapımı (*svyambhuv: rupa*) ve insan yapımı/kendiliğinden-doğan (*rupa: svyambhuv*) arasında, bir ileri bir geri gidip gelirken, Bhabha artık "iş"e bakan bir eleştirmen veya gözlemci olmaktan çıkar ve kendisini "iş"in ortasında, onun "kıvrımlı, ikircikli hareketinin içinde" bulur. Burada "fırlatılmışlık" konusundaki tartışmamızı anımsayabiliriz. Dünyaya fırlatılır ve olanaklara doğru taşınırız. Bhabha da, "iş"in içine çekildiğinde "iş"in, sanat objesinin kendisi değil, hakikatin açığa-çıkartılması olduğunu fark eder. Şöyle der Bhabha:

> Hakikatle yapılan iş, nesneliğin zaferinde oluşmaz; iş sadece üçüncü bir alana, arada kalmış bir geçiş alanına girdiğinde, insan-yapımıyla kendiliğinden-doğan, maddi olanla maddi olmayan bir araya gelerek kuşkunun buradan oraya ileri geri salınımında birbirlerine değer. (Bhabha 1998: 39)

Sanatın işi anlayıştaki harekettir, sanat objesi değil. Bhabha'nın *Hayalet* ile karşılaşması Heidegger'in sanatı yeryüzü ile dünya arasındaki çekişme olarak kavramsallaştırmasını anlamamıza yardım eder. Heidegger'in dediği gibi, "ancak hakikat açığa-çıkma ile gizlenme arasındaki o ilk çekişme olarak vuku bulduğunda yeryüzü dünyada yükselebilir, dünya da yeryüzünde kendini temellendirebilir" (OWA: 180).

Daha önceki tartışmamızdan hakikatin (*aletheia*) bir açığa-çıkma, varlıkların gizli oldukları yerden ortaya çıktıkları, yani oldukları gibi göründükleri açık bir mekan, yani bir açıklık olduğunu anlıyoruz. Ama Heidegger, işteki hakikatin "açığa-çıkma ile gizlenme arasındaki o ilk çekişmeyi" de içerdiğini söyler. "Zira her ne açığa çıkarsa, gizlenme de vardır." Dolayısıyla, hakikatte hakikat olmayan da vardır. Nitekim, "henüz-ortaya-çıkmamış, üzeri açılmamış olanın rezervini de içerdiği ölçüde hakikat, hakikat-olmayandır" (OWA: 185).

Açığa-Çıkma

Sanat eserini karakterize eden bu eşzamanlı açığa-çıkarma/gizlemeyi hangi deneyimlerimiz sayesinde anlayabiliriz? Algı psikolojisinde aynı anda hem bir vazoyu, hem de iki insan kafası profilini resmeden *Gestalt* çizimini daha

önce görmüşüzdür. Vazo görünür olduğunda, profiller gözden kaybolur, profillere odaklandığımızda ise artık vazoyu göremez oluruz. Her biri, diğerinin algılanması için gereklidir, ama biri bir şekil olarak açığa-çıktığında diğeri gizlenir. Tıpkı *svyambhuv*: *rupa-rupa: svyambhuv* gibi, vazo ile profil, profil ile vazo arasında gider geliriz. Şekil ve zemin birbirleriyle zıtlaşmaz, aksine dinamik bir ilişki içindedirler. "İnsan yüzünü ötekine döndüğünde," der Bhabha, 'karşısına kör bir nokta, zorunlu bir boşluk çıkıyor: Varolanı tam olarak açıklığa kavuşturuyor, ama yokluğun radikal bir ötekisi olarak tuhaflığı gizliyor'" (Bhabha 1998: 22). Heidegger'in terimleriyle ifade edersek, yokluk hiçlik değildir, onu oluşmamış-bir-şey olarak anlamamız gerekir. Oluşmamış-bir-şey, mümkün olanın dinamik ve yaratıcı gücüne işaret eder. Bu yeryüzüdür.

Öyleyse yeryüzü bir imkan veya potansiyeldir. Yeryüzü teriminin kullanılması, sözel olarak olmasa da mantıken anlamlıdır. Toprağı kazar, onu gübre ile zenginleştirir, tohum atarak ekerim. Eğer şalgam ekersem şalgam çıkar. Eğer meyve ağacı ekersem, armut veya elma veya mango sallanır dallarda. Farklı dünyaların doğmasına olanak tanısa da, yeryüzü zemin olarak arkaplanda kalır. Yeryüzü kendini gizler, kendini göstermez. Ama o dilsiz değildir, aksine "basit tarzlarda ve şekillerde, sonsuz bir çeşitlilikle kendini açar" (OWA: 173). Her bir farklı ürün ya da kullanım için toprağa farklı şekillerde başvurulur. Bir potansiyel ve imkan olarak yeryüzü, farklı dünyaların doğmasına olanak tanır. Heidegger'in yeryüzünü kutsal görmesi bu bakış açısındandır.

"İşin bütünlüğü yeryüzü ile dünya arasındaki çekişmenin başlatılmasında vuku bulur," (OWA: 175) diyen Heidegger'in bu sözünü de, çizim stüdyosundaki deneyimimize geri dönerek anlayabiliriz. Temellendirmeye veya bir zemin olarak yeryüzüne yapılan gönderme, çizimde uğraştığımız figür/zemin ilişkisini andırır. Sayfa ya da tuval boş gibi görünse de, aslında boş değildir. Biz daha çizime başlamadan, resim ya da tablo denilen şeyin ne olduğuyla ilgili önkabullerimiz, resim veya çizim tarihi, kendi tarihimiz ve alışkanlıklarımızın yanı sıra potansiyel ve sonsuz imkanlar doldurmuştur sayfayı. Yeryüzü ile dünya arasındaki bu çekişmenin nasıl müzakere edileceğinin çerçevesini format belirler. Biz kağıda işaretler koyup kontürleri belirledikçe, zeminden bir figür doğmaya başlar. Batı'da figüre, yani dünyaya odaklanırız, ama yeryüzü ya da zemin olmadan dünyayı göremeyiz. Başka bir deyişle, figürün doğmasına olanak sağlayan zemindir. Bu *Gestalt*'ın içinde figür, üzerinde doğduğu zemin sayesinde figür olur. Heidegger de böyle düşünür:

> Dünya kendini yeryüzünde temellendirir, yeryüzü de dünyada yükselir. Ama dünya ile yeryüzü arasındaki ilişki boş bir dünya ya da birbirleriyle hiç ilişkisi olmayan iki zıt kutup halinde sönümlenip yok olmaz. Yeryüzüne dayanan dünya onu aşmaya çalışır. Kendisini açan olarak hiçbir şeyin kapalı kalmasına dayanamaz. Ama yeryüzü de kendisini koruyan ve saklayan olarak dünyayı kendi içine çekmeye ve orada tutmaya çalışır. (OWA: 174)

Dünya ile yeryüzü arasındaki bu ihtilaf ya da çekişme sadece bir sanat eseri ile yüzleştiğimizde değil, sanat işinin ortasındayken, işi yaparken, biz çalışırken de öne çıkar.

Francis Bacon'un resim yapma pratiği hiç bitmeyecek bu çekişmeye güzel bir örnek sunar. Bacon'un "tuvalde zaten varolan figüratif ve olasılıksal sabitleri aşmak için" boyayı tuvale fırlatarak tümüyle rastgele işaretler yapması meşhurdur (Bacon'dan alıntı yapan Deleuze 2003: 49). Bacon'un işi ile ilgili yazan filozof Gilles Deleuze şöyle der: "Neredeyse körlemesine yapılan bu işaretler, figürasyonun görsel dünyasına başka bir dünyanın müdahale etmesidir. Ressamın eli, kendi bağımlılığından kurtulmak ve egemen optik düzenlemeleri kırmak için araya girer: İnsan artık hiçbir şey göremez olur" (Deleuze 2003: 49). Deleuze'ün figürasyonun görsel dünyasına başka bir dünyanın müdahale etmesine yönelik sözleri, dünya ve yeryüzü arasındaki, "yeryüzünün dünyada yükseldiği", "dünyanın da yeryüzünde temellendiği" dinamiğe gönderme yapar (OWA: 180). Boyanın tuvale fırlatılması dünyanın sakin yüzeyini bozar ve yeryüzünün, bir olasılık olarak arkaplandaki fark edilmezliğinden önplana çıkmasını sağlar. Heidegger'e göre bu çekişme, işin hakikatinin ortaya çıkartılabileceği bir açıklık, açık bir mekan yaratır.

Heidegger'in çekişmenin çekişme olarak kalması konusundakı ısrarı, hergünkü düşkünlüğümüzü akla getirir. Burada da, hem günlük hayatımızdaki, hem de gündelik sanat pratiğimizdeki alışkanlıklarımız dünyayı önceden kavramsallaştırır. Tüm sanatçılar gibi, Bacon'un da sorunu gündelik sanat pratiklerimizde, çalışma yöntemlerimizin ve pratik tarzlarımızın bir aşinalık üretmesi, alışkanlık haline gelmesidir. Bacon için boyayı tuvale atmak önceden düşünülmüş, alışkanlık olmuş bir davranış haline gelir. Bacon öyle yapar, tarzı budur. Böylece Bacon'un edimlerinin "ortalama hergünkülüğünde" sanat pratiği, sanat işçiliğine dönüşür.

Heidegger'in çekişmenin "sıkıcı bir uzlaşma" ile sonlandırılmaması yolundaki endişesi, estetik zevk kavramsallaştırmalarına yönelik eleştirilerine

gönderme yapar ki, bu tür estetik kavramsallaştırmalarda "iyi biçim" konusunda bir uzlaşmaya varılabileceği varsayılır. Bu noktada avangardın sınırları yıkan pratiklerinin, çekişme kavramına örnek teşkil ettiği düşünülebilir. Varolan kuralların çiğnenmesi yoluyla yeniye yer açan avangard pratiklerinin tarihi, çekişmenin çekişme olarak kalması ilkesine bağlılık göstermek olarak görülebilir. Ne var ki avangard sanatçısının bilinçli olarak izleyiciyi krize sokacak bir olay yaratması, Heidegger'in çekişme kavramı ile pek uyuşmaz. Öncelikle, "Sanat İşinin Kökeni"nden anımsayabileceğimiz gibi, sanat hem sanatçının hem de sanat işinin kökenidir. İkinci olarak, yeni hiçbir zaman önceden kavramsallaştırılamaz. Bu nedenle sanat işi dünya ile yeryüzü arasındaki çekişmede vuku bulur, bir sanatçının neyin bir çekişme yaratacığına ilişkin önkabullerinde ya da öngörülerinde değil. Benzer bir şekilde siyasal sanatın siyasal, toplumsal ya da ideolojik yapıları eleştirerek bir çekişme başlatacağı düşünülebilir. Ancak Heidegger bizi bir kez daha böylesi bir kolaycılığa karşı uyarır. Siyasal sanat varlıkların ontik dünyasında çalışır. Çekişme ise ontolojiktir. Çekişmenin çekişme olarak kalması sayesinde varlıkların Varlıklarını anlarız.

Sanat Tarihseldir

Sanat toplumsal bir boşluk içinde çalışmaz. Heidegger'e göre sanat, özünde bir "kaynak"tır, çünkü o "hakikatin varlık bulmasının, yani tarihselleşmesinin özel bir yoludur" (OWA: 202). Her çağın hakikatin varlık bulduğu kendine özgü bir yöntemi, biçimi vardır. Eski Yunanlılar için hakikati ortaya çıkartmanın özel yöntemi sanattı. Modern çağda ise bu yöntem hakikati "gerçeklikle örtüşme" olarak gören bilimdir.

Ama Heidegger içinde yaşadığımız çağda sanatın ortaya çıkan "hakikat"ının sanat endüstrisi/işçiliği olduğundan endişe eder. Sanat eserlerini yapmak, sergilemek, izlemek, satın almak ve satmakla o kadar meşgul oluruz ki sanatın özünde ne olduğunu unuturuz.

"Sanat İşinin Kökeni"nin görevi bu temel soruya dönmemizi sağlamaktır: Sanatın özü nedir? Heidegger bu soruyu önplana çıkartarak, bizden sanat endüstrisinin/işçiliğinin yoğun gündeminden bir adım geri çekilerek, sanatta asıl meselenin ne olduğunu yeni baştan düşünmemizi ister. Şeylerin özünü sorgulamaya bu şekilde yeniden yöneldiğimizde, Heidegger'in yaşanan deneyimin Sanatın içinde öldüğü unsur olmasından neden endişe ettiğini anlarız. Eğer Sanat, varlıkların Varlıklarının asli ve zorunlu

bir parçası olacaksa, o zaman Sanat varlıkların ortasında vuku bulmalıdır. Heidegger'in bu denemesinden çıkartılması gereken en önemli dersin bu olduğunu düşünüyorum. Bence sanat endüstrisinin hüküm sürdüğü bu çağda, Heidegger'i okumanın doğru zamanı "şimdi"dir.

Üçüncü Bölüm

Tasavvur ve/veya Tasvir*

Dünyanın resim olma niteliğinin anlamını, varolanın tasavvur edilmişliği olarak açıkladığımızda, tasavvur-edilmekliğin yeni çağdaki özünü tam olarak kavramak için, kullanıla kullanıla artık iyice aşınmış "tasavvur etmek" (*vorstellen*) kelimesinin ve kavramının en eski adlandırma gücünün izini sürmek ve ortaya çıkartmak zorunda kalırız: İnsanın bir şeyi kendinden uzağa ve göz önüne yerleştirmesi. Böylece varolan, bir nesne olarak durmaya başlar ve "Varlık" mührünü de ancak böyle kazanır. Dünyanın bir resim olması ile insanın varolanların ortasındaki bir özne olması aynı olaydır. (AWP: 132)

Bağlam

Görsel sanatlardaki sanat kuramcılarının ve tarihçilerinin tartışmalarının temelinde hala sanatın tasavvur etmekle ilgili bir pratik, sanat ürünlerinin de tasvirler olduğuna dair pek de sorgulanmayan bir varsayım yatar. Bu ifade bize o kadar açık seçik bir doğru gibi gelir ki, onun geçerliliğini sorgulamak, hatta ne anlama geldiğini tanımlamaya çalışmak bile çoğu zaman aklımızın ucundan geçmez. Konuşurken, yazarken, çizerken, dijital bir görsel oluştururken ya da video çekerken, yaptığımız şeyin tasvirler üretmek olduğu konusunda en ufak bir kuşku duymayız. Sanatta tasvirin bu egemenliğinin bir sonucu olarak da, sanat tarihini bir tasvirler tarihi olarak ele alırız.

---

* Bkz. çevirmen notu 4, sayfa 154.

Bir şeyi tasavvur ve/veya tasvir etmek demek, bir şeyi göz önüne getirmek, o şeyin zihinde canlanmasına olanak sağlamak demektir. Bu "zihinde canlanma" olarak tasavvur ve/veya tasvir etme modelinin Batı estetiğindeki izlerini, Parrhasius ve Zeuxis arasındaki yarışın Pliny tarafından aktarılan şu öyküsüne dek sürmek mümkündür:

> Ressam Parrhasius Zeuxis ile bir yarışa girdi. Zeuxis bir üzüm asmasını tasvir eden öyle gerçekçi bir resim yaptı ki, kuşlar resimdeki üzümleri yemek üzere konmaya başladılar. Bunun üzerine Parrhasius bir perdeyi tasvir eden asılına öyle sadık bir resim yaptı ki, kuşların vardığı yargıdan gurur duyan Zeuxis, perdenin açılarak resmin gösterilmesini istedi. Yaptığı hatayı anladığında ise kendisinin sadece kuşları kandırabildiğini, oysa Parrhasius'un bir ressamı kandırmayı başardığını söyleyerek yenilgiyi kabul etti. (Pliny'den alıntı yapan Bryson 1983: 1)

Bu anlatıda, bir sanatçının başka bir sanatçıyı hiper-gerçekçi bir perde resmi ile kandırmasının hayranlık uyandırdığını görürüz. Nitekim Parrhasius'dan yirminci yüzyılın başlarına dek bir sanatçının taklit, yani gerçekliği gerçekçi bir şekilde tasvir etme yeteneğine sahip olması, "büyük" olarak tanımlanabilmesi için en önemli nitelik sayılmıştır. Yirminci yüzyılın başında birçok karmaşık etmenin katkısıyla (ki resmin hayatı kayda geçirmek konusundaki ayrıcalıklı rolünü fotoğrafa kaptırmış olması da bu etmenler arasındadır) tasvirde bir kriz yaşanır. Ama taklit sanatın yegane amacı olarak sayılmaktan çıkmış olmasına rağmen, tasvir etme fikri hakimiyetini sürdürmeye devam eder. Taklidi, perspektif sistemi ile birleştirerek, güçlü ve "gerçekçi" bir görsel sistem yaratabilmiş Rönesans sanatı, "dışarıdaki gerçekliğin" göz önüne getirilerek zihinde canlanmasına olanak sağlamak olarak anlaşılan tasvir etmenin zirvesine ulaşmıştır. Çağdaş dijital görüntüleme yöntemleri de dahil olmak üzere, Batı'nın görsel sanatları hala bu görsel sistemin etkisi altındadır. Perspektif dünyaya bir pencere açar, taklit de bu penceredeki görüntünün algılanan gerçekliğe sadık bir şekilde tasvir edilmesini sağlar.

Ancak tasavvur ve/veya tasvir etme modelini, önceden varolan bir gerçekliğin zihinde canlanması olarak düşünmeye başladığımız anda, bu model çökmeye başlar. Zira perspektif, gerçekliği tasvir edermiş gibi görünse de, aslında dışarıdaki dünyaymış gibi görünen bir sistem ya da matematiksel modelden başka bir şey değildir. Gerçekliği taklit eder gibi görünen bir görüntü, ille de o gerçekliğin önceden varolduğunu göstermez. Örneğin bunu, Gerhard Richter'in *Administrative Building* [İdari Bina] (1984) isim-

li fotoğraf-resminde ya da dijital görüntüleme yöntemlerini kullanarak gerçekliği manipüle ettiğimizde fark ederiz. Gerçeklik yanılsaması yaratan imgeler tasvir etmenin, önceden varolduğu varsayılan bir gerçekliği zihinde canlandırdığı ile ilgili yerleşik kanaati altüst eder, ama simgeleri ve görüntüleri bir kenara bıraksak bile, dünyamızı anlama yöntemlerimizi belirleyen sistemler (sanat olsun ya da olmasın), hala tasvir etmenin izlerini taşırlar (bkz. Baudrillard, 1994). Bunu nasıl açıklayabiliriz?

Gündelik hayattaki tasvir ve/veya tasavvur etme anlayışımız dünyanın bir modelinin üretilmesi fikrinden türetilmiştir. Tasvir ve/veya tasavvur etme dediğimiz şeyin, bir gerçekliğin, imgeleme hitap edecek bir biçimde (örneğin bir filmde, bir edebiyat eserinde ya da bir görsel sanat işinde) göz önüne getirilmesi olduğunu düşünürüz genellikle. Bu düşünce biçimine göre "göz önüne getirilen," önceden varolan modelin bir kopyasıdır. Bu model daha önce dünyada gördüğümüz bir şey de olabilir, hayal ettiğimiz bir şey de. Tasvir etme dediğimiz şeyin altında yatan modeller ve kopyalar dünyasında bir model vardır, kopya da o modeli taklit eder.

Modeller ve kopyalarla ilgili bu takıntımızın izini Platon'un "biçimlerin ideal dünyası" varsayımına dek sürebiliriz. Bu kavramsallaştırmada, her türlü gerçeklikten önce, "ideal biçim" vardır. Görüntü ya da bizim tasvir ve/veya tasavvur dediğimiz şey, ancak ideal biçimin kusurlu bir kopyası olabilir. Modeller ve kopyalar, görsel sanatların diline felsefeden bile çok bulaşmıştır. Bunun bir sonucu olarak Batı'da görsel tasvir etrafında dönen tartışmalar, renklerini "doğal tavır" ve "esas kopya" gibi kavramlardan alırlar.[11] Buna göre, tasvir ve/veya tasavvur, yani kopya "gerçek"in" ancak kusurlu bir taklidi olabilir. Gerçek ile tasvir ve/veya tasavvur arasında her zaman bir mesafe vardır. Bu mesafe de genellikle bir eksiklik olarak görülür.

Gündelik hayatta sanata dair yargılarda genellikle tasvirin "gerçek"e ne kadar yaklaştığı değerlendirilmeye çalışılır. Bu çerçeveleme nedeniyle de, çoğu zaman tasviri eleştirmenin, "gerçekçilik"i" eleştirmek ile özdeş olduğu sanılır. Bu özdeşleştirmede tasvir etmenin gerçekçilikle aynı şey olduğu düşünülür ve gerçekçiliğin karşısına soyutlama çıkartılır. Oysa tasvirde asıl mesele, çoğunlukla zannedildiği gibi, sadece dışarıdaki gerçekliğin gerçekçi veya figüratif bir şekilde göz önünde canlandırılması değildir. Heidegger'e göre tasvir bu kadar dar anlaşılmamalıdır. Mesele sadece ger-

11- "Doğal tavır" ve "asli kopya" ile ilgili kapsamlı bir tartışma için bkz. Norman Bryson (1983), 1. ve 2. bölümler.

çekçilik ya da betimleme değildir. Tasvir ve/veya tasavvur etme daha ziyade, dünya ile özel bir ilişki kurma veya dünya hakkında özel bir düşünme biçimidir ve dünyanın önceden kavramsallaştırılması esasına dayanır.

Tasvir ve/veya tasavvur etme, daha doğrusu tasvircilik ve/veya tasavvurculuk ortaya çıkan ürün değil, bir düşünme biçimidir. Tasvircilik ve/veya tasavvurculuk, dünya ile kurulan ve onu sabitleyerek, ona hakim olmak istencini içeren bir ilişkidir. Dolayısıyla böyle bir kavramsallaştırma uyarınca, tasvir ve/veya tasavvur etmek gerçekçilik ile özdeş görülmemelidir. Dahası soyutlama da, sonucu önceden kavramsallaştırabildiği için, en az gerçekçilik kadar tasvirci ve/veya tasavvurcu olabilir. Yani modernizm de tasvirciliğe ve/veya tasavvurculuğa yöneltilen eleştiriden muaf değildir.

Tasvircilik ve/veya Tasavvurculuk

Görsel malzemelerin üretilmesi ve yorumlanması etrafında dönen her tartışmanın merkezinde, tasvircilik ve/veya tasavvurculuk yer alır. Son zamanlarda, hem felsefede hem de sanatta tasvirciliğin ve/veya tasavvurculuğun dayattığı kısıtlamaları aşmak için yoğun bir çaba gösterilmektedir. Başta Heidegger, Deleuze, Guattari ve Irigaray olmak üzere, birçok felsefeci tasvir ve/veya tasavvur etmeye karşı yazmış ve başta postmodern, postkolonyel ve feminist sanatçılar olmak üzere, birçok sanatçı da tasvir ve/veya tasavvur etmeyi bir daha geri gelmemek üzere ortadan kaldırmak adına uğraşmış, uğraşmaya da devam etmektedirler. Bu da bizi tasvir ve/veya tasavvur dediğimiz bu "şey"in ne olduğu ve onun imgelemimizi neden hala bu derece güçlü bir şekilde avucunda tuttuğu sorusuna geri götürür.

Tasvir ve/veya tasavvur etme dediğimiz şeyin gündelik hayatta çok güçlü bir kullanımı vardır. Mecliste, mahkemelerde, yazılı, sözlü, işitsel, görsel vs. mecralarda farklı yollarla temsil eder ve ediliriz. Yani birileri duygularımızı, düşüncelerimizi, çıkarlarımızı tasavvur eder ve onları başkalarına tasvir ederler. Bir ressam olarak ben, bir galeri tarafından temsil edilir, aynı zamanda, kendim de bir şeyleri tasvir eden resimler yaparım. Bilim felsefecisi Bruno Latour'un şu gözlemi, temsil etmenin, yani tasavvur ve/veya tasvir etmenin yaşamımızda ne ölçüde yer ettiğini gayet güzel bir özetler:

> En alçakgönüllümüz bile krallara layık bir temsilci ve delege ordusuyla sarılı yaşarız. Her gece televizyonda meclisteki temsilcilerimiz, bizim adımıza konuşurlar. İnsanları ve insan olmayan şeyleri disipline etmek, üretmek ya da

> taşımak gibi işlerimizi bizim için yapan vinçler, arabalar, trenler, makineler gibi yüzlerce insan-olmayan temsilcimiz vardır. Yüzlerce bilim dalı, araç ve gereç uzak yerleri, nesneleri ve zamanları bize getirir, yani onları biz inceleyelim diye görüşümüze sunup bize tasvir ederler. Düzinelerce kitap, film, piyes ve resimde yer alan, insan olan ve olmayan karakterler korkularımızı ve vahşetimizi tasvir eder, böylece dünyamızı dostlarla ve düşmanlarla doldururlar. (Latour 1988: 165-6)

Tasvir ve/veya tasavvur gibi, birçok farklı bağlamda, birçok farklı şekilde kullanılan, basit iki kelimenin bu derece çeşitli ve renkli bir karakterler ordusu yaratması olağanüstü gibi görünür. Siyasal temsilciler, teknolojik ve estetik tasvirler ile yanyana dururlar. Peki ama böyle bir şey olabilir mi? Bu çok farklı olayların ve şeylerin hepsinin aynı kavram içinde işlemesi mümkün müdür? Ve öyle bir görüntü ortaya çıkar ki, sanki bir kural, paylaşılan ortak bir nitelik gelip, bu çeşitliliği bir düzene koyacak ve bu kavramın kullanımını haklı çıkartarak, bu tasavvurun tasavvur edilmesine olanak sağlayacaktır. Heidegger'in tasvire ve/veya tasavvura yönelik eleştirisinde karşı çıktığı tam da budur. Heidegger tek bir tasvir ve/veya tasavvur kavramsallaştırmasının, diğer tüm kavramsallaştırmaları bir kenara itip, tek başına hakimiyet kurmasına itiraz eder.

Heidegger, meselenin tasvir ve/veya tasavvur etmeden ziyade, "tasvircilik ve/veya tasavvurculuk" olduğunu söyler. Daha önce de gördüğümüz gibi, tasvircilik ve/veya tasavvurculuk, gerçekliğin bir tasviri ve/veya tasavvuru değil, daha ziyade bir düşünme biçimi, bir düşünce tarzıdır.[12] Tasvircilik ve/veya tasavvurculuk dünyayı düzenler ve neyin düşünülebileceğini önceden belirler. Tasvir ve/veya tasavvur ve tasvircilik ve/veya tasavvurculuk arasında bir ayrım yapmak için Heidegger, Almancada tasavvur etmek anlamına gelen "*vorstellen*" kelimesinin etimolojik kökenlerine döner. Tasavvur etmek insanın bir şeyi; bir nesneyi, bir kişiyi, dünyayı vs. kendisiyle bir ilişki içine sokarak, gözünün önüne ve karşısına yerleştirmesi demektir. Örneğin çizmek için bir natürmort kurguladığımda, bir fotoğraf ya da film çektiğimde, benim yaptığım da tam olarak budur. Çizim yapmak, fotoğraf çekmek ya da bir sahneyi filme almak için önce bir senaryo kurgularım. Şeyleri hergünkü bağlamlarından çıkartır, onları kendi bakış açımdan çerçevelerim. Artık şeyleri kendileri gibi, yani varlıklar olarak görmem, aksine onları işimle ilgili özel niyetlerime uyacak şekilde çerçevelerim.

12- Foucault, Heidegger'in tasvir/tasavvur eleştirisinden hareketle, böylesi düşünce yönergelerine "söylem" adını verir.

Heidegger, insanların dünyadaki her şeyi bir nesne olarak kavramsallaştırabilme becerileri sayesinde, her türlü ilişkinin merkezi, diğer her şeyin anlaşılmasına olanak sağlayan birer zemin haline geldiklerini ileri sürer. Nitekim "dünyanın bir resim olması ile insanın varolanların ortasındaki bir özne olması aynı olaydır," der (AWP: 132). Heidegger'e göre tasvir ve/veya tasavvur etme, daha doğrusu tasvircilik ve/veya tasavvurculuk, varolan her ne varsa, onun özne-olarak-insan için bir nesne olarak anlamlandırıldığı bir ilişki biçimidir. İşte tasvir ve/veya tasavvur etmeye yönelik eleştiri de, varolanın özne-olarak-insan tarafından bu şekilde nesneleştirilmesini hedef alır. Bu ilişki sanatta pek çok farklı biçimde ortaya çıkar, ama bunun belki de en iyi örneğini, sanat galerilerinde işlerin yerleştirilmesi ve izlenmesinde görürüz.

Varolanla İlişki

Heidegger tasvire ve/veya tasavvura yönelik eleştirisini, insanların dünyadaki şeyleri nesneleştirme ve onlar üzerinde hakimiyet kurma eğiliminden türetir. Dünyayı daha farklı bir şekilde nasıl tahayyül edebileceğimizi anlamamıza yardımcı olmak amacıyla Heidegger, erken-dönem Yunanların varolana ilişkin anlayışları ile modern anlayış arasındaki farklara odaklanır. Sokrat-öncesi Yunan dünyasında, insan kendisine varolan tarafından bakılandır. Modern çağda ise bu ilişki ters yüz olur, artık bakan insandır. İnsan, varolana bakan olur. Varolan, insanın araştırma nesnesi haline gelir. Erken dönem Yunanlılar için varolan şimdi ve burada mevcut olandır. Bu kavramsallaştırmada düşünce ve Varlık birbirinden ayrı değildir. Heidegger'e göre Yunan dünyasında,

> "İnsan... kendisini açan tarafından, mevcut olanın huzuruna çağırılandır... Bu nedenle, insanın kendi özünü gerçekleştirmek üzere, kendisini açanı, açıklığı içerisinde biriktirmesi (*legein*), kurtarması (*sozein*), yakalaması ve muhafaza etmesi ve onun yarattığı bölücü karmaşaya maruz kalması gerekir." (AWP: 131)

Böyle bir dünyada varolan, insana yukarıdan bakar. Gerçeklik insanın önünde ansızın belirir, şimdi ve burada mevcut olmasının gücüyle onun karşına dikilir. "Bu nedenledir ki," diyor Dorothea Olkowski, "Prometheus kayaya bağlanmış, Pentheus Bacchae tarafından parçalanmış, Acteon bir geyiğe dönüştürülmüş, paramparça edilmiş ve köpeklere atılmıştır" (Olkowski 1998: 97).

Erken dönem Yunanlılar için gizli-olanı-açığa çıkarma ufku, insanın önüne-çıkana açıklığı ve ona maruz kalmasıdır (*hypokeimenon*). Dünya böyle tahayyül edildiğinde her bir kişi dünya-içindeki-varlığı sayesinde ona görünen her ne varsa, ona karşı korunmasızdır, ona açıktır. Bu ufukta kendisini her ne açarsa, varolan olarak şimdi ve burada mevcut olur, öyle ki "Ben" varolanların yanındadır, onlarla birliktedir, onların arasına aittir. İnsan varolanlarla birlikteyken, ne ayrıcalıklıdır ne de onlardan kopuk. Mevcut olan bir sürü başka şeyin arasında o da vardır, o kadar. Dolayısıyla erken dönem Yunan dünyasında Varlık "şimdi ve burada mevcut olmadır, hakikat de açığa-çıkma" (AWP: 147). İnsanın bu açıklığı ve kırılganlığı içinde, dünya bir resim, yani bir tasvir ve/veya tasavvur değildir. Varolana tasvir ve/veya tasavvur aracılık etmez. Heidegger'e göre, Yunanlılar şeylerin arasında varoldukla-rından dünyayı kendileri ile bir ilişki içine sokmazlar ve bu nedenle de özne olamazlar. Onlar ne dünyayı bir nesne olarak kavramsallaştırmış, ne de dünyayı nesneleştirmiştir.

Birçoğumuz dünya-içindeki-varlığımızı böylesine edilgen bir şekilde kabullenmeyi içimize sindiremeyiz. Hayatlarımızı planlamak, gelecekteki başarılarımızın temellerini şimdiden atmak, gelecekte ne olacağımızı hayal etmek, kendimizi diğer insanlardan farklı kılmak için o kadar çok vakit harcarız ki, kendimizi başka şeyler arasında varolan basit bir şey olarak tahayyül etmekte güçlük çekeriz. Dahası nesnellik, Batı'nın teknokratik toplumlarında hayatta kalmak için kritik bir öneme sahiptir. Modern çağda "insan" teknolojik yeniliklerin de yardımıyla, gerçekliğin belirleyici merkezi olmuştur ve dünyayı kendisi dışında ve kendisi ile ilişkiye giren bir şey olarak görmesi de, ona bu güvenli merkezden bakması sayesindedir. İnsan, mevcut olanı (*das Vorhandene*) gözünün önüne yerleştirir ve onu özne için bir nesne olarak konumlandırır (AWP: 131). "Gerçeklikle kurulan bu yeni ilişkide," der Heidegger, "insan, tasavvur eden özne olarak, 'fantaziler kurar', yani insanın tasavvuru, bir resim olan dünyanın içine, bir nesne olarak varolanı resmettiği ölçüde, insan imgelem içinde hareket eder" (AWP: 147). İnsan artık önünde beliren ve onun karşısına dikilen gerçekliğe korunmasızca maruz kalmaz, aksine kendisini merkez olarak emniyete alır ve olası diğer tüm ilişki merkezlerine karşı öncelik kazanır. O artık varolan tarafından kendisine yukarıdan bakılan değil, varolanı tasavvur ve/veya tasvir edendir.

Heidegger'e göre Sokrat öncesi dünya bir tasavvur ve/veya tasvir kavramsallaştırmasına dayanmaz ve Sokrat öncesi Yunanlılar da tasavvurcu ve/

veya tasvirci bir şekilde düşünmezler. Ancak geç dönem Yunan düşüncesi, özellikle de Platon'un felsefesi tasavvur ve/veya tasvir çağını hazırlamak açısından kurucu önem taşır. Tasavvurun ve/veya tasvirin yerleşmesini mümkün kılacak koşulları hazırlayan Platon'un düşüncesidir. Platon'un biçimler ve fikirler kavramı, varolan ile şimdi ve burada mevcut olan arasında bir ayrım yapılmasına olanak sağlayan temeli atmıştır. Varolan artık "*eidos*," yani salt bir görüntü ya da kendisine bakılan olarak belirlenir. Şimdi ve burada mevcut olmaklıktan, bakılan olmaklığa bu geçiş, varolanın bir resim (*Bild*) olarak kavramsallaştırılmasının da temellerini atar. Heidegger'e göre, bir gün gelip dünyanın bir *Bild*, bir resim olmasının öğretideki yolunu açan da bu farkındalıktır.

Heidegger'in tasvir ve/veya tasavvur etmeye yönelik eleştirisinin dayandığı olgu, tasvir ve/veya tasavvur etmenin, dünyanın özne-olarak-insan tarafından nesneleştirilmesi ve hakimiyet altına alınmasına olanak veren bir çerçeve sunmasıdır. Heidegger varolanın bir şablona indirgenmesiyle, varlıkta bir duraksama yaşandığını ileri sürer. Heidegger, varlıktaki duraksama ya da kayıp dediği şeyi açığa-çıkartmak amacıyla Yunanlıların dünyayı şimdi ve burada mevcut-olan olarak deneyimlemesi ile modern çağda dünyanın bir özne tarafından tasvir ve/veya tasavvur edilmesi arasındaki farka odaklanır. Derrida'nın sözcükleriyle, eski Yunanlılar için "varlığın Varlığı, hiçbir zaman insanın karşısına getirilen, sabitlenen, durdurulan ve onun bir tasvirine ve/veya tasavvuruna sahip insanın emrine amade kılınan bir nesnede (*Gegenstand*) teşekkül etmez" (Derrida 1982: 306). "Buna karşın," der Heidegger, "modern insan mevcut olanı (*das Vorhandene*) ötede, kendi karşısında duran bir nesne olarak" gözünün önüne yerleştirir (AWP: 131). Varolanla kurulan bu yeni ilişkide, insanlar kendilerini merkezde görür ve diğer her şey onlar için birer nesne olur. Nesneleştirme süreci sayesinde insan kendisini diğer tüm olası merkezlerin üzerinde ve ötesinde bir merkez olarak görür. Böylece insan, varolanı kendisiyle ilişkilendirebilir, çünkü onu tasvir ve/veya tasavvur eden odur. İnsanın özne olduğu tasvir ve/veya tasavvur dünyasında, mevcut olan artık, Yunanlılarda olduğu gibi, kendini-açan, kendiliğinden ortaya-çıkan değil, insan tarafından ele geçirilen ve kavranandır. Heidegger'e göre, tasvir çağında saldırganlık hüküm sürer. Tasvir ve/veya tasavvur rejimi şiddet üretir. Şöyle der Heidegger:

> Varolan, artık şimdi ve burada mevcut olan değildir, daha ziyade tasavvur edilirken önce karşıya konandır, karşıda sabit duran nesnedir. Tasavvur etme, sü-

regiden ve hakimiyet kuran nesneleştirmedir. Tasavvur etme her şeyi bu şekilde nesneleştirilmiş olanın birliğine sürükler ve orada toplar (AWP: 150).

Artık insan varolanların arasında, onlar tarafından kendisine yukarıdan bakılan değildir. Bu ilişkide varolan her şey dönüştürülür ve sabit bir rezerv olarak (*Bestand*) görevlendirilir. İnsan dünyayı tasavvur etme ve onun bir modelini oluşturma yeteneği sayesinde, onu kendi kullanımına sunar. Ancak bu yeni edinilen güçle birlikte, diye uyarır Heidegger, korkunç bir kayıp da gelir: İnsan kendisini dünyaya açmadığından, artık varlığı Varlık olarak deneyimleyemez. Bu tasvirci ve/veya tasavvurcu güdünün bir örneğini "sanat projesi" denilen şeyde görebiliriz. Sanat projesinde sanatçı kendi niyetlerini öyle bir şekilde sunar, ortaya çıkacak sonuçları öyle bir şekilde önceden kavramsallaştırır ki, biz süreç içinde kendiliğinden doğacak olana açık kalamayız.

Dünya Resmi Çağı

"Dünya Resmi Çağı" (1950) isimli denemesinde Heidegger, modern çağı tasvir ve/veya tasavvur çağı olarak niteler.[13] Batı'da modern çağ Descartes'tan günümüze dek uzanır. Heidegger'e göre, bu çağda dünya bir resme, yani bir tasvire indirgenir. İnsanın, dünyayı kendisinin dışına, önüne ve kendisi ile bir ilişki içine yerleştirdiği bu ilişkide dünya, insan öznesi için bir resim olur.[14]

"Resim" kelimesi üzerine düşündüğümüzde aklımıza ilk olarak bir şeyin kopyası, belki bir tablo, bir çizim, bir fotoğraf, yazılı bir tasvir ya da daha çok tasavvur ettiğimiz bir imge gelir. Genellikle resim dediğimiz şeyin dünyadaki bir şeye benzemek gibi bir niteliği olduğunu varsayarız. Ancak Heidegger dünya resminden bahsederken, resim kelimesini dünyanın bir kopyası anlamında kullanmadığını açıkça belirtir. Bu "doğal tavır" ve "esas kopya" gibi önkabulleri çağrıştıran, çok dar bir kavramsallaştırmadır. Heideggerci tasvir ve/veya tasavvur etme kavramsallaştırmasında "tasvir ve/veya tasavvur etme" ne gündelik kullanımdaki çeşitli anlamlarıyla, ne de bir imgenin üre-

13- "Dünya Resmi Çağı" ilk olarak *Holzwege*'de (1950) yayınlanmıştır. Bu tezde *The Question Concerning Technology and Other Essays* isimli İngilizce çeviride yer alan metine atıfta bulunuyorum. Kullandığım metnin Almanca değil İngilizce olması, özellikle Derrida'nın temsil ve çeviri ile ilgili tartışması bağlamında önem taşımaktadır. Almanca bilmiyorum, dolayısıyla kullandığım metin *Vorstellung*'un bir temsili.

14- Heidegger dünyanın bir resim haline geldiği olayın, "insanın varolanlar arasında bir özne olmasıyla" (AWP: 132) eşzamanlı olarak gerkçekleştiğini söyler.

tilmesi anlamında kullanılır. Tasvir ve/veya tasavvur etme daha ziyade dünyanın yönetilmesine yönelik bir rejim ya da sistemdir, bu sistemde dünya bir norma ya da modele indirgenir. Bu dolayımla dünya, kökeni itibariyle, bir resim olarak kavramsallaştırılır ve kavranır (AWP: 128).

Heidegger'e göre, bu yeni tasvir ve/veya tasavvur etme paradigmasını başlatan ve dünyayı bir resme indirgeyen Descartes'tır.[15] Bu resim dünyayı taklit eden bir imge değil, kendisinden bir resmin türetilebileceği matematiksel bir model ya da prototiptir.[16] Bir protip, model ya da şablon dünyanın neye benzeyebileceğini belirler. Bir şeyin gerçekleşmesinden önce, kavramının formüle edilmesi anlamına gelir, yani nesne var edilmeden evvel tasavvur edilir. Şehir planlamacılığı ve mimari tasarım bize bu "model saplantısı"nın güzel bir örneğini sunar. Kibrit çöplerinden, kartondan ya da köpükten maketler, yani modeller yapılır ve bu modeller bize dünyanın neye benzeyebileceğine dair bir resim sunar. Daha sonra da dünya, insan eliyle, o resme benzeyecek şekilde yaratılır.

Descartes'ın bilgiyi matematize etmesi, dünyayı bir şablona indirgemeyi mümkün kılan koşulları hazırlamıştır. Burada söz konusu olan mevcut olan bir şeyin tekrarlanması anlamında tasvir değil, gerçek anlamıyla dünyanın yeni baştan tasavvur edilmesidir. Heidegger'e göre, söz konusu olan varolanın tasarlanmasıdır (AWP: 144). Dünya resmi çağı, dünyanın görsel bir resmini yapmak, yani taklit ile değil, dünyanın bir modelinin üretilmesi, yani çerçevelenmesi ile ilgilenir. Dünya resmi çağı dünyanın veriye indirgenmesidir.

Şeylerin veriye dönüştürülmesi, çağdaş yaşamı tanımlayan temel özelliklerden biridir. Başvuru formlarında, anketlerde, internette, telefonda, gönüllü olarak kendimizle ilgili bilgiler veririz. Kamuoyu araştırmalarında, nüfus sayımlarında, vergi beyannamelerinde, kayıt formlarında, sosyal güvenlik başvurularında verdiğimiz bilgiler veriye dönüştürülür. Bu veriler, rakamlarla dolu tablolar biçimini alır ve daha sonra bürokratlar ve hükümetler tarafından, hayatlarımızı etkileyen kararların alınmasında kullanılır. Bizim yerimizi kayıtlar alır. Bunlar elden ele geçen, birleştirilen, kıyaslanan, üstüste bindirilen ve bizi tasvir etmek ve yaşamımız hakkında karar vermek için kullanılan soyutlamalardır. Böylece koşan, bisiklete binen, köpeklerini gezdiren insanlar bir çubuk grafikteki şekiller veya bir tablodaki rakamlara dönüşür.

15- Michel Foucault da (1970) temsilciliği Descartes'a atfeder, ama farklı bir dönemselleştirme saptar.
16- Matematiğin kökü "mathesis"tir ve önbilgi anlamına gelir.

Dolayısıyla modern çağın en temel olayı, dünyanın bir resim olarak fethedilmesidir. İnsanın varolanı gözünde canlandırması, yani tasavvur etme yeteneği sayesinde gerçekliği yapılandırmayı başarmıştır. "Tasvircilik ve/veya tasavvurculuk sayesinde," der Heidegger, "insan tüm şeyleri hesaplama, planlama ve biçimlendirme yeteneğini devreye sokar. Araştırma-olarak-bilim, insanın kendisini dünyaya bu şekilde yerleştirmesinin mutlak surette zorunlu bir biçimidir" (OWA: 135). Tasvir ve/veya tasavvur, biçimsel ve normatif niteliği ile dünyayı anlayışımızı ve varlık olmanın ne olduğunu önceden kurgular.

Heidegger, Descartes'ın insan ile dünya arasındaki ilişkiyi yeniden kavramsallaştırması sayesinde, "insanın" özne olmasını mümkün kılan alanın tasavvurda açıldığını söyler. Descartes'ın dünya kavramsallaştırmasında tasvirin "nesnel" yapısı bir düzenleme anlamına gelir ve dünyayı düzenleyen bu resmi oluşturan da bir özne olarak insandır. Dünya, modelinin üretilmesi mümkün olan bir resme dönüşür, çünkü "insan" ona tepeden bakar ve onu zihninde canlandırır. İnsan, dünyayı kendi önüne ve kendisiyle ilişki içine yerleştirerek kendisini de tüm ilişkilerin merkezine koymuş olur.

Tasvir ve/veya tasavvur etmede dünyayı kavramsallaştıran, dünyanın modelini kuran biri vardır. Bu şablonda varlık olarak görülen şey önceden kavramsallaştırılmıştır, dolayısıyla kontrol da edilebilir. Oysa Heidegger'e göre bu, varlık olarak varlığın dışlanması anlamına gelir. İlk bölümdeki tartışmamızdan da anımsayabileceğimiz gibi, Heidegger dünya ile ilişkimizi böyle görmez. Heidegger'e göre, Dasein'm fırlatılmış olması demek, dünya anlayışımızın normatif olmaması, olamaması demektir; dünyayı anlamamız, tam tersine dünya-içinde-varolmaklığımızdan ve başka varlıklarla uğraşmaklığımızdan, onlarla etkileşimimizden doğar. Heidegger'in tasvire ve/veya tasavvura yönelik eleştirisinin temeli budur. Descartes'ın aksine, o dünyanın hiçbir zaman nesnel olmadığına ve önceden bilinemeyeceğine inanır.

Perspektif

İnsanın kendisini tüm ilişkilerin merkezine yerleştirmesine, bir özne olmasına ve dünyayı kendi tasavvuru olarak gözünün önüne getirmesine olanak sağlayan paradigma değişikliğini nasıl anlayabiliriz? Dünyanın matematikleştirilmesi, insanların dünyayı bir resim olarak kavramsallaştırmalarına olanak sağlarken, dünya imgemizi de etkiler. Norman Bryson *Vision and Painting: The logic of the gaze* [Görüş ve Resim: Bakışın mantığı] isimli kitabın-

da, doğrusal perspektifin, resim yapma alışkanlıklarında bir değişikliğe yol açtığını, bu değişikliğin de insanın varolanla ilişkisindeki değişikliği yansıttığını söyler. Bryson, insanın kendisini dünyanın merkezine, dünyanın matematiksel bir modelini sunan doğrusal perspektif sayesinde yerleştirdiğini gösterir.

Bryson, Rönesans öncesi döneme ait freskler, mozaikler ve vitraylar ile perspektifi düzenleyici bir ilke olarak kullanan erken dönem Rönesans çalışmalarını kıyaslar. Rönesans öncesi dönemde "izleyen özne" bireyselleşmiş bir izleyen özne olarak değil, "ibadet bakımından bir mümin olarak, cemiyet bakımından da cemaatteki bir mevcut olarak muhatap alınır" (Bryson 1983: 96). Rönesans öncesi dönemin freskleri, ibadetin döngüsel doğasına uygun olarak, kilisenin duvarlarını boydan boya çevreleyen bir süreklilik gösterir. Bu sürekliliği, farklı bölümleri anlatısal bir bütünlük içinde bir araya toplayan bir bant sağlar. Bu yapılandırma sayesinde izleyiciler hep birlikte bu döngünün içine çekilirler. "Bu bağlamda," der Bryson, "beden kendini görmez", ama yine de "varolanların arasında tanrı tarafından kendisine tepeden bakılan bir 'ben' vardır" (Bryson 1983: 98).

Bryson bu sürekliliği bozan ve "bedenin" kendisini görmesine ve böylece insanın özne olmasına giden yolu açan üç değişiklik saptar. İlk olarak sanatçılar izleyicileri, cemaatteki mevcutlar olarak bir arada tutan anlatısal mekanı böler ve kesintiye uğratırlar. Bryson, Giotto'nun Assisi ve Padua'daki fresklerini bu değişikliğin örnekleri olarak görür. Giotto bu fresklerde, anlatıdaki her bir anı ayrı bir çerçeveye yerleştirir, öyle ki artık onları sürekliliği olan bir anlatının parçaları olarak görmek mümkün olmaz. Anlatı bandının bu şekilde kesilmesiyle, her bir sahne bireyselleşir ve anlatının sürekliliği bölünür. Sonuçta her bir sahne cemaatten ayrılan "bireysel" izleyiciler tarafından ayrı ayrı ve teker teker izlenebilir hale gelir.

Sahnelerin bu şekilde teker teker ayrışmasını, imgelerin içeriğindeki bir değişiklik daha da güçlendirir. Sanatçılar fark edilmek ve anlaşılmak için gerekli minimum şablonun dışına taşan, karmaşık semboller içeren, yani görsel anlamda okuryazar izleyici tarafından deşifre edilip yorumlanması gereken imgeler oluşturmaya başlar. Bryson'a göre, "sembollerin okunması izleyiciyi, *bu* tek ve büyük ölçüde tikelleşmiş şablonun alıcısı olarak kurgular" (Bryson 1983: 101). İzleyicinin resimdeki şifreleri çözme yükümlülüğü altına sokulması, izleme edimini düşünme edimine yaklaştırır. Burada izleme, ortaçağdaki dini-estetik tefekkür ile bir tezat meydana getirir.

Son olarak Bryson, izleyicinin kendisini bir imge olarak görmesine giden yolda perspektifin oynadığı rolü vurgular. Perspektif, bireysel bir izleyicinin algısının özel bir biçimde şekillenmesine olanak sağlayan bir mekan düzenlemesi getirir. Perspektif, izleyiciyi fiziksel mekanın içinde oradan oraya savuran sürekli bir akışa maruz bırakmak yerine, onu fiziksel mekandan kopartır ve resmin mekanı içine çeker. Alberti'nin *De Pictura* isimli incelemesi işte bu noktasal karşılaşmayı biçimselleştirerek kayda geçirmiştir (bkz. Alberti 1991). Bu perspektif mantığına göre izleyici başlangıçta resmin işgal ettiği konumdadır, öyle ki ressam da izleyici de dünyaya aynı kadrajdan bakarlar. Bryson'a göre, merkezi ışın, yani bakış noktasından sonsuzluk noktasına uzanan ışın, aynı zamanda bakışın kendi üzerine dönüşünü de oluşturur.

> Bu şablonda sonsuzluk noktası, resme radikal bir değişkenlik ilkesinin yerleştirilmesi anlamına gelir, zira sonsuzluk noktasının bakışı, izleyicinin bakışını bir nesne olarak kendisine geri çevirir. Bir şey benim bakışıma bakar; pozisyonunu asla alamayacağım ve gördüğü şeyi ancak kendi bakışımı ters yüz ederek tasavvur edebileceğim bir bakıştır bu. (Bryson 1983: 106)

Böylece Bryson nesnelliğin ve hesaplanabilirliğin, izleme süreci içinde doğduğunu ileri sürer. Bu mantığa göre, ki tasvirin mantıklarından biridir bu, izleyici bir tasavvura dönüşür. "Bu şekilde," diyor Bryson, "Albertici mekan, bedeni kendi imgesinde ölçülebilir, görülebilir, nesneleşmiş bir birim olarak kendisine geri yansıtır" (Bryson 1983: 106). Bu anlamda Alberti'nin mekanı, Descartes'ın öznesinin gelişinin habercisi gibidir. Hatta bir anlamda halihazırda Descartes'ın öznesi olan Alberti'nin öznesi, diğer insanlar arasındaki bir insan değildir, o artık kendisini algılayabilecek bir konumdadır ve insanın kendisini kendi dışından görüntülemesi, Descartes'ın *cogito ergo sum*'unu tamamlar. Nitekim kendiliğin bu bütünleşik görünümü, yirminci yüzyılın başlarına, özellikle de Picasso'nun farklı bakış açılarıyla yaptığı deneylere dek ciddiyetle sorgulanmaz.

Resim yapma alışkanlıklarındaki değişiklikleri çözümleyerek, insanı tanrının bakışları altından çıkartıp, tüm ilişkilerin merkezine yerleştiren sürece ilişkin bir içgörü edinebiliyoruz. Ortaçağ tanrısının ilişkilerin merkezinden sürüldüğü süreç ise biraz daha karmaşıktır. Perspektif mantığında "sanatçı" ve "izleyici" eskiden sembolik olarak tanrı tarafından işgal edilen pozisyona yerleşirler. Merkezi ışın, izleyicinin sonsuzluk noktasının karşısındaki bir açıdan bakmasını gerektirir. Bu sayede, perspektifin kuralları in-

sanları, daha önce tanrı tarafından işgal edilen konuma, yani resmin merkezine yerleştirir. Önce tanrı vardır. Sonra insan ve tanrı bakış noktasında yanyana durur. Zaman içinde tanrı kenara itilerek tümüyle yerinden edilir. Bu hamleyle insan kendini merkezde sağlama alır ve diğer tüm olası ilişki merkezlerine karşı öncelik kazanır. İnsanın daha önce tanrıya atfedilen birçok niteliği kendisine atfetmesine olanak sağlayan da budur.

Pespektifin yapısında ve mantığında bir örneğini gördüğümüz tasvir ve/veya tasavvur rejimi mevcut olan ile varolan arasında bir yarılmaya neden olur. Tasavvur edilen varolan, bir öznenin zihninin içinde ve o zihin için vuku bulan bir şeydir. Kendiliği bir tasavvur olarak resmeden Descartes'ın öznesi, varolanı hiçbir zaman mevcut olan olarak kavrayamaz. Varolan matematikleştirilmiştir. Bir şablona indirgenmiştir.

Tasvircilik ve/veya tasavvurculuk, dünya hakkında bilebileceğimiz her şeyi nasıl düşünüp, tasvir ve/veya tasavvur edebileceğimizi yapılandıran bir *Weltanschauung* ya da dünya görüşüdür. Bu dünya görüşü uyarınca dünya insan zihninin bir ürünüdür. Bu bir ideolojidir. İşte Heidegger de "Dünya Resmi Çağı" isimli denemesinde, bizi varolanı varlık olarak deneyimlemekten alıkoyan bu düşünme biçimini eleştirir.

Ancak bir an için insanlar ile varolan arasındaki bu ilişkiyi başka bir şekilde kurguladığımızı düşünelim. Örneğin insanlar karşılarına çıkan şeyleri tasavvur edip, kendileriyle bir ilişki içine sokmasalardı ne olurdu? Ya da insanlar bu şeylerle "nesneler" olarak uğraşmasalardı? İnsanlar kendilerini varolandan nasıl ayrıştırırlardı? Tasavvur ve/veya tasvir etmenin birtakım kısıtlamaları olabilir, ama tasavvur ve/veya tasvir etme dünya-içindeki-varlığımızı yapılandırmasaydı ne öğrenebilirdik? Tasvir ve/veya tasavvur etmeyi bir daha geri gelmemek üzere ortadan kaldırsaydık, bir uçuruma ya da kaosa sürüklenmez miydik?

Tasvirin ve/veya tasavvurun düzenleyici yapısı olmazsa, insanların doğrudanlık, basitlik ve mesnetsiz düşünce ile karşı karşıya kalması gibi "gerçek" bir tehlike vardır. Peki ya bunun siyasetteki yansımaları ne olurdu? Doğrudanlığın ve basitliğin bu şekilde mevcudiyete davet edilmesi ister siyasal, ister toplumsal, ister estetik olsun, en kötüsünden baskıcı rejimleri mümkün hale getirmez miydi? Tasviri ve/veya tasavvuru askıya ya da paranteze alınamayacak kadar yaygın bir şey olarak görebiliriz. Ne var ki tasvirciliği ve/veya tasavvurculuğu tümüyle ortadan kaldıramayacak olsak bile, bu bizi onun varsayımlarını sorgulamaktan alıkoymamalıdır. Heideg-

ger, dünya-içindeki-varlığımızı ve şeyler arasındaki yerimizi kabullenecek olursak, şeyleri gözümüzün önüne nesneler olarak yerleştirmek yerine, onlara uyum sağlayabileceğimizi söyler. Onun eski Yunan düşüncesi ile ilgili açıklamaları bize bu olasılığı sunar.

Bu şeylerle-uyum-sağlama ilişkisi, Sanat anlayışımız açısından ne anlama gelir? Sanat ne sadece zihnin bir tasarımıdır, ne de sadece üretilen bir obje. Bir önceki bölümde sanat işinin, daha önce açığa-çıkmamış olanın açığa-çıkarılması olduğunu gördük. Sanatta ne olacağını önceden öngöremeyiz. İlerideki bölümlerde şeylerle dikkatli bir şekilde etkileşmemiz, yani teknolojimize, malzemelerimize, bilgilerimize ve bedenlerimize uyum sağlamamız sayesinde, sanatın tasvir alanından tümüyle çıkacağını göstereceğim. Heideggerci açıdan bakıldığında, ne sanat tasvirci ve/veya tasavvurcu bir pratiktir, ne de sanat tarihi bir tasvirler tarihi.

D.E.Ü. MERKEZ KÜTÜPHANESİ

Dördüncü Bölüm

Sanat ve Teknoloji*

Modern teknoloji nedir? Bir... açığa-çıkarmadır... Ne var ki modern teknolojide hüküm süren açığa-çıkarma, kendini *poiesis* anlamında bir meydana getirme olarak açmaz. Modern teknolojide hüküm süren açığa-çıkarma bir zorla dışarı çıkarmadır (*Herausfordern*) ve doğadan hiç de makul olmayan bir talebi karşılamasını, yani zorla dışarı çıkartılıp, öylece saklanabilecek enerjiyi sunmasını ister...

Modern teknolojide hüküm süren açığa-çıkarma, zorla dışarı çıkarma anlamında bir yerleştirmedir. Doğada gizli olan enerjinin kilidi açıldığında, kilidi açılan dönüştürüldüğünde, dönüştürülen biriktirildiğinde, biriktirilen dağıtıldığında ve dağıtılan da her seferinde yeniden devreye sokulduğunda bu zorlama vuku bulur. Kilidi açmak, dönüştürmek, dağıtmak, yeniden devreye sokmak, açığa-çıkarma yöntemleridir. Ama açığa-çıkarma hiç bitmez. Belirsizliğe doğru da uzamaz. Açığa-çıkarma çok çeşitli ve birbiri ile kesişen yollarını kendi kendine yöneterek, onları kendine açar. Bu yönetme de her yerde sağlama alınır. Hatta yönetmek ve sağlama almak, zorla dışarı çıkartmak anlamındaki açığa-çıkartmanın temel nitelikleri olur.

Öyleyse zorla dışarıya çıkartan bu yerleştirmeye uygun düşen ne tür bir açığa-çıkarmadır? Her yerde, her şeye hazırda beklemesi, hemen el altında bulunması için görev verilir, hatta öyle ki bu görev vermenin kendisi bile gerektiğinde görev verilmek üzere hazır beklemelidir. Bu şekilde görev verilen her ne varsa, onun kendisine ait bir yeri vardır. Biz buna sabit rezerv deriz. Bu sözcüğün, "stok"tan daha fazla ve daha esaslı bir anlamı vardır. Sabit rezerv terimi kapsayıcı bir üst-başlık rütbesi taşır. Mevcut olanlar içinde, zorla dışarı çıkarmaya maruz kalan her şeyi tanımlar, daha azını değil. Sabit rezerv olarak hazır bekleyen şeyler, artık nesne olarak karşımıza ve tepemize dikilmezler. (QCT: 14-17)

---

* Bkz. çevirmen notu 5, sayfa 154.

Bağlam

Alman sanatçı Anselm Kiefer, 1980'lerin ortasında stüdyosunu eski bir fabrikada kurar ve atölyesinde fabrika benzeri üretim yöntemleri kullanmaya başlar. Büyük ölçekli işler üretebilmek amacıyla, kalifiye işgücü istihdam eder ve teknolojinin yoğun olarak kullanıldığı üretim teknikleri geliştirir. Anselm Kiefer'in sanatı ile Martin Heidegger'in felsefesi arasındaki ilişki üzerine yazdığı incelemede[17] Matthew Biro, Kiefer'in sanatının, zamanla el emeği isteyen nispeten daha geleneksel bir pratikten, endüstriyel ve mekanik üretim biçimlerinin daha yoğun kullanıldığı bir pratiğe evrildiğini gözlemler. Şöyle der Biro:

> Çalışma alanlarının hızla büyümesinin yanı sıra, Kiefer'in 1980'lerde fabrika tarzı üretim biçimlerine geçtiğini gösteren diğer dışsal belirtiler arasında çok daha fazla iş üretmesi, 1987-90 yılları arasında istihdam ettiği işgücünde yüzde dörtyüzlük (4 asistandan 17 asistana) artış ve büyük, hatta devasa boyutlarda işler üretme eğilimi sayılabilir. (Biro 1998: 194)

Stüdyosu ve iş pratikleri endüstriyel üretim gibi görünse de, Kiefer kendisini endüstriyel üretim pratiği ve siyaseti ile uğraşan bir girişimci olarak değil, sanat yapan bir sanatçı olarak görür.

Büyük ölçekli endüstriyel yöntemler kullanan tek sanatçı Anselm Kiefer değildir. Çağdaş sanatçılar, giderek daha büyük ölçekli operasyonlar yürütmeye ve operasyonlarında kalifiye işgücü kullanmaya başlamışlardır. Jeff Koons, Damien Hirst, Olafur Eliasson, Mariko Mori, Matthew Barney gibi bazı başka sanatçıların tercih ettiği diğer bir seçenek de, sanatçının işini şahsen üretmek yerine taşerona yaptırmasıdır. Bu üretim biçiminde sanatçı, üretim süreçlerini denetleyen bir "yaratıcı yönetmen" ya da "proje yöneticisi" olarak çalışır. Modern teknokratik toplumların bağlamında, stüdyosunda yanlız başına çalışan ve kendi elleriyle sanat işleri üreten sanatçı "imgesi" artık arkaik ve modası geçmiş bir görüntü gibidir. Bazıları için sanat, teknolojik üretim haline gelmiştir. Sanatsal üretim ile diğer üretim biçimleri arasındaki sınırların bulanıklaşması ve bunu takiben teknolojik üretimin neden olduğu beceri kaybı, sanatçı, sanat ve teknoloji arasındaki ilişkiyi temelden değiştirmiştir.

Heidegger, teknoloji üzerine yazdığı "Tekniğe Yönelik Sorgulama" başlık-

17- Kiefer işleri ile Heidegger'in kuramcılığı arasındaki kontrpuanlar için bkz. Matthew Biro'nun *Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger* (1998) başlıklı kitabı.

lı eleştirel denemesinde, teknolojinin hayatlarımızı ve dünyadaki şeylere karşı tavrımızı ne şekilde biçimlendirdiğini inceler. Çözümlemesine teknolojiye ilişkin gündelik anlayışımızı hatırlatarak başlar. Gündelik hayatımızda, bir-şeyler-yapmak-için aletler ve makineler üretir ve onları belirli amaçlara yönelik araçlar olarak kullanırız. Her sabah kalktığımız yatağımız uyumamıza yardım eden bir araçtır, diş fırçamızı ve diş macunumuzu da dişlerimizi fırçalamak için kullanırız. Sabahleyin içtiğimiz çayın ya da kahvenin suyunu kaynatan su ısıtıcısıdır. Çıplaklığımızı örtmek, modaya ilişkin tavrımızı belirtmek, ısınmak ya da güneş yanıklarından korunmak için giysiler giyeriz. Bunların tümü bizim belirli amaçlarla kullandığımız araçlardır. Heidegger'e göre mesele, şeyleri belli amaçlara hizmet eden araçlar olarak kullanmaya kendimizi kaptırdığımızdan, bir an için durup hayatımızı oluşturan şeylerin ne olduklarını ya da onlarla nasıl bir ilişki kurduğumuzu düşünmemektir. Onların varlıklar olarak Varlıklarının ne olduğunu unutur, onları kendimiz için gerekli kaynaklar olarak görürüz. Gerçekten de, teknokratik bir toplumda her şey, hatta diğer insanlar bile kaynak olur. Biz araçsalcılığın hakimiyeti altında yaşarız; bizim dünyamızda şeyler, kendileri olarak değil, bir-şeye-hizmet-etmek-üzere vardır.

Heidegger'in teknoloji ile ilgili değerlendirmelerinde, sanatçılar için özel içgörüler vardır. Sanatçılar olarak bizler, kendi özgün sanat işlerimizi yapmak için özel teknolojiler kullanırız. Performans sanatçıları bedenlerini, kavramsal sanatçılar fikirleri ve ufak tefek şeyleri, heykeltıraşlar da çekiç veya kaynak aletleri veya dikiş makinaları kullanırlar. Örneğin Anselm Kiefer döküm teçhizatı, torna ve tesviye tezgahları, vinç, yük kaldırma makinesi, kesiciler, kum, saman, çamur, gümüş, altın ve kalifiye işgücü gibi kaynaklar, alet ve malzemeler kullanır. Yani kalifiye işgücü de dahil olmak üzere tüm bu şeyleri, bir-sanat-işi-yapmak-amacına hizmet eden araçlar olarak kullanır, tıpkı bizim teknoloji ile kurduğumuz gündelik ilişkide olduğu gibi.

İnsanın Teknoloji ile İlişkisi

Heidegger teknokratik bir toplumda, dünyayı ve onun içinde olan her şeyi kaynaklar ve "belirli amaçlara hizmet eden araçlar" olarak kullandığımızı söyler. Dünyanın kaynaklarının kısıtlı ve sonlu olduğunun ve kalkınma için sürdürülebilir bir yaklaşıma ihtiyaç duyulduğunun artık yaygın olarak kabul edildiği bir çağda, Heidegger'in teknoloji ile ilişkimizi yeniden değerlendirmesi ve onunla farklı bir ilişki kurma arayışı acil bir zorunluluk

olarak karşımıza çıkar. Ya teknoloji insanlar tarafından belirlenen amaçlara hizmet eden bir araçtan ibaret değilse? Bu durum insanların hakimiyet kurma istenci açısından ne anlama gelir? Ya teknoloji aletlerin, makinelerin, bilgisayarların insanlar tarafından belirli amaçlara hizmet eden araçlar olarak kullanılmasıyla ilgili değilse? Heidegger'in sorgulaması teknolojinin araçsal tanımını bozar.

1949 ile 1954 yılları arasında, savaş sonrası Almanya'nın toplumsal ve siyasal gerçekliğinin sunduğu arkaplanda yazılmış "Tekniğe Yönelik Sorgulama" denemesi, teknolojinin belli amaçlara hizmet eden bir araç olarak kullanılmasının yarattığı yıkıma bir tepki olarak görülebilir.[18] Heidegger'in amacı bu ilişkiyi yeni baştan düşünmek ve insanlar ile teknoloji arasında açık bir ilişkinin kurulmasını sağlamaktır. Bu arayış teknolojinin onaylanması ve savunulması ile karıştırılmamalıdır. Heidegger teknolojiyi sorgulayarak, insan varoluşunun teknolojinin özüne açılmasını ister ki "teknolojik olanı kendi sınırları içinde deneyimleyelim... [ve] ona mümkün olan en kötü biçimde teslim olmayalım" (QCT: 4).

Heidegger'in derdi, gündelik hayattaki varlıkların teknolojik olanın içinde hapsolmaları, yani teknolojinin özüne yeterince dikkat etmeyip, teknolojinin (ontik alanda) bizim için neler yapabileceğine takılıp kalmalarıdır. Teknolojinin bize nasıl hizmet edebileceğine bu kadar takılmışken, teknolojinin özüne ne şekilde erişilebileceği, teknoloji meraklısı modern toplumların sorunudur. Heidegger'e göre, dünyayı bir kaynak, teknolojiyi de amaçlarımıza hizmet eden bir araç olarak tasavvur ettiğimiz sürece, "ona hakim olmak istencine saplanıp kalırız" (QCT: 32). Heidegger bizden teknoloji ile farklı bir ilişki kurmamızı, bunun için de onunla ilişkimizi yeniden değerlendirmemizi ister. Bu yeni değerlendirmede teknolojinin özünü anlamamız gerekir.

Heidegger'e göre, teknolojinin araçlar, gereçler ve her türlü teçhizat şeklindeki maddi tezahürleri, onun özü ile aynı şey değildir. Teknolojinin özünün açığa-çıkarma olduğunu söyler Heidegger:

> Dolayısıyla teknoloji sadece araç değildir. Teknoloji bir açığa-çıkarma yöntemidir. Eğer buna kulak verecek olursak, önümüze teknolojinin özüne dair sağlam bir alan açılır... Teknoloji meydana getirmenin ve açığa-çıkarmanın, yani *aletheia*'nın, yani hakikatin vuku bulduğu alanda oluşur. (QCT: 12-13)

18- Heidegger'in verdiği örnekler biraz eskimiştir, ama insanların makinelerle haşır neşir olmaları arttıkça, temel sorusunun önemi de artar. Robotik ve genetik alanlarındaki gelişmeler bu akımı doğrular niteliktedir.

Meydana getirme, açığa-çıkarma ve *aletheia* kavramlarını, "Sanat İşinin Kökeni" başlıklı denemeyi okurken görmüştük. Hatırlayacak olursak, sanatın özü sanat eseri yapmak, üretmek ya da sanat eserleriyle bir şekilde uğraşmakla değil, açığa-çıkarmakla, içinde hakikatin doğduğu açık bir alan yaratmakla ilgiliydi. "Tekniğe Yönelik Sorgulama" başlıklı denemesinde Heidegger bunun teknoloji için de doğru olduğunu savunur. Tıpkı sanat eserinin özünün sanat eseri üretmekle ilgili olmaması gibi, teknoloji de şeyler üretmek ya da onlarla bir şekilde uğraşmakla ilgili değildir. Ama hem sanat hem de teknoloji bir meydana getirme veya açığa-çıkarmaysa, "estetik açığa-çıkarmayı" (veya Heidegger'in tabiriyle *poiesis*'i) teknolojik açığa-çıkarmadan farklı kılan nedir? Bu fark, teknolojik üretim biçimlerini ve taşeronları kullanan çağdaş sanat pratikleriyle ilgili anlayışımızı nasıl etkiler?

Heidegger'in teknoloji sorgulaması, çağdaş sanattaki "bu sanat mıdır?" sorgulamasından farklı bir biçim alır. Heidegger'in sorgulaması sanat eseri üretmek amacına hizmet eden malzemeler, araçlar ve teknolojiyle kendi kurduğumuz ilişkiyi sorgulamamızı gerektirir. Heidegger'e göre, teknoloji sanat eseri üretmeye hizmet eden bir araç olarak kullanıldığında, insanlara her şeyi bir kaynağa dönüştürme gücü verir, bunun sonucunda da özel bir tür körlüğe maruz kalırız. Artık dünyadaki şeyleri ve hatta bizzat dünyanın kendisini başka bir şekilde göremez oluruz. Heidegger'in terimleriyle ifade etmek gerekirse, açığa-çıkarma ufkumuz, teknolojinin bizim için yapabilecekleri ile sınırlanır.

Heidegger'e göre, teknolojik ortaya çıkarma tasvirciliğin ve/veya tasavvurculuğun dünyayı anlama biçimimiz üzerindeki hegemonyasını sürdürmesine olanak verir. Üçüncü Bölüm'de gördüğümüz gibi, tasvircilik ve/veya tasavvurculuk rejimi altında, nesneler "sabit rezerv"e (*Bestand*) indirgenir, böylece modern teknokratik toplumun arzu ettiği belli amaçlar için kullanılmaya hazır hale gelirler. Sabit rezerv terimini, nesnelere görev veren ve onların insanlarca kullanılmaya hazır hale getirilmesini mümkün kılan bir şablon olarak anlayabiliriz. Bu şablon uyarınca, dünyadaki şeyler insanların dünyaya hakim olma arayışında kullanılmak üzere, "orada, dışarıda", toplanmak, sayısallaştırılmak, hesaplanmak için vardır. Nesneler ve araçlar, sabit rezervin bütünselliği içinde yutulur ve tikel nesneler olarak özgünlüklerini yitirirler. Örneğin bunu tersanelerde ya da fabrikalardaki hammadde yığınlarında görebiliriz. İnsan emeğini, "emek talebini" karşılayacak bir "işgücü"ne indirgeyen "işgücü rezervi"nde de görebiliriz. Dünyanın bir sabit rezerve indirgenmesinin sonucunda, yeryüzü insanların tek-

noloji aracılığıyla hükmedebilecekleri bir kaynak olarak görülür. "Bu şekilde," der Biro, "şeylerin zenginliğinin ve çeşitliliğinin yerini indirgenmiş bir nitelik kümesi, yani şeylerin küresel bir dönüşüm ve alışveriş ağındaki kullanım değerleri alır" (Biro 1998: 201).

Çerçeveleme

İnsan olan ve olmayan şeyleri sabit rezerve indirgeyen görev-verme, çerçevelemenin hükümranlığında vuku bulur. Giriş bölümünden anımsayabileceğimiz gibi çerçeveleme, şeylerin etrafına onlarda neyi, ne şekilde göreceğimizi, onlar hakkında ne düşüneceğimizi ve onları nasıl tasavvur edeceğimizi belirleyen bir çerçeve yerleştirir. Heidegger'in çok sevdiği ve bu bölümün ilerleyen sayfalarında tartışılacağı *poietik* açığa-çıkartma gibi, çerçeveleme de bir varlığın mevcuda gelmesinin yollarından biridir. Ancak *poietik* açığa-çıkarmadan farklı olarak, çerçeveleme bir şeyin Varlığının görünür olmasına olanak sağlamaz. Daha ziyade "her şeyi" insanlar için "tedarik olarak konumlandıran bir zorla-yerleştirmedir (*Stellen*)" (QCT: 21). Heidegger'e göre, modern teknolojinin özünü, "çerçeveleyen açığa-çıkarma" oluşturur.

Çerçeveleme, tıpkı bir resmin çerçevesi gibi, neyin resmin bir parçası olarak görülebileceğini belirler. Çerçevenin dışında kalan hiçbir şeyin meşru bir anlamı yoktur. Böylece çerçeveleme içinde yaşadığımız dünyayı nasıl gördüğümüzün ve anladığımızın parametrelerini belirler. Dünyayı başka bir şekilde göremez oluruz. Tek açığa-çıkarma yöntemi bu olduğunda, çerçeveleyen açığa-çıkarma, insanların kendileri ve diğer her şeyle ilişkisini tehlikeye sokar. Her şey ve herkes kârı arttırmak ve kontrol etmek amacına hizmet edebilecek birer kaynak haline gelir. Teknolojik açığa-çıkarma, çerçeveleme olarak, dünyayı sabit bir rezerv olarak görür ve insanı da ona görev-veren konumuna yerleştirir.

Bu zorla açığa-çıkarmada doğa bir amaca yönelik olarak kullanılabilecek ve saklanabilecek bir araç olarak enerjiye dönüştürülür. Bu minvalde,

> Bir toprak parçası, kömür ve cevher çıkartmak için zorlanır. Yerküre kendisini bir kömür madeni bölgesi olarak, toprak da mineral rezervi olarak gösterir. Tarım artık mekanize edilmiş gıda sanayiidir. Hava artık nitrojen vermeye, toprak cevher vermeye, cevher, mesela uranyum vermeye, uranyum da yıkıcı ya da barışçı amaçlarla kullanılmak üzere atom enerjisi vermeye zorlanır. (QCT: 14-15)

Heidegger çerçevelemenin tehlikeli bir düşünme biçimi olduğu konusunda bizi uyarır. Dünyayı çerçevelemek, yani dünyayı kaynak olarak bir çerçeveye yerleştirmek, her şeye o düşünce tarzına göre renk veren bir düşünce biçimi kurgular. Heidegger belli bir düşünce tarzını kurgulama işlemine "nasip etmek" der. Nasip etmek (*Geschick*), bir şeyi amacına ulaşması için yola koymak demektir. Heidegger'e göre burada söz konusu olan "ilk olarak insanı açığa-çıkarma yoluna koyan, toparlayan-bir-nasip-etmedir" (QCT: 24). Bir defa yola koyulduğunda, belirli bir nasip etme biçimi ivme kazanır ve çeşitlenerek çoğalır. Bir nasip etme biçimi olarak çerçevelemenin tehlikesi çeşitlenerek çoğalması ve insan bilincine hakim olmasıdır.

Heidegger'in özel bir açığa-çıkarma yöntemi olarak çerçevelemeye yönelik eleştirisi, onun "sanat endüstrisi"ne yönelttiği eleştiriyle paralellik gösterir. Tıpkı çerçevelemenin zorla dışarı çıkarma ve dünyaya sabit bir rezerv olarak görev verme ile ilgili bir şey olması gibi, "sanat endüstrisi" de benzer bir şeyle ilgilenir. Hatta aslında bir açığa-çıkarma olarak anlaşıldığında, sanat endüstrisi de bir çerçevelemedir. Heidegger, böylesi bir sanat endüstrisinin bizi sanatın özünden uzaklaştırdığını söyler. Malzeme satın almak, aldığımız malzemelerle iş üretmek, ürettiğimiz işleri tanıtmak, yarışmalara sokmak, sergilemek ve satmak döngüsüne girdiğimizde, bunun ne kadar doğru olduğunu fark ederiz.

Bir görev-verme ve açığa-çıkarma yöntemi olarak çerçeveleme en büyük tehlikedir, zira o her şeyi, hatta insanı kontrol pozisyonuna yükseltmesine rağmen, insanları bile sabit rezerve indirger. Şöyle der Heidegger:

> Açığa çıkarılan şey, insanı bir nesne bile değil, sadece ve sadece sabit rezerv olarak ilgilendirmeye başladığında ve nesnesizliğin ortasındaki insan, sabit rezerv olarak görev-verenden ibaret bir şey halini aldığında sarp bir uçurumun kenarına gelir, yani kendisinin de sabit rezerv olarak görülmek zorunda kaldığı noktaya ulaşır. Bu arada insan tam da bu şekilde tehdit edilen olarak, kendisini dünyanın hakimi pozisyonuna yüceltir. (QCT: 27)

Heidegger insanın sabit rezerv haline getirildiği bu sarp uçurumdan söz ederken, varlıkları kaynağa indirgeyen varoluş minvaline atıfta bulunur. Bu minvalde insanlar kaynak da olsalar, sabit rezerve görev-veren de kendi Varlıklarını anlama potansiyelini yitirirler. Teknokratik toplumun işletmecilik yaklaşımı bizi her iki taraftan kıskaca alır. Sabit rezerv olarak artık kendi kaderimizi tayin edemez hale gelir, üretim makinesinde basit birer kaynak oluruz. Sabit rezerve görev-veren olarak ise diğer insanları kaynak görürüz.

İnsanların sabit rezerve görev veren olma tuzağına bu kadar kolay düşmesinin sebebi, bunun insanın doğa üzerindeki gücünü artırması ve onun "dünyanın efendisi" olarak konumunu teyit etmesidir. Bu sayede insan doğadaki gizil güçlerin kilidini açma ve o güçleri belirli amaçlara hizmet eden araçlar olarak kullanma kapasitesi kazanır. Teknolojik açığa-çıkarma, böylece insanın kendi vizyonunu doğayı da kapsayacak şekilde genişletmesini ve diğer insanlar da dahil olmak üzere, her şey üstündeki hakimiyetini daha da yaygınlaştırmasını mümkün hale getirir. Nitekim içinde yaşadığımız çağda "insan kaynakları"ndan ve "insan kaynakları yönetimi"nden bahsetmemiz boşuna değildir.

Çağdaş kültürde, insanı basit bir kaynağa indirgeme alışkanlığının zirvesine, hem büyük şirketlerin "*head-hunting*," yani "kafa-avcılığı" denilen üst ve orta düzey yönetici arama pratiklerinde, hem de popstarların, film yıldızlarının ve sporcuların "şöhret" olarak metalaştırılmalarında ulaşılır. Bu şekilde metalaştırılan şöhretler, imgelerin ve ürünlerin tanıtılması ve satılması için kullanılan kaynaklara dönüşürler. Josephine Starrs ve Leon Cmielewski'nin gözlemledikleri gibi,

> Sanatçılar da popstarlar gibidir, ne kadar ünlü ve tartışılır olurlarsa işlerini satma olasılıkları da o kadar artar. Örneğin artık Heathrow'daki billboardlarda Tracey Emin'i Bombay Sapphire Gin satarken görebilirsiniz. Önce sanatçılar tanıtılacak ürünler haline gelirler, yeterince ünlü olduktan sonra da başka ürünleri satmak üzere kullanılmaya başlarlar. (Starrs ve Cmielewski 2000: 8)

Şöhretli sanatçılar sabit rezerve indirgenirler. Kuramcı Gary Willis, Vanessa Beecroft'un Gucci ürünleri tanıtımı üzerine çözümlemesinde kapitalizm, sanat endüstrisi ve çerçeveleme biçimindeki bilme tarzı arasındaki hiç de kutsal olmayan ittifaka dikkat çeker:

> Vanessa Beecroft örneğini ele alalım. 1998 yılında, Venedik Bienali'ndeki başarısını takiben, Gucci'nin sponsorluğunda yerküre üzerindeki 24 farklı şehirde 35 performans sahneledi. Beecroft'un gezici sergisi, New York'taki Guggenheim Müzesi'ndeki gösteriyle sonlandı. Gösterinin iki buçuk saat süren açılışında yirmi manken "Tom Ford" Gucci marka yapay elmastan yapılmış bikiniler ve yüksek topuklu ayakkabılar giymiş olarak ayakta durdular... Açılışta davetliler Gucci marka bikinileri, Gucci marka ayakkabıları ve Beecroft'un imzasını taşıyan fotoğrafları satın alabiliyorlardı. Sanat dünyası bu gösteriyi, hem sanatçı hem de müze açısından bir "ihanet" olarak görse de medya bayıldı. Leanordo Di Caprio gösteriyi "müthiş" buldu ve Gucci'nin kavramsal

> pazarlama müdürü Tom Ford da yeni Damien Hirst olarak övüldü. O sezon tüm New York bu gösteriyi konuştu. (Willis 2007: 53)

Şöhretli bir sanatçı olmanın başta "şöhret" olma statüsünün kendisi ve onunla birlikte gelen büyük servet olmak üzere birçok avantajı vardır. Bu avantajlar da sanatçıların dünyayı, daha çok sanat eseri üretmek ve daha fazla para kazanmak için sabit bir rezerv olarak görmelerine ve böylece "dünyanın efendisi" konumuna yerleşmelerine olanak tanır. Bu bağlamda, Mark Pennings'in, Mariko Mori'nin *Tom Na H-iu* (2008) isimli işini değerlendirirken, Pipilotti Rist, Olafu Eliasson, Matthew Barney ve Moriko Mori gibi sanatçılar hakkındaki yorumu dikkat çekicidir (Pennings 2008: 66). Pennings, bu sanatçıların yaratıcı yönetmenler veya proje yöneticileri olarak çalışan yeni bir seçkinler grubunun üyeleri olduğunu söyler. Bu sanatçılar sanat eseri üreten taşeron ekiplere ve şirketlere fikirlerini satarlar, bu şekilde üretilen işler de sürekli olarak yenilik peşindeki küresel sanat kurumlarına sevk edilirler. Pennings'e göre,

> Bu düzenlemenin başarısı sanatçılara önemli mali kazanç sağlaması ve böylece çok büyük yaratıcı ve ekonomik kaynakları seferber etmelerini mümkün kılmasıdır. Bu da onlara yeni bir güven verir ve daha büyük ve daha iddialı işlere girişmelerine olanak tanır. (Pennings 2008: 66)

Yaratıcı yönetmen rolünü üstlenen sanatçılardan biri de, *For the Love of God* [Tanrı Aşkına] isimli eserini (ki bu eser elmaslarla bezeli bir kafatasıdır) önce finanse edip, sonra da 50 milyon pounda satan Damien Hirst'tür. Hirst'ün "sanat eserinin değeri, yandaki adamın ona ödeyeceği para kadardır" sözü, Heidegger'in sanat endüstrisinin hüküm sürdüğü yerde sanatın "hakikati"nin unutulacağı yolundaki öngörüsünü doğrular niteliktedir.[19]

Heidegger'e göre, düşünce biçimimize onu çerçeveleyen bir açığa-çıkarma hükmettiğinde, diğer her türlü açığa-çıkarma olanağı dışarıda bırakılır. Bu durumda açığa-çıkarmanın tanımlayıcı özelliği, sabit rezervin yönetilmesi ve sağlama alınması olur. Böyle bir açığa-çıkarma minvalinde, insan görev verilirken açığa çıkan dışında hiçbir şeyi anlamama tehlikesi altındadır. Görev-verme, diğer her şeyin üzerinde temellendiği standart haline gelir. Dolayısıyla Heidegger'in sabit rezerv ile ilgili açıklamaları insanlığı bekleyen kötü kaderle ilgili karamsar bir öngörü sunar.

19- *For the Love of God* [Tanrı Aşkına], ismi verilmeyen bir yatırımcıya Ağustos 2007'de satılmıştır. Satış ile ilgili haber için bkz. Hoyle (2007).

Bir nasip etme olarak çerçeveleme, baştan çıkarıcı gücü nedeniyle, diğer tüm açığa-çıkartma tarzlarının önünü kesme tehlikesi içerir. Hep daha fazlasını biriktirirken, Varlığı, yani hem kendi varlığımızı, hem de haşır neşir olduğumuz şeylerin varlıklarını anlama işinden tümüyle uzaklaşırız. Ancak Heidegger'e göre, çerçeveleme epeyce baştan çıkartıcı bir varoluş biçimi sunsa da, boyun eğmek zorunda olduğumuz bir kader değildir. Halihazırda çerçeveleyen bir açığa-çıkarmanın etkisi altında yaşıyor olsak da; Heidegger'e göre, ne teknolojiyi günün birinde dünyanın tüm sorunlarını çözeceği umuduyla körlemesine desteklemek, ne de "şeytan icadı" (QCT: 26) diyerek onu reddetmek durumundayız. İnsanlar, çerçevelemenin bütünselleştirici gücünün tehlikesinin farkına vardıkları takdirde, diğer açığa-çıkarma tarzlarının potansiyeline de kendilerini açabilirler. Kendimizi en kötü nasipten ancak böylesi bir farkındalıkla koruyabiliriz.

İnsanların aşması gereken güçlük, kendilerini, insanlar da dahil olmak üzere her şeyi sabit rezerv olarak konumlandırmayan, farklı bir açığa-çıkarma olanağına açmaktır. Heidegger'e göre, kendimizi teknolojinin özüne açar ve teknolojik açığa-çıkartmanın, aynı zamanda bir gizleme de olduğunu fark edersek, "hiç beklenmedik şekilde özgürleştiren bir iddiaya taşınmak" (QCT: 26) üzere iyi bir konuma geliriz. Heidegger'e göre kurtarıcı güç estetik açığa-çıkarma şeklinde gelir. İnsanları çerçeveleme dediğimiz özel teknolojik açığa-çıkarma biçiminin tehlikelerinden koruyacak olan estetik açığa-çıkarma, yani *poiesis*'tir.

Poiesis

Poiesis de, çerçeveleme gibi varlığın mevcuda gelmesinin tarzlarından biridir. Çerçeveleme varolana görev verilmesi ve ona hükmedilmesi ile ilgili bir şeyken, *poiesis* söz konusu olan varolana karşı açık olmaktır. Üçüncü Bölüm'de gördüğümüz gibi, varolan karşısındaki açıklık eski Yunanların "mevcut olma" anlayışı ile ilgilidir, varlığın meydana getirilmesi veya açığa-çıkarılmasıdır. Heidegger, Platon'a göre, "mevcut olmamaklıktan mevcut olmaklığa geçen ve çıkan her ne varsa, orada bir *poiesis*, bir meydana gelme vuku bulur" (QCT: 10) der.

Heidegger doğada vuku bulan açığa-çıkmanın, yani "*physis*"in en yüksek anlamdaki *poiesis* olduğunu söyler (QCT: 10). Bir goncanın açılması, bir bebeğin doğumu veya bir meyvenin olgunlaşması "*physis*" örnekleridir. Heidegger bir şeyin kendi içinden meydana getirilmesini, sanatta söz konusu

olan meydana getirme ile karşılaştırır ve şöyle der: "Usta veya sanatçı tarafından meydana getirilenin açılması... kendiliğinde değil, bir başkasında (*en alloi*), ustada veya sanatçıda meydana getirilmeye aittir" (QCT: 10-11).

Heidegger sanatçının veya ustanın meydana getirmesine ait olan bu meydana getirmeye "*techne*" adını verir ki, modern "teknoloji" kelimesi de bu kökten türemiştir. *Techne,* özel bir meydana getirme biçimi olarak *poiesis* ile çerçeveleme arasında bir o tarafa bir bu tarafa salınır gibidir. *Techne,* açığa-çıkma olarak meydana getirmeye ait olduğunda *poiesis* özelliği gösterir (QCT: 13). Ama bir ustanın edimlerini ve becerilerini tanımlayan bir terim olarak anlaşıldığında, *techne* araçsal bir anlam kazanır, bir amaca hizmet eden bir araçtır. Araçsal olarak düşünüldüğünde *techne* kontrol eden bir açığa-çıkarma özelliği kazanır. *Techne*'deki ikircikliğin sebebi, bu kontrol etme ve hakim olma eğilimidir. Dahası Heidegger'e göre, modern teknolojik çağı hazırlayan da bu temayüldür. Şöyle der Heidegger:

> Ne var ki modern teknolojide hüküm süren açığa-çıkarma, kendini *poiesis* anlamında bir meydana getirme olarak açmaz. Modern teknolojide hüküm süren açığa-çıkarma zorla dışarı çıkarmadır (*Herausfordern*) ve doğadan, hiç de makul olmayan bir talebi karşılamasını, yani zorla dışarı çıkartılıp, öylece saklanabilecek enerjiyi sunmasını ister. (QCT: 14)

Poiesis olarak *techne* ile çerçeveleme olarak *techne* arasındaki fark, Heidegger'in "Ren" kelimesinin iki farklı kullanımı hakkındaki tartışmasında açıklık kazanır. Modern teknolojiye ilişkin ilk örnekte Ren, enerji tedarik etmek amacıyla üzerine baraj kurulmuş bir nehirdir. İkinci örnekte ise Ren, şair Hölderlin'in methiyelerinden birinin başlığıdır.[20] Ren, insanlar tarafından kullanılacak hidroelektrik enerjiyi tedarik etmek amacıyla üzerine baraj kurulan bir nehir olduğunda, Heidegger'e göre söz konusu olan bir zorla dışarı çıkarmadır. Bu zorla dışarı çıkarma şu şekilde vuku bulur: Nehire bir baraj kurulduğunda, doğadaki gizil enerjinin kilidi açılır ve kullanıma hazır hale getirilir. Kilidi açılan potansiyel elektriğe dönüştürülür. Bu elektrik, enerji iletim hatları aracılığıyla fabrikalara ve evlere dağıtılır. Dağıtılan bu elektriğin kendisinin de kilidi açılır ve mal üretiminde kullanılır vs. Bu hiç bitmeyen kilidi açma, dönüştürme, saklama, dağıtma, yeniden devreye sokma süreci açığa-çıkarma yöntemleridir. Bu açığa-çıkarmanın tanımlayıcı özelliği yönetmedir. Bu çerçeve içinde

20- Bkz. David Barison ve Daniel Ross'un *The Ister* isimli filmi. Film, Heidegger'in 1942 yılında Hölderlin'in "The Ister" isimli methiyesi üzerine verdiği konferans dersini takip etmek amacıyla, Tuna Nehri'nin Kara Ormanlar'daki kaynağına yapılan bir yolculuğu kullanıyor.

Ren, insan kullanımı için yönetilebilecek ve güvence altına alınabilecek bir kapasite olarak görülür.

Oysa, Hölderlin'in Ren başlıklı methiyesindeki açığa-çıkarma, bu şekilde bir yönetme ile sınırlı değildir. Aksine sanat Ren'i görünür kılar. *Poiesis* olarak *techne*, Ren'i olduğu şey olsun diye özgürleştirir. O veya bu olasılığı açar. Belirlenmiş değildir. Dolayısıyla sanat işinin "Ren"i, kendi nasibine varmak üzere yola koyduğunu ileri sürmek mümkündür. Çerçeveleme olarak *techne* ile *poiesis* olarak *techne* arasındaki fark bu örnekte bariz bir şekilde ortaya çıkar. Hölderlin'in ilahisi açık bir ilişkiyi mümkün kılıp bir şeyi kendi yoluna koyarken, çerçevelemenin zorla dışarı çıkarması belirlenmiş bir görev verme ve yönetme ilişkisi sunar.

Heidegger, diğer her şey gibi sanatın da teknik bir üretim haline geldiği teknoloji çağında, sanatın *poietik* açığa-çıkarma olan hakikatinin yerini, teknolojik açığa-çıkarmanın almasından endişe eder. Bu noktada Anselm Kiefer'in işlerindeki ikircikliğe dönebiliriz. Kiefer'in pratiğinde sanatsal üretim ile diğer üretim biçimleri arasındaki sınırların bulanıklaşması, çağdaş toplumlarda sanatın doğasının ne olduğu üzerine birçok soruyu da beraberinde getirir. "Sanat eserinin" seri olarak üretilmiş herhangi bir ürüne benzeyebildiği de düşünüldüğünde, bu sorular özellikle önem kazanır.[21] Eğer Kiefer üzerinde çalıştığı malzemenin dönüştürücü potansiyeli ile ilgileniyorsa, bunun teknolojinin araçsal tanımından ne farkı vardır? Kiefer'in çalışmalarını teknolojik üretimden farklı kılan nedir? (QCT: 16). Kiefer'in işlerindeki açığa-çıkarma, çerçeveleyen açığa-çıkarmadan hangi anlamda farklıdır?

Kiefer'in sanat pratiğinin, ilk bakışta çerçeveleyen bir açığa-çıkarma gibi işlediği düşünülebilir. Operasyonun büyüklüğü, seri-üretim benzeri yöntemler kullanılması ve kalifiye işgücünün istihdam edilmesi, endüstriyel üretim yöntemleri ile parallellik gösterir. Kiefer'in işleri sadece kalifiye emeğe (maketçilik, tornacılık, kalıpçılık, terzilik vs. gibi ustalıkları olan zanaatkarlara) dayandığı için değil, sanat pratiğini geliştirebilecek üretim araçlarını satın alacak kaynakları sağlayabildiği için de teknolojiktir. Daha çok sanat eseri üretip, uluslararası sanat piyasasında daha çok kâr etmek için çok büyük miktarlarda malzemeyi bir araya getirebilme ve işleyebilme yeteneği nedeniyle, Kiefer'in yaptığı şey, teknolojik ortaya çıkarmanın karakteristik özelliği olan "kilit açma, dönüştürme, saklama, dağıtma ve yeniden devreye sokma" olarak görülebilir.

21- Jeff Koons'un işleri bu tartışma bağlamında güzel örneklerdir.

Biro, teknolojiye ve teknolojik üretim yöntemlerine kucak açmış olmalarına karşın, Kiefer'in işlerinin dünyayı sadece basit bir kaynak, kullanılacak bir şey olarak ele almadığını söyler. Aksine onlar teknolojik açığa-çıkarma ile *poietik* açığa-çıkarma arasındaki gerilimi açığa-çıkartırlar:

> Bir yandan doğanın manipüle edilebileceği gösterilir; doğa adeta insanın niyetine göre şekillendirilebilecek, biçim ve anlam verilebilecek bir madde gibidir. Öte yandan ise, Kiefer'in işleri doğal malzemelerin kendilerine ait bir bütünlüklerinin ve namuslarının olduğunu da gösterir; hizmet edebilecekleri insan hedeflerinden ve projelerinden apayrı, yoğun bir "önem"leri vardır. Kiefer, teknoloji aracılığıyla insan ve doğa arasındaki arayüze bir büyüteç tutar. Bazen, örneğin inşa edilmiş "doğal" yüzeyleri kendi yıkıcı gücünü göstermek için keskiyle yontup yırttığında izleyicilerine bireysel sorumluluğu anımsatır. Bazen, örneğin doğal malzemeleri fotoğrafik tasvirleri bozmak için kullandığı işlerinde ya da doğal kuvvetlerin nükleer bölünme ve birleşmeye benzer güçlere sahip olduğunu gösterdiği işlerinde doğanın gücünü anımsatır. Fabrikası kum, saman, kıl, kil, zeytin dalları, gümüş, altın gibi sayısız doğal malzemeyi saklayıp, yaşlandırma olanağı veren bir alan sunarak, paradoksal bir şekilde, insan arzuları ve edimleri dışındaki doğaya ait bir mekana işaret etmesine olanak sağlar. Böylece Heidegger'in "teknolojik çağ"daki doğa ile ilgili endişeleri; doğa ile sanat arasındaki temel ilişkiyi vurgulayan ve doğanın teknolojik açığa-çıkarmadan kaçınmaya ihtiyaç duyduğunu anımsatan hissiyatı, Kiefer'in işlerinde yankılanır. (Biro 1998: 251-2)

Kiefer için fabrika, endüstriyel kapitalizmin değil, sanat pratiğinin mekanıdır. Malzemeler ve araçlar sabit rezerv olarak görülmezler. Kiefer de endüstriyel üretim ile uğraştığını düşünmez, kendisini daha ziyade Joseph Beuys gibi dönüştürme süreci ile uğraşan bir simyacı gibi görür. Kiefer, "doğal malzemelerin insan edimleri ve arzuları dışında... kendilerine ait bir bütünlüklerinin ve namuslarının olduğunu gösterme şeklinde özetlenebilecek kaygısıyla, kendisini üzerinde çalıştığı malzemelerin dönüştürücü potansiyelini serbest bırakmaya çabalayan 'yarı-dini yarı-bilimsel' bir karakter olarak sunar" (Biro 1998: 209). Kiefer'in işleri bu noktada *poiesis* özelliği kazanırlar.

Kiefer'in işindeki ikirciklikler, bize sanatın tarihsel olduğunu ve düşünce sisteminin dışında değil, içinde yaşadığımızı da anımsatır. Kiefer kendisini dönüştürme ile iştigal eden bir simyacı olarak görüp, endüstriyel üretim ile uğraşmadığına inansa da, çalışma biçimi, teknolojik açığa-çıkarmayı eleştirmek yerine onunla işbirliği yapar. Nitekim Kiefer'in üretim makinesi büyürken, işlerinin fiyatı da artar.

Heidegger modernitenin tanımlayıcı özelliğinin teknolojik açığa-çıkarma olduğunu düşünür. Teknolojik araçların sabit rezerv ile birleşmesiyle, insanların aletleriyle ilişkisi, bir hakim olma ilişkisi halini alır. Çağdaş dünyaya ilişkin karamsar bir tablodur bu, ama Heidegger'e göre bu tablonun bizi kıskacı altında tutması şart değildir. İnsanlarla, onların teknolojik araçları arasındaki ilişki, bir hakim olma ilişkisi yerine, bir uyum sağlama ilişkisi olsaydı ne olurdu? Heidegger'e göre böyle farklı bir dünya-içinde-varoluşun boy göstermesi, modernitenin sonunun geldiğinin de habercisi olurdu. Artık aletler, insan tarafından bir amaç için kullanılmaya hazır mevcutlar olarak anlaşılmazdı. Teknoloji *poiesis*-olarak-*techne* şeklinde anlaşılırsa, Heidegger yeni bir açığa-çıkarma minvalinin bize kendisini sunacağına emindir.

Heidegger'in açığa-çıkarma minvalleri üzerine yaptığı çalışmaların gelişimi, gündelik hayatımızda ve sanat yapmanın ne anlama geldiğine dair düşüncelerimizde, bizler için de çok temel bazı soruları beraberinde getirir. Dünya-içindeki-varlığımız, çerçeveleyen açığa-çıkarma ile tanımlandığında, başka açığa-çıkarma biçimleri (mesela *poietik* açığa-çıkarma) bize çerçevelemenin çerçevesinden bir çıkış olanağı sunabilir mi? Heidegger bunun mümkün olduğunu düşünür. Ancak görüldüğü kadarıyla, teknolojik açığa-çıkarma modern insana uymuştur. Dasein düşkünlüğü içinde, hergünkü "kilit açma, dönüştürme, saklama, dağıtma ve yeniden devreye sokma" döngüsüne öylesine hapsolmuştur ki, bu çerçeveleyen varlık minvali dışında başka Varlık olanaklarının da olduğunu unutmuştur. Dünyaya görev-verme insanların hep daha fazlasını biriktirmesine olanak sağladığında ve geçerli değer ölçütü para olduğunda *poietik* açığa-çıkarma bize ne değer sunabilir? İnsanları *poiesis*'in daha zengin bir açığa-çıkarma minvali olduğuna ne ikna edebilir? İnsanları, teknolojiyi insan yararına bir amaca hizmet eden araç olarak görmek yerine, ona *poietik* bir değer vermeye ne yöneltir?

Sanat endüstrisi yüzünden, sanatçılar da çerçeveleyen bir açığa-çıkarma minvaline hapsolmuşlardır. Heidegger'in teknolojiye yönelik sorgulamasını sunduğum ve bu sorgulamanın sanat meselesini yeniden düşünmek bakımından vardığı sonuçlara dikkat çektiğim bu bölümün amacı, modern çağda belli bir tür sanatın, çerçevelemenin görev-veren zorla-dışarıçıkarması ile örtüştüğünü göstermekti. Bu açığa-çıkarma minvali *poietik* de dahil olmak üzere, diğer tüm açığa-çıkarma imkanlarını dışlama eğilimi gösterir. Ama bu kaçınılmaz bir kader değildir. İlerideki bölümlerde

Heidegger'in el-ile-uğraşmaklığm detaylandırılması hakkındaki tartışmasının ve Aristo'nun dört sebep doktrinini yeniden ele almasının, sanat işini neyin oluşturduğunu yeniden düşünmek için nasıl bir yol açtığını göstereceğim.

Beşinci Bölüm

Pratik Bilgi

"Pratik" davranış bakışsızlık anlamında "ateorik" değildir ve teorik davranıştan farkı sadece bir tarafta seyredilip bakılıyor olunması, diğer taraftaysa davranılıyor olmasından ve kör kalmamak için davranışın teorik bilgiyi kullanmasından da ibaret değildir. Nasıl ki davranış kendi bakışına sahipse, seyredip bakma da asli olarak bir ilgilenmedir. Teorik bakış bir-şey-için-bakışı-olmayan sadece-seyretmedir. Bir-şey-için-bakışı-olmayan olduğu için seyretme, kuralsız olmayıp, kendine külliyat oluşturacak şekilde bir yöntem geliştirir.

El-altında-olan ne esasen teorik olarak kavranmıştır, ne de kendisi öncelikle bir-şey-içinlik için bir-şey-içinsel olarak konu oluşturmaktadır. (VZ: 72)

Bağlam

William Kentridge: Drawing the Passing [William Kentridge: Geçişi Çizmek] isimli belgeselde, Güney Afrikalı sanatçı William Kentridge, çizgi filmlerini, özellikle de kahramanı mülk zengini, maden sahibi Soho Eckstein olan kısa çizgi filmlerini nasıl yaptığı üzerine düşüncelerini paylaşır.

> İş yapma sürecinin en iyi tarafı... bir sekansı fiilen çizdiğim o fiziksel etkinliğin kendisidir. O etkinlikte yeni fikirler kendilerini öne atar ve filme entegre olurlar. Bazen süreç içinde yeni bir açılım gerçekleşir, fiilen tekrar tekrar çizme süreci, yeni bir düşünme biçimini serbest bırakır. Örneğin *Mine* [Maden] isimli filmde, Soho yatağında elinde kahve pistonuyla oturur... Soho'yu bir şekilde

yeraltındaki dünyaya bağlamam gerektiğini biliyordum. Kahve pistonunu çizme etkinliğinin ortasında onu silerken, filme alırken, yeniden çizerken, birden bire kahve pistonunun kahve demliğinden geçip aşağıya, ta madene kadar gidebileceğini anladım. Kesinlikle önceden bildiğim bir şey değildi. O gün çalışmaya başlarken bilmiyordum. Kahve pistonunu alıp çizmeye başladığım zaman da bilmiyordum... Bilinçdışımda bir şey "kahve pistonunu al. Ondan öğrenebileceğin bir şey var" dedi.[22]

Kentridge, iş yapma süreci üzerine düşünürken, yeni düşünce biçimlerinin, çizme süreci içinde serbest kaldıklarını gözlemler. Kentridge sorununu, onun hakkında düşünerek, kuramsal olarak çözmemiştir; çizim sürecinde çözmüştür. "Kahve pistonunu çizme etkinliğinin ortasında onu silerken, filme alırken, yeniden çizerken, birden bire kahve pistonunun kahve demliğinden geçip aşağıya, ta madene kadar gidebileceğini anladım," diyor Kentridge. Demek ki pratik davranış kendi bakışını üretmiştir.

Kentridge'in çizim pratiği, dünya-içinde-varolmaya fırlatılmışlığımızın bir metaforu ve/veya yoğunlaşmasıdır aslında. Kentridge'in sanatında "yeni" ne yoktan peydahlanır, ne de önceden kavramsallaştırılmış bir düşünce olarak ortaya çıkar. "Yeni," çizim süreci içinde ve onun sayesinde doğar; tıpkı fırlatılmışlığımızm bizi geleceğe doğru tasarımlaması gibi.

El-ile-Uğraşma

Birinci Bölüm'de gördüğümüz gibi, insan varoluşunun draması, dünya-içinde-varolmaklığımızın önümüze fırlattığı olasılıklar etrafında döner. Bu fenomenolojide, dünya şeylerin ve mekanların nesnel dünyası değildir, daha ziyade Dasein'ın içine fırlatıldığıdır. Heidegger'in Dasein terimini, şeylerin ortasına fırlatılmışlığımızın temel niteliği olan tam-orada-varolmak temel olgusunu imlemek için kullandığını hatırlayalım. Heidegger'e göre, şeylerin-ortasında-varolduğumuzdan, dünyayı ne onun hakkında teorik bir şekilde düşünerek anlayabiliriz, ne de onu objektif olarak bilmemiz mümkündür. Aksine dünyamızı ancak şeylerin-ortasında-olarak, onları kullanarak, onlarla ellerimizle uğraşarak anlayabiliriz. Heidegger'in "dünyanın dünyasıllaştırılması" dediği şey budur. Dünya-içinde-varolmanın te-

22- *William Kentridge: Drawing the passing* [William Kentridge: Geçişi çizmek] (1999) sinemacı Reinhard Wulf ve sanat tarihçisi Maria Anna Tappeiner tarafından çekilmiş bir belgeseldir. Filmin yapımcılığını Westdeutscher Rudfunk üstlenmiş ve film David Krut Publishing tarafından yayınlanmıştır.

melde pratik olan doğasının altında, dünya ile haşır-neşir-olmaklığımız, yani dünya ile kurduğunuz ilişkilerde yatar.

Hergünkü dünya-içinde-varolmaklığımız ister aletler olsun, ister duygular veya diğer varlıklar, dünyadaki şeylerle uğraşmayı, onlarla haşır neşir olmayı içerir. Bu durumda bir uğraşı olarak sanatı özel kılan nedir? Örneğin çocukların bisiklete binmeyi, bisiklete nasıl binecekleri anlatılarak değil, bisiklete binerek öğrenebileceklerini biliriz. Veya ehliyet sınavına girmeden önce ezberlememiz gereken trafik kurallarını okuyarak arabayı daha iyi kullanmayı öğrenmeyiz; kaldı ki o kuralların pratikte ne anlama geldiğini ve ne işe yaradıklarını, trafikte araba kullanmadan anlamamız da mümkün değildir. Kullanım kılavuzlarını okuyarak, demonte olarak aldığımız bir mobilyayı kurmanın ya da yeni bir bilgisayar yazılımını öğrenmenin ne kadar zor olduğunu da biliriz. Kullanım kılavuzları, o işi yaparken "deneme ve yanılma"nın yerini hiçbir zaman tutamazlar. Benzer bir şekilde, Sophie Calle'ın örneğinde gördüğümüz gibi, hiç kimse, annemiz, babamız veya en yakın arkadaşlarımız dahi bir ilişkiyi nasıl bitereceğimizi bize anlatamaz. Bir ilişkiyi ancak onu bitirerek bitirebiliriz.

Peki sanat, yani sanat eserleri veya performanslar üretmek amacıyla malzemeler ve fikirlerle uğraşmak, dünyadaki diğer uğraşlardan hangi anlamda farklıdır? Heidegger, şeylerle hergünkü haşır neşirliğimizde, genellikle alışkanlıklarımızla hareket ettiğimizi ve şeylerin kendileri olarak ne olduklarını unuttuğumuzu söyler. Alışkanlıkla yaptığımız etkinliklerde her şey görünmez olur ve şeyler belli amaçlara hizmet eden araçlar halini alır. Nesneler ve şeyler, bir-amaç-için varolmaya başlarlar. Böylece, örneğin A noktasından B noktasına ulaşmak için araba, toplu taşıma araçları veya uçak kullanır, ama bir an için durup bu kadar uzak mesafeleri bu kadar hızla ve bu kadar kısa sürede katetmemizin ne kadar olağanüstü bir şey olduğunu düşünmeyiz. Bir yazılım paketini kullanarak bir imge ya da video üretir, ama onun "sihir"i üzerine düşünmek için bir anımızı bile ayırmayız. Cep telefonumuzu kullanırken, telefon ile yapılan ilk görüşmenin ne kadar büyük bir mucize olduğunu unuturuz, belki de hiç öğrenmemişizdir. Biz şeyleri sadece kullanırız. Aletler ya da teçhizat, biz onları kullanılırken kaybolur veya görünmez olurlar. Heidegger'e göre sanatın ayrıcalıklı yeri, görünmez olan bu şeylerin kendileri olarak ne olduklarını yeniden görebilelim diye açık bir alan yaratmasından doğar. Sanat sayesinde hayatı kurma sürecinde ya da hayatın dokusunda ortaya çıkan ilişkileri yeniden gözden geçirmek zorunda kalırız. Şeylerle pratikte uğraşmak bize özel bir (iç)görü

sunar ki, bir önceki bölümde bunun çerçeveleyen değil, *poietik* bir açığaçıkarma olduğunu görmüştük.

Bu bölüm pratik davranışın dünyamızı nasıl şekillendirdiğini göstermek amacıyla, Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'ın "Dünyanın Dünyasallaşması" başlıklı bölümünde sunduğu "gereç çözümlemesi"ni açımlar. Bu noktada, ilk bölümde değindiğimiz üzere, anlayışımızın dünya-içindeki-varolmaklığımız üzerine düşünmekten değil, dünya-içindeki-varolmaklığımızdan gelen somut deneyimlerden doğduğunu hatırlayalım. Heidegger'in "el-ile-uğraşma" ile ilgili açıklamaları, önce soyut ilkeler keşfedip, sonra da onları dünyaya uygulayan matematiksel bilgi ile tezat teşkil eder. "Sanat pratiği" dediğimiz ilişkiyi yeniden düşünmek için gerekli anahtarı da, Heidegger'in dünyayı soyut kuramlar yoluyla değil, onunla pratik bir şekilde haşır neşir olarak anlayabileceğimiz yolundaki bu inancında buluruz.

"Gözlerle ve ellerle" anlama minvali, pratikte Descartes'tan bu yana bilgi anlayışımızı şekillendirmiş olan, nesnelerle ilişki içindeki insan öznesi anlayışına dayanan tasvirci/tasavvurcu paradigmadan farklı bir düzeyde çalışır. El ile uğraşma bir "dert etme", "ihtimam gösterme" ilişkisidir ve dünyanın (bilen insan özneleri olarak) bilginin bir nesnesi olarak göz önüne yerleştirildiği, önceden tasavvur edildiği türden bir ilişki değildir. Kentridge, Carolyn Christov-Barkargiev ile yaptığı bir röportajda, bu düşünme biçiminin dinamiğini açıkça ortaya koyar. Christov-Barkargiev'in "sık sık yaptığınız her şeyin çizmek olduğunu ve çizmenin bir bilgi modeli olduğunu söylüyorsunuz" şeklindeki gözlemini şöyle yanıtlar:

> Bir şeyin çizim olduğunu söylemek ne demektir? Benim için çizim akışkanlıktır. Ne çizeceğinize dair belli belirsiz bir sezginiz olabilir, ama süreç içinde bildiğiniz şeyi değiştiren, sağlamlaştıran ya da düşündüğünüz şeyden kuşku duymanıza yol açan bir sürü şey olabilir... Dolayısıyla çizmek, fikirlerin sınanması veya düşüncenin ağır çekim hali gibidir... Bir çizimi oluşturmanın belirsiz, kesin olmayan yolu, anlamın nasıl kurulduğunun bir modelini sunabilir. Sonuçta açıklık ve netlik kazanan şey, başlangıçta öyle değildir. (Kentridge 1999: 8)

İşte sanat işi dediğimiz şey, el-ile-uğraşma ilişkisi içinde, üretim araçlarımız ve malzemelerimizle düşünceli ve özenli bir şekilde haşır neşir olmamız, onlarla böyle bir münasebet kurmamız sayesinde gerçekleşen bu özel anlamadır. Nitekim Kentridge yatağında oturup sabah kahvesini yapan Soho'yu madenin yeraltı dünyasına nasıl bağlayabileceği hakkındaki görsel

problemini, elleri ve gözleriyle, kurşun kalemi ve kağıtla ilişki içinde çalışırken çözmüştür. Pratik süreç içindeki bu düşünme biçimi yaratıcı sanatlarda, "malzeme düşüncesi" olarak bilinir.[23]

Gereç Çözümlemesi

Malzeme düşüncesinin temellerini, Heidegger'in gereç çözümlemesinde bulmak mümkündür. Bu çözümlemede, Heidegger malzeme ve süreçlerle ellerimizle uğraşırken gelen özel bilgi türünü inceler. Onun dünyanın bir gerecin kullanılması yoluyla nasıl "zaten keşfedilmiş" olduğuna ilişkin modeli, bir pratik kavramlar dizgesi etrafında döner. Heidegger'e göre dünyaya ilişkin en temel münasebetlerimizi, kullandığımız şeylerle kurarız. Şöyle der Heidegger:

> ...Münasebeti olmanın en yakın minvali, sadece salt algılayan bilme değil, kendi zati "bilgisine" sahip olan elle çalışılarak ve kullanarak ilgilenmedir... Söz konusu varolan, teorik dünya bilgisinin nesnesi olmayıp kullanılan, vücuda getirilen ve sair olandır. (VZ: 69)

Burada dikkat edilmesi gereken şudur: Biz şeyleri kullandığımızda ya da şeyler ürettiğimizde, yaptığımız sadece onları kullanmak değil, onlarla bir münasebet kurmaktır. Gereçler, sadece bizim tarafımızdan kullanılan şeyler değildir.

Don Ihde'ye göre, Heidegger'in gereç çözümlemesi, onun "dünyanın dünyasallaşmasının fenomenolojik olarak nasıl görünür kılınılacağını" göstermek için kullandığı bir araçtır. İnsan-gereç bütünlüğüne atfedilen şekli bu çözümleme sayesinde kavrarız. Dünya, şeylerle kurduğumuz düşünceli ve özenli münasebetler sayesinde zaten keşfedilmiştir. Biz bir şeyi ilk anda teorik olarak, düşünümsel bilgi yoluyla "bilmeyiz." Tam aksine, daha önce de gördüğümüz gibi, o şeyin teorik bilgisine ancak onunla ellerimizle uğraştıktan sonra ulaşabiliriz.

Heidegger, teorik bilgi ile kullanım arasında yaptığı bu ayrımda, gereçlerle kendileri olarak yüz yüze geldiğimiz iki farklı yoldan bahseder. Gereçlerle

23- Malzeme düşüncesi üretim sürecinde ve dokusunda ortaya çıkan ilişkilerin göz önüne alınmasına olanak sağlayan bir yöntem sunar. Bu kavramsallaştırma uyarınca malzemeler, sanatçı tarafından araçsal olarak kullanılacak pasif nesneler olarak görülmez; aksine üretim malzemelerin ve süreçlerinin, sanatçının yaratıcı zekası ile etkilişime giren, kendilerine ait bir zekası olduğu düşünülür. Bkz. Carter (2004).

çalışıldığında, yani onlarla bir münasebet kurulduğunda, onların varlıkları "el-altında-olmaklıkları" (*Zuhandenheit*) yoluyla keşfedilir. El-altında-olan bir gerecin varlığı bizim ona, örneğin bir nalburun ya da sanat malzemeleri dükkanının vitrininde, paketi içinde beklerken bakmamızdan farklıdır. Nalbur veya sanat malzemeleri dükkanında bekleyen varlıklar sadece "mevcut"tur. Emmanuel Levinas "el ile uğraşmak, tam da bir tasavvuru takip etmediğinden sadece basit bir mevcudiyet değildir" der (Levinas 1996: 19). Ellerimizle uğraştığımız gereçler, gözümüzün önüne birer nesne olarak yerleştirilmiş değildir. Oysa mevcudiyet söz konusu olduğunda, şeyler "sadece orada olmaklıklarıyla," yani sadece mevcut olmalarıyla (*Vorhandenheit*) görünürlük kazanırlar.

Bir gerecin, el-altında-olmaklık olarak varlığı, onun bir-şey-yapmak için kullanılabilirliğinden doğar. Kumaş kesmek için makas, karton kesmek için maket bıçağı kullanırım. İki yüzeyi birleştirmek için raptiye kullanılır. Başka bir deyişle, üretimin yapısında bir-şeyin-başka-bir-şeye atanması vardır. Bu tarife göre, el-altında-olmaklık, düşünüm alanına değil, üretim alanına aittir.

Heidegger, gereç çözümlemesinde elle uğraşmak ile gelen bilgi, yani pratik bilgi ile teorik ya da düşünümsel bilgi arasındaki farkı temellendirmek için çekiç örneğini verir:

> Çekiç nesnesine ne kadar az gözümüzü dikip bakarsak, çekiç nesnesi ne kadar çok elle kavranarak kullanılırsa, onunla olan ilişki o kadar asli biçimde kurulur, çekiçle o ne ise öyle (yani bir gereç olarak) ve sınırsız olarak karşılaşılır. Öte yandan bizatihi çekiçle vurmak, çekicin spesifik "elverişliliğini" keşfeder... Nesnenin şu ve bu tabiat özelliklerine sahip görünümünü, pür dikkat, onu-sadece-seyrederek, el-altında-olan olarak keşfetmek mümkün değildir. Nesnelere yönelen salt "teorik" seyredici bakış, el altında olanları anlamaktan yoksundur. Öte yandan, kullanıcı, elle çalışıcı münasebet içinde olma ise kör olmayıp, elle çalışmaya rehberlik eden ve ona spesifik güveni bahşeden kendine özgü bir görme minvaline sahiptir... Böyle bir tabi olmanın bakışı bir-şey-için-bakıştır. (VZ: 71-72)

Bu alıntıda dört önemli hususun altı çizilebilir. İlk olarak, Heidegger bir şeyi seyretmek ile onu kullanmak arasında bir ayrım yapar. İkinci olarak, Heidegger çekici kullandığımızda onunla daha asli bir ilişki kurduğumuzu söyler. Üçüncü olarak, Heidegger teorik gözlemlemenin bir şeyin "el-altında-olmaklığını" anlamamıza yardım edemeyeceğini söyler. Bir şeyin

"el-altında-olmaklığını," yani bir şeyin ne yapabildiğini ancak onu kullanarak anlayabiliriz. Son olarak Heidegger şeyleri kullanmamızın, yani onlarla kurduğumuz pratik münasebetin kör olmadığını, tam aksine kullanmanın kendisine ait bir bakışı ya da görüşü olduğunu söyler. Dolayısıyla Heidegger'e göre, bir şeyin sadece dışarıdan nasıl göründüğüne baktığımızda, o şey sadece bir mevcut olarak önümüzde durur. Yani çekiçle münhasıran teorik bir şekilde ilgilendiğimizde çekiç, bir çekiç olarak varlığını, yani yararlılığını ve elverişliliğini anlamamıza izin vermez. Çekicin çekiçliği, ancak ele alınıp kullanıldığında anlaşılabilir.

Demek ki, belli bir malzemenin, belli bir gerecin, belli bir teçhizatın ne yapabileceğini ancak o malzeme ve o aletle çalışarak anlayabiliriz. Dolayısıyla belli bir yazılımın kullanım kılavuzunu sonsuza dek okusak da, onu fiilen kullanmadan, onun elverişliliğini anlayamayız. İşte benim de yaratıcılıkta teori ve pratik arasındaki ilişkiyi yeniden düşünme çabamın merkezinde, pratik ve teorinin "*praksis*" adı verilen bu tersyüz edilişi yer almaktadır.[24]

Pratik Bilgi Nasıl İşler?

Kentridge'in sanat pratiği pratik bilginin nasıl işlediğine dair güzel bir örnek sunar. Kentridge, sanat akademisindeki eğitimi sırasında, asıl etkinlik olan resim yapmaya hazırlık olarak çizim yapmayı öğrenir; eskizler çizerek fikirleri sınar, görsel problemleri çözer ve nihai eserin, yani resmin, kompozisyonunun provasını yapar vs. Ancak çizme etkinliği sırasında fark eder ki çizim asıl işe hazırlık değil, işin ta kendisidir.

Çizim, Kentridge'in kurşun kaleminin, yumuşak bir kumaş parçasının ve silginin elverişliliğini anlamasına olanak sağlar. Bu "anlaşılırlık bağlamı" sayesinde Kentridge'in sanat pratiği yeni bir alana taşınır. Çizerken ve silerken, Kentridge silginin ardında, imgenin bir izini, bir hayaletini bıraktığını fark eder. Bu çizimi yırtmak yerine, Kentridge "başarısız silmenin" sunduğu olanakları fark eder. Başarısız silmeler, imgelerin hayaletlerini yaratarak, zamanın akışını ve sürecin izini sürmektedir. Zaman ve hareket çağrıştırır. Çizimlerini çöp kutusuna atmak yerine (ki çoğu çizer böyle yapar), Kentridge bu keşfini iş üretme sürecinin bir parçası haline getirir. Böylece her bir çizimin içine, o sekansın tarihini de yerleştirmeye başlar. Kurşun kalem, kumaş ve silgiyle uğraşmak artık Kentridge için, yeni bir düşünce

24- Bir pedagoji olarak deneysel öğrenimin temelinde pratik bilgi yatar.

biçimini serbest bırakmıştır. Heidegger'in terimleriyle ifade etmek gerekirse, Kentridge kurşun kalem, kumaş, silgi ve kağıt ile asli bir ilişki geliştirmiştir.

Kentridge'in malzemeleri ile kurduğu bu münasebet sayesinde ortaya çıkan kavrayış ne sadece algısal ne de sadece akılcıdır. Tam aksine, onun çizim malzemeleri ile elleriyle uğraşması, kendisine ait bir "bakış"ı açığa-çıkarmıştır. İşte nasıl çizeceğimizi, nasıl dans edeceğimizi veya nasıl yazabileceğimizi artık bildiğimizi hissetmeye başlamamıza olanak sağlayan bu bakışa Heidegger bir-şey-için-bakış (*Umsicht)* adını verir.

Bu noktada dünyanın dünyasallaşmasının pratik boyutunu bir kez daha özetleyebiliriz. Dasein dünyayı düşünümsel bilgi yoluyla, teorik olarak bilmez. Dünyaya erişmemiz ve şeylerle asli ilişkiler kurmamız ancak kullanım yoluyla mümkündür. Heidegger'e göre "yeni" bir-şey-için-bakışla doğar.

El sanatları ile uğraşan sanatçılar, pratik bilginin önemini gayet iyi bilirler. Avustralyalı vitray sanatçısı Stephen Proctor, *Lines Through Light* [Işıktan Çizgiler] isimli retrospektifin duyurusunda cam ile çalışmanın nasıl bir tavır gerektirdiği üzerine şunları anlatır:

> Becerinizi bilinçli bir farkındalıkla kullanmalısınız. Ancak ve ancak ellerinizle çalıştığınızda anlayabilirsiniz. O ana dek iş teoriktir ve olası olmasına rağmen anlaşılmazdır, çünkü iş başladığında ve büyüdüğünde, daha önce kavramsallaştırılmamış şeyleri açığa-çıkartır. Çalışırken yaratılan bir keşif, bir hayat, kendisine ait bir duyarlılıktır... Zaman ve düşünce işin kendisinde vücut bulur. Kesici elmaslarla çalışırken, tüm varlığınızla çalışmak zorundasınız, hem görmeniz, hem dinlemeniz, hem hissetmeniz, hem de ölçmeniz gerekir. Gözünüzü alıştırmak, onu işe hayat veren iç-göz olarak eğitmeniz gerekir. (Proctor 2008: 92-3)

Proctor'un gözlemleri ve düşünceleri, adeta Heidegger'in bir-şey-için-bakış kavramının vücut bulmuş halidir. Proctor gözlemlerini, diğer malzemelerle olduğu gibi, camla çalışmanın da malzemelere karşı duyarlı ve dikkatli olmayı gerektirdiğini söyleyerek sürdürür, zira "kesici elmasın her dokunuşunun bir etkisi vardır" (Proctor 2008: 93). Daha-önce-hiç-kavramsallaştırılmamış bir şey ancak malzemelerimizle düşünceli ve özenli bir münasebet kurduğumuzda açığa-çıkar. Kuramsal anlayışlarımızın pratikten doğduğu nokta tam da budur.

Peki, bu gözlemlerin ve aslında Heidegger'in bir-şey-için-bakış kavramının bizim "yeni" anlayışımız açısından anlamı nedir? Avangard teorilerinde, "yeninin şoku" varolan kuralların yıkılmasına ve yeninin sunulmasına olanak sağlayan bir saldırganlık, bir sınır tecavüzü olarak görülür. Avangarda ve özgünlük arayışına yöneltilmiş tüm postmodern eleştirilere rağmen, avangard pratiğinin itici gücü olan aralıksız yenilik arayışı, çağdaş sanat pratiklerinde hala sürmektedir.

Ne var ki daha önce de gördüğümüz gibi, Heidegger'e göre, insanlar açığa-çıkmayı kontrol edemezler. Heidegger bize yeni olanın açığa-çıkmasının hiçbir zaman insan elinin ürünü olmadığını söyler; "düşünürün tek yaptığı, kendisini muhatap alana yanıt vermektir" (QCT: 18). Demek ki "yeni" tanımı gereği önceden kavramsallaştırılamaz ve sınırsızmış gibi görünen olasılıklar karşısında pratik, ne kendi sonucunu önceden kavramsallaştırabilir, ne de bilebilir. Dolayısıyla Heidegger'e göre "yeni" kendisini bize sunan bir ürperti olarak süreç içinde kendiliğinden doğar.

Üçüncü Bölüm'de gördüğümüz gibi, tasvirci/tasavvurcu düşüncenin tehlikesi, ne yapmakta olduğumuza dair bir "fikri," bir tasavvuru göz önünde tuttuğumuz sürece, yaptığımız işin bizi neye muhatap kıldığına açık olamamamızdır. Başka bir yere (yani kendi önkavramsallaştırmalarımıza) bakmakla o kadar meşgulüzdür ki, işin bize ne açtığını göremeyiz bile. Bu önkavramsallaştırma, sanat işi yoluyla açığa-çıkana bizi açmak yerine, onun olanaklılığını kapar. Dolayısıyla "yeni"yi yaratmak ve düşünmek için ne kadar çaba harcarsak harcayalım, bilinçli çabalarımız başarılı olamaz.

Bu noktada Heidegger'in "yeni"nin ancak bir-şey-için-bakışla doğabileceği iddiasına dönebiliriz. Benim iddiam şudur: "Yeninin şoku" dediğimiz şey, sınırları aşmaya yönelik bilinçli bir çabadan ziyade, üretim araçları ve malzemeleriyle haşır neşir olmamız sayesinde gerçekleşen özel bir tür anlamadır. Sanat "iş"inde, biz bilinçli olarak yeniyi aramaz, daha ziyade pratikte, malzemeler ve gereçlerle etkileşirken ortaya çıkana kendimizi açarız. Dolayısıyla dünyaya ancak kullanım yoluyla erişim kazanabilir ve şeylerle de ancak bu yolla asli ilişkiler kurabiliriz. Emmanuel Levinas'ın ifadesiyle, bu tür maddi haşır-neşir olmaklıklar sayesinde, "dünyaya asli ve esaslı bir şekilde erişebiliriz" (Levinas 1996: 19). Önümüze fırlatılmış olanlarla karşı karşıya kaldığımızda, tüm olanaklılığı içinde olanağı yakalarız. Heidegger'e göre, insanın bu şekilde ileriye, kendi olanaklarına fırlatıldığı an, anlamanın vuku bulduğu kritik andır.

Hatırlayacak olursak, Heidegger anlamaktan bahsettiğinde, kastettiği bilişsel bir yetenek olarak varoluşa dışarıdan dayatılan bir anlama değildir. "Anlamak" daha ziyade el ile uğraşmaktan, dünyaya fırlatılmış olmaktan ve şeylerle münasebet kurmaktan gelen dert etmedir. Levinas, Heidegger'in varoluş kavramsallaştırmasının özgünlüğünü, öz-bilinç sahibi bir özneyi merkeze koymayan bir ilişki sunmasında görür. Levinas'ın ifadesiyle "bu kendilik bilgisi, bu iç aydınlanma, bu anlayış... geleneksel 'öz-bilinçten' ['conscience interne'] farklı olarak, özne/nesne yapısını reddeder" (Levinas 1996: 23). Bu dert etme ilişkisi, bilen bir özne ile bilinen bir nesne arasındaki ilişki değildir. Dert ederiz, çünkü şeylere yatırım yapmışızdır.

Bu mantık uyarınca "Sanat" pratikte malzemeler, yöntemler, gereçler ve fikirlerle hemhal olmaktan doğar. "Sanat" daha önce kurgulanmış bir fikrin, bir düşüncenin tasvirinden ibaret bir şey değildir. Bu formülasyonda gereçler, malzemeler ve fikirlerle pratik bir şekilde uğraşmak, her türlü kuramsal-bilişsel uğraşıdan önce gelir. Bu matrikste gereçler ve teknoloji ile uğraşmak kendi bakışını üretir. Tıpkı Kentridge'in kurşun kalemi ve silgisinin potansiyelini onlarla çalışırken keşfetmesi gibi, ben de boyalarımı karıştırmadan ve rengi tuvale vurmadan, boyamın ne yapabileceğini anlayamam. Benzer bir şekilde iyi bir fikrimin olduğunu düşünebilirim, ama o fikirle çalışmadan, onunla "ellerimle-uğraşmadan", o fikrin beni nereye götüreceğini bilemem.

İlk bakışta, Heidegger'in teori karşıtı bir pozisyon aldığı düşünülebilir. Zira ona göre anlama pratikte, el-ile-uğraşmaktan gelir, teorik tefekkürden değil. Böyle bir tavır da, sanat teorisi ile boğuşurken zorlananlarımızın çok hoşuna gidebilir. Malzemelerimizin, gereçlerimizin, teçhizatımızın Varlıklarını ancak onlarla el ile uğraşarak anlayabiliyorsak, teoriyle uğraşmamıza ne gerek var, diye düşünebiliriz. Ancak Heidegger bu konuyla ilgili iki şey söyler: İlk olarak pratik davranış ateorik değildir, çünkü elle uğraşmak kör değildir, aksine kendine ait bakışını üretir (VZ: 71). İkinci olarak, teorik ve pratik davranış, birinde seyretmemiz, diğerindeyse yapmamız açısından birbirlerinden farklı olsalar da, bir-şey-için-bakış, kör kalmamak için kuramsal anlayışlardan yararlanmamızı gerektirir, kaldı ki kuramsal uğraşı, yani gözlem de özel bir tür dert etme içerir.

İlgimizin odağına dert-etme olarak el-ile-uğraşmayı yerleştirerek, bir kez daha sanat pratiği sorusuna geri dönebiliriz. Bu şekilde baktığımızda Proctor'un pratiğindeki kesici elmas ve Kentridge'in kurşun kalemi ve silgisi sadece "kullanılmazlar", söz konusu maddeler sadece "mevcut" olma-

dığı gibi, sanat eseri de bir son değildir. Dert etme olarak el-ile-uğraşmak kritik bir anlama anı üretir, anlama dediğimiz şey ise bir olanağın, tüm olanaklılığı içinde açığa-çıkmasıdır. Sanat işi dediğimiz, tamamlanmış sanat eseri değil budur.

Bir-Şey-İçin-Bakış

Heidegger'in bir-şey-için-bakış kavramına ilişkin olarak "görüş" ve "körlük" terimlerini kullanması dar bir şekilde anlaşılmamalıdır. Burada "görüş" göz ile ilgili bir şey değil, bir bilme biçimidir. "Körlük" ise bundan farklı olarak bir "unutma" biçimidir. Bir-şey-için-bakış daha önce varolan bir anlaşılırlık bağlamından bağımsız, özel bir bakma biçimi içerir. Anlaşılırlık bağlamı dediğimiz şey, dünya-içinde-varolmamızdan, şeylerin ne yapabilecekleri üzerine anlayışımızdan ve şeyler arasında varolan karmaşık ilişkiler ağı hakkındaki sezgimizden kaynaklanır. Heidegger mevcut-olanla kurulan bu ilişkiye "önyapı" adını verir ki bu, pratikte anlam ifade eden bir şeydir. Proctor'un cam atölyesinde, Kentridge çizim stüdyosunda ya da Bill Henson'un fotoğraf stüdyosunda bir tur atacak olursak, bir vitray sanatçısı, bir çizgi film yapımcısı ya da fotoğraf sanatçısı olarak çalışmak için ne türden ağlar ve bağlantılar gerektiğine dair bir şeyler kavrarız. Örneğin analog bir fotoğrafçı olarak çalışabilmek için sanatçının, fotoğraf makinesinin ne yapabileceğini, farklı film türlerinin özelliklerini, makineye filmin nasıl takılabileceğini, diyafram açıklığı ve örtücünün, mekandaki ışık, makinedeki film ve fotoğrafın konusuna göre nasıl ayarlanabileceğini anlaması gerekir. Tüm bunlar, bırakın filmin banyosunu ve fotoğrafın basımını, daha fotoğrafı bile çekmeden *önce* anlaşılması, bilinmesi gereken şeylerdir.

Şeylerin önümüze fırlattığı olanakları yorumlamamıza ve onlara tepki vermemize olanak sağlayan önyapılarımızdır. Heidegger önyapının üç farklı boyutunu ayrıştırır: önsahiplik, öngörü ve önkavramsallaştırma. Önsahiplik bir şeye ve o şeyin içinde varolduğu bağlama dair anlayıştır. Örneğin dijital alanda çalıştığımızda, karşılaştığımız yeni yazılım paketlerini değerlendirmemize yardım eden, dijital ortama ilişkin sahip olduğumuz anlayıştır. Öngörü, o şeyin yorumlanmasına olanak sağlayan merceği sunar. Örneğin farklı boya çeşitlerinin niteliklerine ve onların ne yapabileceklerine yönelik anlayışım, içerikleri ne olursa olsun, boyaları yorumlamama olanak sağlar. Son olarak "önkavramsallaştırma" mevcut olan bir şeyi anlayabilmek için, insanın önceden sahip olması gereken bilgidir. Örneğin bir

tual gergisinin ne işe yaradığını bilmiyorsam, gergi benim için anlaşılmaz, dolayısıyla da kullanılamaz bir şeydir.

Heidegger "şeylere uyum sağlama" terimini, yeni bir gereç, süreç ya da malzeme ile çalışırken, gerekli olan alışverişe, yani adaptasyona dikkatimizi çekmek için kullanır. Bir şeyin ne işe yaradığını teorik olarak biliyor olsak bile, ancak o şeyle pratik olarak uğraştığımızda, o şeyin ne yapabileceğini anlarız. Çalışma sürecimizde, bir gerecin ya da malzemenin varlığını dikkate alarak ona adapte olmamıza olanak sağlayan bu pratik bilgidir. Bir-şey-için-bakış'ın gerektirdiği uyum sağlamaya şöyle bir örnek verebiliriz: Acemi çömlekçi, çömlek çarkındaki kile biçim verirken zorlanır. Çark üzerinde dönen kili kontrol edemediğinden, kil merkezden kayar, dingilder, sağa sola çarpar. Öte yandan deneyimli çömlekçi, kile etki eden karmaşık güçleri, örneğin çarkın merkezden kaçan ve merkeze çeken güçleri ile kilin yoğurulabilirliğini, yoğunluğunu dengeleyebilir. Çömleğe biçim verdiği her anda, bir yandan kilin yoğrulabilirliğine, nemliliğine, kuruluğuna veya pütürlülüğüne uyum sağlarken, bir yandan da çarkın güçlerine tepki verir. Çömlekçi bu uyumu, kil merkeze yerleşip açılarak dışarı ve yukarı çekilebilir hale gelene dek, dokunuşunun basıncını azaltıp artırarak, kili ıslatıp ya da silerek ve çarkın hızını artırıp azaltarak sağlar.

İlk bakışta kilin merkezde tutulmasını, çömlekçinin bir-çömlek-yapmak-için kile hakim olduğu türden bir ilişki olarak görebiliriz. Ancak bir-şey-için-bakış kavramı açısından baktığımızda, çömlek yapmanın aslında kile hükmetmeyi değil, onun kendince doğmasını mümkün kılacak şekilde ona uyum sağlamayı içerdiğini anlarız. Biçimlendirilen malzemeyle sağlanan bu uyumu, özellikle Japon çaydanlıklarında görebiliriz. Topraktan doğan çaydanlıkların bu geçmişlerine sempatiyle yaklaşırlar. Çömlekçi bu tarihe borçludur ve ondan güçlü, kaba ve pütürüklü yapıya, dokunulduğunda ele gelen yüzeye uyum sağlaması beklenir, o yapı ve yüzey bitmiş çaydanlıkta ancak böyle doğabilir. Siegfried Wichman'a göre,

> Japon çömlekçinin temel ilkeleri onun objeye yoğunlaşmasına ve obje tarafından sessizce içine çekilmesine olanak sağlar, *wabi*; *shibui* disiplin, tutarlılık, tevazu, hamlık, sadelik anlamına gelir. Çaydanlığın bir niyet ifade etmemesi gerekir; o en temel değerine geri verilmelidir. Bu nedenle asimetri otoriter ve küstah değildir; anonimdir ama tümüyle kendisidir. (Wichmann 1985: 347)

Bu nedenle, Heidegger'in felsefi düşüncesi üzerinde Doğu felsefesinin, özellikle de Japon felsefesinin önemli bir etkisi olduğunu öğrenmek hiç şa-

şırtıcı değildir. Burada, Heidegger'in bir-şey-için-bakış kavramı sayesinde, malzemelerimizle ilişkilerimizin, onlara hakim olma ilişkileri olmadığını, tam aksine malzemelerimizin ve gereçlerimizin, kendilerince doğmaları ve işlemelerine olanak vermek adına onlara karşı duyarlı olmamız gerektiğini anlarız.

Heidegger'in bir-şey-için-bakış kavramında yer alan dert-etme, düşünceli ve özenli bir şekilde haşır neşir olma vurgusu, bize alet ve edavatımızı sorunsuz bir şekilde çalıştıklarında nasıl verili kabul ettiğimizi anımsatır. Çoğu zaman aletlerimizin kendileri olarak ne oldukları üzerine bir an olsun durup düşünmez, sadece onların bizim için ne yapabileceklerine odaklanırız. Yeni bir süreci ya da beceriyi ilk öğrendiğimizde ya da yeni bir gereçle çalışmaya ilk başladığımızda, onlara uyum sağlamak için yaptığımız şeylerin son derece farkındayızdır. Ancak el altında olana, yani gerece alıştıktan sonra, onu kullanım değeri dışında düşünmeyi unuturuz. Araç ya da süreç görünmez olur.

Heidegger'in el-altında-olana ilişkin açıklamaları, gereci kullanılabilirliğine indirgemek amacına yönelik değildir. Heidegger'in derdi, daha ziyade gerecin olduğu türden bir varlığın bir-şey-için-bir-şeye atanmışlığında, kendisini nasıl açığa-çıkardığını göstermektir. Heidegger kullanımda ne keşfedildiğiyle, yani neyin kendisini gösterdiğiyle ilgilenir. Bunu, örneğin çekiç olarak işleyen çekiçte görmüştük.

Bir-şey-için-bakışta garip olan şey şudur: Bir gereci kullanırken, onun bir gereç olarak niteliklerinin farkında olmayız. Kendimizi çalışmaya o kadar kaptırmışızdır ki, artık gereci teorik bir anlamda "bilmeyiz." Elimizin-altında-olan gereç bir anlamda geri çekilir. Tuhaf bir şekilde, onun farkına yeniden varmamız, ancak gereç bozulduğunda ya da kullanılmaz hale geldiğinde mümkün olur. Bu durumda gereç el-altında-olmayan olur. "El-altında-olmamaklığında," der Heidegger, "gereç sadece bir şey olarak orada öylece durur." O artık sadece-mevcut-olan ve el-altında-olmayandır. "Gerecin sadece-mevcut-olmak ve el-altında-olmamaklığında," der Heidegger, "çaresiz kalırız. Bu çaresizlik minvalinde de, arızalı bir kaygı gösteririz" (VZ 1962: 103).

Bu tartışmada iki husus öne çıkar. İlk olarak gereçlerin ve teçhizatın ne olduğunu unuturuz, ikinci olarak el-altında-olan gerecin varlığını, yani gerecin aslında ne olduğunu ve ne işe yaradığını ancak kullanılmaz olduğunda hatırlarız. Ihde der ki, "Dasein bir şey yapmaya konsantre olduğunda,

yaptığı işe öylesine odaklanır ki, sadece 'elindeki gereç-teçhizat sayesinde, yaptığı işin veya o işin sonucunun görünürlük kazandığı dünyayı kaale alır.'" (Ihde 1979: 20) "Bu durumda," der Ihde, "el-altında-olanı gözden kaçırmak çok kolaydır." Gerçekten de Heidegger'e göre el-altında-olan gizlenmiştir. O bizim bir parçamız gibidir.

Burada iskemlemde oturmuş, klavyemle yazıyorum. Bu kitabı zamanında bitirmekten başka bir şey düşünemez olduğumdan, üzerinde oturduğum iskemlenin cömertliği olmasa, yerde oturmak zorunda kalacağım aklımın ucundan bile geçmiyor. Gözlüklerimi kaybedip hiçbir şey okuyamaz hale gelene dek, onlar olmadan Heidegger'in metinlerini okuyamayacağım aklıma gelmiyor. Bir çalışma masası ve bilgisayar olmadan bu kitabı hiç yazamayacağımı unutmak da çok kolay. El-altında-olan kullanılırken saydamlaşıyor ve bu kitabın yazımında pay sahibi olan tek şeyin ben olmadığımı düşünmüyorum bile.

"Atıf" konusuna önümüzdeki bölümde döneceğim, ama şimdilik bu kitabı yazmak için deli gibi çalışıyorum, çalışmadığımda da habire e-posta mesajları alıp yolluyorum. Ancak bu şeylerden biri bozulduğunda, mesela iskemle kırıldığında ya da elektrikler kesilip elektronik olarak haberleşemez hale geldiğimde onlarla ilişkim temelden değişiyor. Bu durumda Heidegger'e göre, kullandığım teçhizat sadece "mevcut" oluyor ve onun el-altında-olmamaklığı karşısında çaresiz kalıyorum.

Sanat ve El-Altında-Olmayan

Heidegger bize bir gerecin veya teçhizatın, bir gereç olarak varlığının ancak o gereç bozulduğunda ya da bir şeyi eksik olduğunda önplana çıktığını anımsatır. Heidegger'e göre, bir gerecin Varlığını, bu el-altında-olmamaklık sayesinde fark ederiz. Bunu anlatırken, bir şeyin el-altında-olmamaklığının ortaya çıktığı üç farklı durum saptar. İlk olarak bir gereç arızalandığında ya da bir malzeme kullanılamaz olduğunda, o gereç el-altında-olmaktan çıkar. O gereci kullanmaya çalışıp işlemediğini anladığımızda, kullanılamaz olduğunu fark ederiz. Gerecin kullanışsızlığı içinde el-altında-olmayan görünürlük kazanır. Örneğin, tuvalimi gererken tel zımba bozulur veya uzun süredir kullanmadığım bir boyanın tüpünde kuruduğunu fark ederim. İkinci olarak bir şey eksik olduğunda el-altında olmaz. Bu eksiklik karşısında çaresiz kalırız. Örneğin kullanmak üzere zımbamı elime alır ve içinde tel kalmadığını görürüm, tel alabileceğim

dükkanlar da kapalıdır ve el-altında-olmamaklığın farkına varırım. Üçüncü olaraksa, bir şeyin "ilgimizin yoluna çıkmasıdır." Şöyle der Heidegger:

> Böylesi bir-el-altında-olmayan rahatsız eder ve öncelikle en yakın ilgilenilecek olanın ayak diremesini görünür kılar. Bu ayak direme sayesinde el-altında-olanın mevcut olmaklığı kendini yeni bir tarzda görünür kılar: halen mevcut olarak bulunan ve halledilmeyi bekleyenin varlığı olarak. (VZ: 74)

Örneğin bu kitabı teslim tarihine yetiştirmeye çalışmam, resim yapmamın yoluna çıkıyor ya da önce tuvalimi germem gerekiyor ki, resim yapmaya başlayabileyim. Bunlar benim verebileceğim örnekler. Bir başkası da ev işlerinin ya da bürokrasinin yoluna çıktığını söyleyebilir. Yola çıkan her ne ise, o ayak direr ve halledilmeden yerinden kıpırdamaz. "Elde-olmayan" karşısında çaresiz kalırız. Örneğin dijital bir sanatçı, elektrik kesintisi karşısında çaresiz kalır. Elektrik kesintisi sırasında, bilgisayar hiçbir işe yaramayan bir "mevcut" haline gelir. Peki ama el-altında-olmayan ile karşılaştığımızda hep aynı deneyimi mi yaşarız? Bu soruya ilk başta "evet" diye yanıt vermek eğilimindeyim. Tarayıcım çalışmadığında, onu toplar tamirciye götürürüm, o da bana yenisini almamın daha ucuza geleceğini söyler. Veya yazıcımın kırmızı mürekkebi bittiğinde, aslında sadece siyah-beyaz basmak istememe rağmen, kırmızı kartuşu takmadan yazıcının çalışmayacağını bildiğim için sinirimden tırnaklarımı kemiririm. Ama her zaman böyle olmaz.

Gündelik hayatta el-altında-olmayan hedeflerimize ulaşmamızı engeller. Ama bazı sanatçılar için el-altmda-olmayan, yakalanabilecek bir olanaktır. Çağdaş "sanat" el-altında-olmayanın yarattığı olanaklardan yararlanma eğilimindedir. Örneğin Arman'ın kömürleşmiş kemanları, César'ın preslenmiş araba kaportaları, Maurice Ravel'in besteleri ve Jean Tinguely'nin montajları, şeylerin çalışmadığı yerde sanatın yeşerebileceğinin kanıtlarıdır. Bu durumlarda el-altında-olmamaklık çaresizlik değil, olanak üretir. Örneğin, *Homage to New York: A self-constructing, self-destructing work of art* [New York'a Armağan: Kendini inşa eden, kendini yıkan sanat işi] (1960) isimli montajında Jean Tinguely, "neşeli endüstriyel kafa karışıklığımızın cinnetini damıtmak" amacıyla el-altında-olmayanı kullanmıştır (Tinquely'den alıntılayan Lucie-Smith 1987: 77). Bu iş, sadece makinelerin normalde yaptığı şeyi yapmamakla kalmamış, ayrıca bir "olay" yaratmış ve bu süreçte kendi kendini yok etmiştir.

Sanatçılar el-altında-olmayan ile çalıştıklarında, dünyayı görmeye alıştığımız araçsal bakış açısını sorgulamamıza yardım ederler. Gündelik etkinlik-

lerimizde, insanların ontik dünyasına sıkışıp kaldığımızı ve şeylerin, mesela gereçlerin, toplumun veya kendi varlığımızın Varlıklarının farkına varmadığımızı hatırlayalım. Şeylerin varlıkları geriye çekilirler. İşte çağdaş sanat, el-altında-olmayandan yararlanarak, modern teknokratik toplumu tanımlayan o pratikleri ve düşünce biçimlerini yeniden önplana çıkartır. Sanatçı, el-altında-olanı bir-şey-için kullanmak yerine, el-altında-olmayanı kullanarak, o şeyin normalde varolduğu sistemi görünür kılar.

Heidegger'in pratik bilgi kavramsallaştırması, sanat pratiğini yeni baştan düşünmek üzere radikal bir yol açar. Onun teknoloji ile farklı bir ilişki geliştirme çağrısı ve el-altında-olan ve el-altında-olmayan çözümlemesi, teknokratik toplumda hüküm süren araçsal teknoloji perspektifine bir alternatif sunar. Malzemelerimiz ve gereçlerimizle ilişkimizi, onlara hakim olmaklık yerine, düşünceli ve özenli bir haşır neşir olmaklık olarak yeniden düşünmemizi sağlar. Malzemelerimize hakim olmak yerine onlarla beceri geliştiririz.

Dahası, gereçlerimiz, malzemelerimiz ve fikirlerimizle düşünceli ve özenli bir şekilde haşır neşir olduğumuzda, daha-önce-hiç-kavramsallaştırılmamış bir şey açığa-çıkar. Bu da pratik-kılavuzluğundaki araştırmanın yolunu açar. Yaratıcı-sanat araştırması veya pratik-kılavuzluğundaki araştırma meselesini bu kitabın son bölümünde ele alacağım.

Altıncı Bölüm

Posthümanist Bir Dünyada Sanatçı?

Gümüş kadehin yapıldığı madde gümüştür. Onun, bu madde olarak (*hyle*) kadehte ortak sorumluluğu vardır. Kadeh oluştuğu maddeyi, gümüşe borçludur. Ama kutsal kadehin borcu sadece gümüşe değildir. Bir kadeh olarak gümüşe borçlu olan, dış görünüşünde, bir broşa ya da yüzüğe değil, bir kadehe benzer. Dolayısıyla kutsal kadeh, aynı zamanda kadeh görüntüsüne de (*eidos*) borçludur. Hem kadeh görüntüsüne izin veren gümüş, hem de gümüşün görünmesine izin veren kadeh görüntüsü, kendilerince kutsal kadehte ortak sorumluluk taşır... Ama kadehten, her şeyden önce sorumlu olan bir üçüncü daha vardır. Bu, kadehi ilk başta takdis ve bağış alanına sınırlayandır. Onun sayesinde kadeh kutsal bir kadeh olarak çevrelenir. Çevreleme o şeyin sınırlarını çizer... Son olarak, tamamlanmış kutsal kadehin önümüzde kullanıma hazır olarak durmasında bir dördüncü de ortak sorumluluk taşır: gümüşçü ustası. (QCT: 7-8)

Bağlam

Bu noktaya kadar geldik, ama Heidegger'in sanatçının rolü ve işlevi hakkındaki düşüncelerine hala değinmedik. Heidegger'in "Sanat İşinin Kökeni" isimli denemesinde yaptığı sanatçı tartışmasını, modern veya estetik sanat kavramsallaştırması bağlamında ele almak gerekir. Bu kavramsallaştırma uyarınca sanatın yaratılmasında başrolü oynayan sanatçıdır. Estetik teorisi, sanatın, sanatçının bir dahi olarak etkinliklerinden kaynaklandığını söyler. Dahi sanatçı sanatı üretir, izleyici ise sanatı deneyimler ve ondan zevk alır.

Bu görüşe ne Heidegger, ne de onun dalgasına kapılmış postmodern eleştirmenler katılır. Heidegger, yaratıcılığın dahi bir sanatçının performansı olduğuna inanmaz ve yaratıcılığı "egemen öznenin bir dahi olarak performansı" (OWA: 200) olarak ele alan modern öznelciliğin, yaratıcılığı yanlış yorumladığını ileri sürer. Ancak sanatın kültürel bir kurgu olduğunu ve sanatın sanat hakkında söylemlerde üretildiğini ileri süren postmodernist yaklaşımlardan farklı olarak, Heidegger'in daha gizemli ve anlaşılması daha zor bir pozisyonu vardır. İlk olarak Heidegger, sanatın tarihsel olduğu konusunda son derece nettir, ama hem sanat eserinin hem de sanatçının kökeninin sanat olduğunu ve bunun tersinin doğru olmadığını da ısrarla belirtir. İkinci olarak Heidegger'e göre, yaratmak bir şeyin açığa-çıkmasına veya meydana gelmesine izin vermeyi içerir.

Dördüncü Bölüm'de *poiesis* üzerine yaptığımız tartışmadan anımsayabileceğimiz gibi, Heidegger iki farklı tür yaratılıştan bahseder. Doğada vuku bulan *physis*, yani bir şeyin kendi içinden açılması ile sanatta ve el sanatlarında görülen, bir başkasında meydana getirme arasında bir fark vardır. Bir gonca kendiliğinden çiçek açar, ama sanatçı bir başkasında açılmayı mümkün kılar. Bu "bir başkasında meydana getirme" denilen şeyi nasıl yorumlamalıyız? İlk bakışta bir çömlekçinin de, heykeltıraşın da, baskıcının da, ressamın da bu türden bir etkinlik içinde olduğunu düşünebiliriz. Hepsi hammaddeyi alır ve ondan bir sanat eseri üretirler; ister film, ister performans, ister çizim, ister kavramsal bir iş olsun, bütün sanat biçimleri için geçerlidir bu. Heidegger'in biçim-madde yapısı dediği bu kavramsallaştırma uyarınca, sanatçılar ve ustalar maddeyi biçim yaratmak için kullanırlar; sanatçının biçim veren edimi ile bir sanat eseri varlık kazanır. Nitekim sanatçının bir yaratıcı olarak kimliğini teyit eden de bu edimdir. Ama Heidegger'e göre yaratılmış olmaklıkta söz konusu olan meydana getirme bu değildir.

"Sanat İşinin Kökeni" isimli denemesinde, Heidegger biçim-madde yapısının ikna edici gibi görünmesine ve baştan çıkartıcı olmasına rağmen, meselenin kalbine dokunamadığını anlatır; biçim-madde yapısı bizi sanatın özü itibariyle ne olduğunu düşünmekten alıkoyar, dolayısıyla da yaratıcının rolünü yaratılmışlıkla karıştırır. "Yaratılış"tan ve "yaratılmış olmaklık"tan ne kastettiğini anlatmak için Heidegger bizi eski Yunanlıların "*techne*" kavramına geri götürür. Yunanlılar *techne* kelimesini ustalığı ve sanat etkinliğini tanımlamak için kullanır, hem ustaya hem de sanatçıya *technites* derlerdi. Ancak eski Yunanlılar için *techne* hiçbir zaman üretme edimine gönderme yapmaz ve onlara göre sanatın özü de sanatçının veya ustanın el

becerisi ile ilgili değildir.[25] *Techne* daha ziyade bir şeyin gizli-kalmamaklığa çıkışına olanak tanıyan bir bilme minvalidir.

Bir Geçiş Yolu Olarak Sanatçı

Sanatçının rolü üzerine düşünürken, *techne* kavramının önemli çağrışımları vardır. Eğer yaratma edimi bir şeyi yapmak değil de, bir şeyin doğmasına izin vermekse, yaratılmış olmaklıkta sanatçının oynadığı rol nedir? Burada Heidegger çok nettir: "Büyük sanatta," der Heidegger, "sanatçı, 'işle kıyaslandığında önemsizdir, adeta işin doğsun diye yaratma sürecinde kendisini yok eden bir geçiş yolu gibidir" (OWA: 166). Heidegger'in bundan kastı nedir? Yaratma sürecinde kendisini yok eden bir geçiş yolu gibi olmak nasıl bir deneyimdir?

Heidegger'in işe kıyasla sanatçının önemsiz olduğunu söylemesi, bize hemen bir şey ifade etmeyebilir. Dergiler ve diğer kitle iletişim etkinlikleri için film, müzik ve spor dünyasının yıldızları ve diğer ünlülerle birlikte ünlü sanatçıların fotoğraflarının çekildiği bir dünyada, sanki merkezde hep sanatçılar vardır. Giorgio Vasari'nin, on altıncı yüzyılın ortasında *Lives of the Great Artists* [Büyük Sanatçıların Hayatları] isimli eserini yazmasından bu yana sanatçı için söylenebilecek en son şey, onun işe kıyasla önemsiz olduğudur (Vassari 2005). Sanat tarihi sanatçılar etrafında inşa edilmiştir ve sanat piyasasında "değer" sanatçının ismiyle bağlantılı olarak oluşur. Müzayede evlerinde Picassolar, Kandinskiler, Matisseler, Pollocklar, Eminler ve Hirstler satışa çıkar. İçinde yaşadığımız çağda sanatçının statüsüne ve öznelliğine duyulan inanç öylesine derin bir şekilde tahkim edilmiştir ki onu sorgulamak aklımızın ucundan bile geçmez.

Modernizm akımının modernist-dahi-sanatçı anlayışında yaratıcılık, egemen öznenin dehasını ifade etmesi olarak yanlış bir şekilde yorumlanıyordu. İçinde yaşadığımız çağda ise, sanatçılar daha farklı bir statü kazanmış durumdalar: Artık ünlülük mertebesine yükselmiş olanlara Büyük Sanatçı gözüyle bakılıyor. Onların öznellikleri, sadece imzalarını taşıyan sanat eserlerine değil, başka mal ve hizmetlere de değer katabiliyor. Örne-

25- El becerisi ile *techne* arasındaki ayrım genellikle sanatkar ile zanaatkar arasında bir hiyerarşi yaratmak amacıyla kullanılır. Heidegger'in argümanının gelişimi bu hiyerarşinin kırılmasına olanak sağlayacak bir şey sunmaz. Sanatçı da el becerisi kullanan bir zanaatkardır, ama Heidegger de sanatçının edimlerini zanaattan ayırmaya özen gösterir. "İşin yaratılmasında el beceresi olarak görünen şey başka bir türdür" (OWA: 185).

ğin daha önce bahsettiğimiz gibi, Tracy Emin Bombay Gin satıyor, Vanessa Beecroft Gucci'nin yüzü oluyor, Olafur Eliasson'un enstalasyonları Luis Vuitton ürünlerini tanıtıyor. Evet, tüm bunlar nitelikli sanat işleri olabilir, ama bunların çerçeveleyen bir açığa-çıkarma teşkil ettiğini ileri sürmek de mümkündür. Zira bu noktada sanatçı, sanat endüstrisi alanının merkezinde yer alan bir karakterdir. Dördüncü Bölüm'de nasip eden bir açığa-çıkarma olarak çerçevelemenin baştan çıkartıcı gücünün, başka her türlü açığa-çıkarma minvalinin önünü kestiğinden söz etmiştik. Bunu fark ettiğimizde bir an durup düşünürüz: Nasibimizde, ille de Sanatı ve sanatçıyı çerçeveleyen bir açığa-çıkarma minvali içinde görmek mi vardır? Belki de Heidegger'in anlatmak istediği tam da budur, yani kendisi olarak Sanatı göremeyen bu körlüktür. Zira, "işe erişebilmek için," der Heidegger, "onu kendisi dışındaki şeylerle olan tüm ilişkilerinden soyutlamak gerekir ki işin kendi başına, yanlız kendisi için durmasına izin verilsin" (OWA: 165).

Sanat endüstrisinin mekaniği, sanatçının ismini önplana çıkartabilir. Ama Heidegger ısrarla sanat eserinin kökeninde sanatçının değil, Sanatın olduğunu söyler. Dahası ona göre, Sanat sanatçının da kökenidir ki, bu noktada Heidegger sanatçı, yaratılış ve sanat arasındaki ilişkiye dair gündelik anlayışımızı altüst eder. Heidegger sanatçıyı bir geçiş yoluna benzetirken, kastettiği elbette sanatçının kendisini yok etmesi değildir. En azından bu kadarı açıktır, zira tüm ömürlerini sanat denen şeye adayarak geçiren sanatçıların sayısında muazzam bir artış vardır. Öyleyse Heidegger'in anlatmak istediği nedir? Yaratılmış olmaklıkta, sanatçının sorumluluğu Sanat olanağını yaratmak, Sanatı varmak üzere yola koymaktır. Sanat bir kez yola koyulduktan sonra, sanatçı işe kıyasla önemini yitirir.

Sanatçı, sanat eserini bir kez dünyaya (örneğin sergiye ya da yarışmaya) yolladıktan sonra neler olacağını öngöremez, eserin nasıl karşılanacağını ve nasıl "okunacağını" kestiremez. Roland Barthes'ın çığır açan makalesi "Yazarın Ölümü" (1977) ve Michel Foucault'nun "Yazar nedir?" (1986) başlıklı denemesi özgünlük, sahicilik ve niyetlilik gibi kavramların postmodern bir dünyada modası geçmiş kavramlar olduklarını teyit ederler. Barthes ve Foucault özellikle yazıdan ve yazarlardan bahseder, ama onların yazılarından çıkartılabilecek dersler sanatçılar ve sanat eserleri arasındaki ilişkiyi düşünmek açısından da önemlidir. Bu noktada, işin anlamını kuranın izleyici olduğunu vurgulayan "Algılama Teorisi" bir anlam ifade eder gibi görünür. İzleyiciler, bir işin izlenmesine kendi değerlerini ve tavırlarını getirirler, dolayısıyla iş, sanat dünyasında dolaşıma girdikten sonra, sanatçının niyet-

leri ve edimleri pek de hesaba katılmaz. Görsel kültürün en önemli derslerinden biri budur (bkz. Sturken ve Cartwright 2001). Ama Heidegger'in anlatmak istediği başkadır. Bir geçiş yolu olarak sanatçı işe kıyasla önemsiz olabilir, ama aynısı izleyici için de geçerlidir. Sanatı muhafaza-edenler olarak izleyiciler de kendi önkabullerini bir kenara koymalıdır, böylece sanat işine karşı, işin "hakikat"inin kendisini açığa-çıkarmasına olanak sağlayacak tam bir açıklık mümkün olabilsin.

"Sanat İşinin Kökeni" denemesinde, Heidegger sanatçılar ile muhafaza-edenler arasında bir ayrım yapar. Bu ayrımı sanatçılar ve izleyiciler olarak okumak kolayımıza gelebilir, ama Heidegger'in kastettiğinin bu olduğunu sanmıyorum. Varlıklar arasında "sanatçılar" ve "izleyiciler" olarak bir ayrım yapılması için hiçbir neden yoktur. İzleyiciler de sanatçılar kadar yaratıcı, sanatçılar da izleyiciler kadar muhafaza-eden olabilirler. Bu açıdan bakıldığında sanatçılar, izleyiciler, sanat galerileri, küratörler, galeri sahipleri, müzayede evleri, koleksiyonerler, sanat tarihçileri, sanat kitapları ve sanat eleştirmenlerinin hepsi de kendilerince muhafaza-eden olabilirler.

Gerçi muhafaza-edenlerden söz ederken, Arthur Danto'nun sanat dünyasından bir dizi karakteri saydık, ama Heidegger'in sanatı, kurumsallaşmış sanat dünyasından hareketle tanımlamadığını daha önce görmüştük. Sanat eseri üretmenin, sanat eseri sergilemenin, sanat eseri satmanın veya galerilerdeki küratörlük işlerinin Sanatı muhafaza edeceğini düşünmemiz için hiçbir neden yoktur. Heidegger, bu konudaki çekincelerini, özellikle estetik uğraşıdan bahsederken açık bir şekilde belirtir: "İşlerin sadece sanat zevki için sunulması, onların iş olarak muhafaza edildiğini kanıtlamaz" (OWA: 193). Sanat dünyasının (sanatçılardan, işleri sergileyen, tanıtan ve satan galerilerden ve işin etrafında dönen söylemleri ve tartışmaları üreten sanat kuramcılarından, sanat tarihçilerinden ve eleştirmenlerden oluşmuş karmaşık ağı ile) sanat endüstrisi alanında işlediğinden daha önce söz etmiştik. Sanat endüstrisi olarak sanat dünyasının Sanatı muhafaza etmekteki rolü en hafif tabirle kuşkuludur. Heidegger hem yaratıcılık, hem de muhafaza etmek için asli önemde olan şeyin bir "açıklık istenci" olduğunu söyler. Açıklık söz konusu olduğunda yaratan da muhafaza eden de, sanat ile yüzleşmesine kendi önkabullerini getirmez. Yani muhafaza etmek de, sanatın kendi yolunda doğmasına izin veren bir açığa-çıkarma sürecidir.

Heidegger'e göre, işi muhafaza-edenler, yani onu deneyimleyip işi açığa-çıkarma olarak idrak edenler, en az yaratanlar kadar yaratılmış olmaklığa aittirler. Yaratılmış olmaklıkta iş kendi varlığını ifade eder. Heidegger yara-

tılmış olmaklığın bizi sıradanlığın alanından çıkartıp açık bir alana taşıdığını ısrarla vurgular. Bu kulağa özgürleştirici gibi gelse de, bizim gibi "basit" ölümlüler açısından belli bazı zorluklar içerir. Sıradanlığın alanından taşınmak amacıyla dünyaya alışılagelmiş bakışımızı ve onun hakkındaki bildik düşünme biçimlerimizi askıya almamız gerekir. Bir sanatçı olarak isim yapmaya çabalayan (fon başvuruları yapan, işler üreten, sanat galerilerine ve sanat dünyasına kendimizi tanıtmaya ve işlerimizi sergilemeye çalışan) bizler açısından çok zor bir düşünme biçimidir.

Sergi açtığımızda, niyetlerimizi "Sanatçı Deklerasyonu"na yazarız. Proje teklifleri için yapılan fon başvurularında projemizi önceden kurgulamamız beklenir. Dolayısıyla hedeflerimizi ve amaçlarımızı yazar ve projemizi tarif ederiz. Yani işin kendi yolunda doğmasına izin vermek yerine, tasavvurcu bir şekilde düşünürüz. Bu noktada Heidegger bizi durdurur ve Sanat değil sanat endüstrisi alanında bulunduğumuz konusunda bizi uyarır.

Yaratıcılık bir şey üretmekten ziyade, bir şeyin şey olarak doğmasına olanak tanır. Bu da sanatçının, Sanatın davetine açık olmasını gerektirir. Bunu nasıl yapabiliriz? Şüphesiz, sanatla ilgili her türlü deneyimimize, sanatla ilgili önkabullerimizin aracılık yapması kaçınılmazdır. Ne var ki Heidegger, işe kendi niyetlerimiz ve önkabullerimizle gözümüz kamaşmış ya da önceden varolan yorumlama modelleri ile donatılmış olarak yaklaştığımız sürece ontik alanın ötesine, Varlığın açıklığına ulaşamayacağımızı söyler. Varolan her şey sabit rezervse ve amaca-hizmet-eden bir araç olarak insanın kullanımına hazırsa, insanların onu "oluruna" bırakması çok zordur.

Varlığın bu açıklığı ya da Varlığa bu açıklık nasıl bir şeydir? Heidegger, bu açıklığın bir modelini erken dönem Yunan toplumunda bulabileceğimizi düşünür. Üçüncü Bölüm'de gördüğümüz gibi, Yunanlılara göre, gerçeklik insanın karşına çıkıp, mevcudiyetinin gücüyle önüne dikilir. Yunanlılar, varlıklar olarak özlerini gerçekleştirebilmek için, "tüm yıkıcılığı ve karmaşıklığı" (AWP: 131) ile gerçekliğe savunmasızca açık ve maruz (*aletheuein*) kalmak zorundaydılar. Elbette "eski Yunan" ile "sanatçı" arasında bir özdeşlik kurmak yanlış olur, fakat tahminimce söz konusu olan iş aynıdır. Her ikisi de Varlığa açılmakla ilgilidir, yani sanatçı da, sanatın doğmasına izin verebilmek adına sanata hakim olmaya çalışmak yerine, sanatın yıkıcı tüm karmaşasına maruz kalmalı, ona açılmalıdır.

Posthümanist Bir Gelecek?

Çağdaş dünya-içinde-varolma deneyimimiz açısından baktığımızda, Heidegger'in varlık ile ilgili düşüncelerinin bir modelini erken dönem Yunan kültüründe bulmasının bizimle ilgisi yok gibi görünebilir. Heidegger'in düşüncelerinin çoktan geçip gitmiş bir zamana beslediği nostaljiyi ifade ettiğini düşünebiliriz. Geçmiş bir kültürle bu kadar meşgul olan Heidegger'in düşüncesi, artık posthümanist diye nitelendirmeye başladığımız bu dünyada bize ne sunabilir? Onun felsefesi, posthümanizmde sanat ve sanatçının yeri meselesine nasıl bir yanıt verebilir?

Posthümanizm kavramı yeni teknolojilerin, hayatlarımızı (yani Varlığımızı) nasıl anladığımızın ve hayat tarzlarımızın üzerinde bıraktığı etkiden doğmuştur. İnsanlarla insan-olmayanlar arasındaki ilişkileri yeniden düşünmeyi zorunlu hale getiren ilişkilerdeki bu kökten değişikliktir. Teknobilimin insanlar ile akıllı makineler arasında kaynaşmış, protezvari bir birlik kurmasıyla birlikte Descartes'ın öznesinin otonomisinin altı oyulmuştur. Bazı çağdaş yazarlar ve sanatçılar, örneğin sanatçı Stelarc kurulan bu birliği takdir ve heyecanla karşılar. Francis Fukuyama (2002) gibi bazı yazarlar ise, posthümanist çağda güç hiyerarşilerinin tersyüz olacağını ve artık teknolojinin efendi, insanın da onun kölesi haline geleceğini söyler. Çerçeveleyen açığa-çıkarmanın nasibidir bu. Hatta daha da ileri gidip, kabaca, posthümanist bir dünyada, bırakın kendi Varlıklarını dert etmeyi, duyumsayacak, hissedecek bir insan bile kalmayacağını söyleyenler de vardır.

How We Became Posthuman: Virtual bodies in cybernetics, literature and informatics [İnsanlığın Ötesine Nasıl Geçtik: sibernetikte, edebiyatta ve bilişimde sanal bedenler] (1999) isimli kitabında, N. Katherine Hayles, posthümanizmin ne insanlığın sonunun habercisi, ne de insan-karşıtı olduğunu söyler. Ona göre posthümanizmde insan olanla olmayan arasında paylaşılan bir ilişki vardır. Bu ortak ilişki bir varlık olmanın ne olduğu üzerine yeni düşünme biçimleri geliştirmek ve başka varlıklarla ilişkilerimizi yeni baştan değerlendirmek üzere bize bir fırsat sunar. Bu kitabı ilgilendiren asıl soru ise şudur: Heidegger'in insanın teknoloji ile ilişkisine yönelik sorgulaması bu koşullar altında bize nasıl yardım eder; daha doğrusu yardım edebilir mi?

Heidegger'in felsefesi fenomenolojik yaklaşımı nedeniyle Gilles Deleuze gibi posthümanizmi öngören felsefecilerden farklı olarak hümanist geleneğe aittir. Nitekim Heidegger'in Varlık felsefesinde insanların Dasein olarak ayrıcalıklı bir yerlerinin olması da bunu teyit eder. Dasein'ı diğer şeylerden

ayıran, onun Varlığı sorgulayan tek varlık olmasıdır. İnsanları eşsiz kılan "Varlık nedir?" sorusunu sadece onların sormasıdır.

Ama yine Heidegger'e göre varoluş tüm şeyleri, yani varolan her şeyi kapsar. Buna insanlar da, insan olmayan varlıklar da (hayvanlar, nesneler, kimyasal süreçler ve moleküller de) dahildir. Varlık tüm bu şeylerin ya da varolanların özlerini oluşturur. Heidegger'e göre, insanların diğer varolanlardan ayrılamaz olmasının temel sebebi, paylaşılan bu varoluş hissidir. Dolayısıyla dünya-içinde-varoluş insanların diğer şeylerle paylaştığı varoluştur.

Eğer posthümanist toplum insanlığın sonunun habercisi değil de, teknolojiyle ve dünyadaki nesnelerle kurulan yeni bir ilişkiye işaret ediyorsa, Heidegger'in düşüncelerini bu bağlamda nasıl değerlendirebiliriz? Heidegger'in eserleri teknoloji ile kurulacak yeni ilişkinin ne olabileceği üzerine düşünürken bizim için kritik önem taşır, zira bu yeni ilişkinin yolunu açan Heidegger'dir. Heidegger'in sanatçıyı merkezden uzaklaştırması ve insan-teknoloji ilişkisini yeni baştan düşünmesi, hem sanatçıyı bir deha olarak gören öznelci bakıştan, hem de sanatçıyı sabit rezerve indirgeyen görüşten bir çıkış yolu sunar. Heidegger'in düşüncesi, Fukuyama gibi, posthümanist gelecekte teknolojiye yenik düşeceğimizden endişe duyanlara da bir alternatif getirir (bkz. Fukuyama 2002).

Ortak Sorumluluk ve Borçluluk

Heidegger'in "Tekniğe Yönelik Sorgulama" başlıklı denemesinde gümüş kadehin yaratılması ile ilgili verdiği örnek, bize teknoloji ve dünyadaki diğer şeylerle ilişkimizi yeni baştan düşünme olanağı verir. Bu örnek, aynı zamanda yaratılmış olmaklığı yeniden kavramsallaştırmamıza olanak sağlayan bir yol da açar. Heidegger söze gümüş kadehi yapanın gümüşçü ustası olmadığını anlatarak başlar. Gümüş kadehin gümüş kadeh olarak meydana getirilmesinde, gümüşçü ustasının sadece ortak sorumluluğu vardır. Diğer sorumlular kadehin yapıldığı gümüş (madde), kadeh görüntüsü (görüntü) ve kadehin kullanılacağı amaçtır (çevreleyen sınırlar) (QCT: 6). Bunlar, gümüşçü ustasıyla birlikte bir şeyi meydana getirirler. Yaratılmış olmaklık işte budur.

Heidegger'in yaratılmış olmaklığı bu şekilde yeniden tanımlaması, sanatçılar olarak bizlerin sanatla uğraşırken, insan olan ve olmayan varlıklarla kurduğumuz ilişkileri sorgulamamızı gerektirir. İnsanlarla teknolojinin

iç içe geçtiği posthümanist dünyada bu tür bir sorgulama, özellikle büyük önem taşır. Peki Heidegger, bizim "sanat eserini üreten sanatçıdır" şeklinde özetlenebilecek hergünkü anlayışımızdan yola çıkıp, "sanatçı sanatın ortaya çıkmasında ortak sorumluluk taşıyan şeylerden sadece birisidir" fikrine nasıl ulaşır?

Hergünkü anlayışımızda sanatçılar ellerindeki malzemeyi ve gereçleri kullanarak, bir sanat eseri yaparlar. Hergünkü bu düşünme biçimimiz araçsallığın hakimiyeti altındadır. Heidegger, "nerede bir amaç (sanat) takip ediliyorsa ve araçlar (aletler, malzemeler, beceriler ve asistanlar) kullanılıyorsa, orada nedensellik hüküm sürer" (QCT: 6) der. Heidegger'in burada vurguladığı şey, teknolojiye yönelik araçsal anlayışımızın kökünde nedensellik kavramının yattığıdır.

Heidegger bize nedenselliğin, ilk olarak Aristo'nun dört neden öğretisiyle açıklandığını anımsatır. Aristo'ya göre ilk neden *causa materialis,* yani maddi nedendir. Burada söz konusu olan bir şeyin kendisinden yapıldığı madde ya da malzemedir. Heidegger'in gümüş kadeh örneğinde *causa materialis* gümüştür. Dini ritüellerde kullanılmak üzere plastikten, alçıdan ya da oyun kilinden yapılmış bir kadeh tahayyül edebiliyor musunuz? Hiç şüphe yok ki, bu tür bir şeyin, gümüş bir kadehten tümüyle farklı bir varlığı olacaktır. İkinci neden *causa formalis,* yani formel ya da biçimsel nedendir. Burada söz konusu olan maddenin aldığı şekildir. Örneğin kadehin biçimlendirilmesini bir elbisenin, bir heykelin, bir resmin ve seramik bir kasenin biçimlendirilmesi ile kıyaslayabiliriz. Bu şeylerin her biri kendine özgü bir biçimde ortaya çıkar. Üçüncü neden *causa finalis*, yani ereksel nedendir. Burada söz konusu olan bir şeyin hizmet edeceği amaçtır. Bir şeyin ne amaçla yapıldığı, o şeyin biçimini belirler ve dolayısıyla *causa formalis* ve *causa materialis* ile ilişki içindedir. Örneğin içinden-bir-şey-içmek-için yapılan bir objenin, içinde sıvı tutabilecek bir şekle sahip olması, sıvıyı akıtmayacak bir maddeden yapılması ve dudakla yumuşak bir temasa olanak sağlayacak bir ağzının olması gerekir. Kadehin kullanılacağı dini komünyon ritüeli de, hem onun bir kadeh olarak biçimini belirler, hem de yapılacağı madde olarak gümüşün seçilmesini etkiler. Buna karşın, örneğin Meret Oppenheim'ın *Luncheon in Fur* [Kürklü Öğle Yemeği] (1936) isimli işindeki kürk kaplı fincan, sosluk ve kaşığın dini bir ritüelde, en azından kurumsallaşmış dinlerin alışıldık ritüellerinde kullanılması mümkün değildir. *Kürklü Öğle Yemeği* öğleden sonra verilecek bir çay partisi için de uygun değildir. İçi sıcak sıvıyla dolu, ağzı kürk kaplı bir fincanı dudaklara değ-

dirme fikri ne komünyon ritüelini, ne de çay içmeyi özendirir.[26] Son olarak dördüncü neden *causa efficiens*, yani etkin nedendir. Tamamlanmış objeyi ortaya çıkartan *causa efficiens*, gümüş kadeh örneğinde gümüşçü ustasıdır (QCT: 6).

Sanat üretimi de dahil olmak üzere, modern teknoloji anlayışına hakim olan araçlar ve amaçlar teorisi, bir şeyi ortaya çıkartan, yani sonuç alan nedene odaklanır. Heidegger'e göre, sanat işinin üretilmesinde parsanın özellikle *causa efficiens*'e, yani sanatçıya verilmesinin nedeni budur. İşi kavramsallaştırmak, taşerona vermek gibi, amaca yönelik araçları bir araya getirip, onları kullanan kolaylaştırıcı-sanatçı, işin meydana gelmesine neden-olan olarak, işe kendi imzasını atar. İşi yaptıran sanatçının bu şekilde merkeze konmasıysa hiç sorgulanmaz.

Oysa Heidegger'in yaratılmış olmaklığı yeni baştan düşünmesi ve nedenselliği yeniden yorumlaması, ustalık ve araçsallık yerine, borçlu olmayı ve dert etmeyi vurgulayan çok farklı bir dinamiği ortaya çıkartır. Bu noktada sanatçının, diğer işbirlikçilerine borçlu olduğunu göstermek amacıyla, bu bölümün başlangıcındaki alıntıya dönmek ve Heidegger'in nedensellik zincirini nasıl ters-yüz ettiğini göstermek istiyorum. Şöyle der Heidegger:

> Gümüş kadehin yapıldığı madde gümüştür. Onun, bu madde olarak (*hyle*) kadehte ortak sorumluluğu vardır. Kadeh oluştuğu maddeyi, gümüşe borçludur. Ama kutsal kadehin borcu sadece gümüşe değildir. Bir kadeh olarak gümüşe borçlu olan, dış görünüşünde, bir broşa ya da yüzüğe değil, bir kadehe benzer. Dolayısıyla kutsal kadeh, aynı zamanda kadeh görüntüsüne de (*eidos*) borçludur. Hem kadeh görüntüsüne izin veren gümüş, hem de gümüşün görünmesine izin veren kadeh görüntüsü, kendilerince kutsal kadehte ortak sorumluluk taşır... Ama kadehten, her şeyden önce sorumlu olan bir üçüncü daha vardır. Bu, kadehi ilk başta takdis ve bağış alanına sınırlayandır. Onun sayesinde kadeh kutsal bir kadeh olarak çevrelenir. Çevreleme o şeyin sınırlarını çizer... Son olarak, tamamlanmış kutsal kadehin önümüzde kullanıma hazır olarak durmasında bir dördüncü de ortak sorumluk taşır: gümüşçü ustası. (QCT: 7-8)

Sanatçının sorumluluğu ne *causa efficiens* olarak oynadığı rolden, ne de emeği ile tamamlanmış objeyi ortaya çıkartmasından kaynaklanır. Heidegger, gümüşçü ustasının gümüş kadehi meydana getirmede ortak sorumluluk taşıdığını ileri sürer (QCT: 8). Heidegger gümüşçü ustası, gümüş ve ka-

26- Robert Hughes, Meret Oppenheim'ın *Kürklü Öğle Yemeği*'ni tartışırken, fincanın lezbiyen seksin sanat tarihindeki en beklenmedik ve yoğun imgesi olduğunu söyler (Hughes 1980: 243).

deh arasındaki farklı bir ilişkiyi açıklığa kavuşturur. Madde, kadehte ortak sorumluluk taşıdığından, kadeh gümüşe borçludur (QCT: 7). Dahası gümüş kadeh, kadeh formu olmasa, kadeh olmaz; dinsel komünyon ritüelinin çevreleyen sınırları olmasa, kutsal bir nesne de olmaz. Benzer bir şekilde Duchamp'ın *Çeşme*'si (1917), pisuar olarak değil de sanat işi olarak görülmesini, sanat dünyasının çevreleyen sınırlarına borçludur. Heidegger'in düşüncesinde bahsi geçen üç sorumlu olma biçimi de, "kadehin meydana getirilmesinde nasıl devreye sokulup görünürlük kazandıklarını" (QCT: 8) gümüşçü ustasının çabalarına borçludur.

Heidegger'in nedenselliği ortak-sorumluluk olarak yeni bir çerçeveye yerleştirmesinde önemli bir etik gereklilik de ifade bulur, ama bu düşündüğümüz anlamda bir etik iddia değildir. Heidegger'in çerçevelemesi nedenselliğin özüne yönelik sorgulamasından kaynaklanır. Heidegger nedenselliğin özünün, modern düşüncede varsayıldığı gibi, basit bir neden-sonuç meselesi olmadığını iddia eder. Heidegger, *causa* kelimesinin etimolojik izini önce Roma'ya, oradan da Yunancaya dek sürer.[27] Romalıların "neden" karşılığı olarak kullandığı kelime *causa*, Yunanlıların kullandığı kelime ise "*aition*"dur. Yunan düşüncesinde *aition*'un farklı bir anlamı vardır, nedensellik "henüz mevcut olmayanın mevcudiyete varmasına izin vermek" anlamına gelir (QCT: 10). Heidegger'e göre *aition* burada "başka bir şeyin kendisine borçlu olduğu şey" (QCT: 7) demektir. Heidegger buradan hareketle, dört neden öğretisinin yeni baştan düşünülebileceği ve araç-amaç izleğinin ters-yüz edilebileceği sonucuna varır. İnsanların sanatsal bir amaca varmak adına malzemeleri ve yöntemleri kullandıklarını düşünürüz, oysa Heidegger ortak sorumluluk taşıyan dört etmenin, bir şeye görünürlük kazandırdığını düşünür. Böylece araç-amaç dizilimindeki nedensellik zincirini ters-yüz ederek, sanatsal ilişkiyi yeni baştan kurmak mümkün olur: Sanatçılar, aletler, ekipman, fikirler, malzemeler ve süreçler sanatın görünürlük kazanmasında ortak sorumluluk taşırlar.

Çağdaş sanatçıların içinde yer aldıkları süreçleri düşündüğümüzde, yaratılmışlığın bu şekilde yeniden kurgulanmasının önemi hemen anlaşılır. Bazı sanatçılar hala stüdyolarında tek başlarına çalışsalar da, çağdaş sanatta sanatçıların farklı konfigürasyonları ve diğer sanatçılar, ustalar, zanaatkarlar vs. ile ilişkileri içeren değişik pratik minvallerini benimsediklerini daha

27- Etimoloji kelimelerin tarihini, onların kökenlerini ve güncel anlamlarını ne şekilde kazandıklarını araştırır. Hayranlık verici bir içgörü sunmasının yanı sıra, etimoloji Heidegger'in şeyler hakkındaki önkabulleri sorgulamamıza imkan vermek amacıyla kullandığı bir stratejidir.

önce görmüştük. Bu işbirliklerinden bazıları, üretilen işlerin boyutları ve teknik karmaşıklığı gibi nedenlerle yapılmaktadır. Örneğin Anselm Kiefer gibi sanatçılar, "asistanları" ile çalışarak, işlerinin üretiminde şahsen yer alırlar. Başka sanatçılar ellerini işe değdirmeden daha kavramsal bir yaklaşım benimserler. Bu tür bir yaklaşımda sanatçı bir fikri kavramsallaştırıp süreçleri yönlendirir, diğerleriyse sanat eserini meydana getirmek üzere onun talimatlarını uygular. Bu yaklaşımın geçmişi çok eskiye dayanır. Örneğin 1922 yılında László Moholy-Nagy bir tabelacıyı arayarak, ona yapmasını istediği resmin talimatlarını telefonla vermiş ve ortaya *Telephone Picture* [Telefon Resmi] (1922) isimli tablo çıkmıştır.

Şimdi burada durup sanatsal işbirliği konusundaki tartışmamızda hangi noktaya ulaştığımızı gözden geçirelim. İlk olarak alıntı yaptığımız tüm vakalarda sanat eserinin tüm düzeneğe değil, onu kavramsallaştıran sanatçıya atfedildiğine dikkat edelim. Bazı sanatçılar asistanlarının isimlerini vererek onlara teşekkür etseler de, ne yazık ki yaygın durum bu değildir. Asistanların bir-amaç-için kullanımında hala bir araçsallık söz konusudur. Bu tür ilişkiler, işlerinin bir işbirliğinin ürünü olduğunu açıkça belirten, örneğin Gilbert ve George Chapman Kardeşler'in işbirliğinden farklıdır (bkz. Green 2001). İkinci olarak bu pratikleri tanımlamak için "ortak sorumluluk" deyimi değil, "işbirliği" terimi kullanılır. Son olarak da işbirliğinden bahsettiğimizde, genellikle işbirliği yapan insanlara atıfta bulunuruz.

Oysa Heidegger ortak sorumluluk ve borçluluktan bahsederken, çok daha radikal bir değişiklik getirir. Onun düşüncesinde insan olan ve olmayan unsurlar (malzemeler, fikirler ve erek) sanat eserinin üretilmesinde değil, Sanatın doğmasında ortak sorumluluk taşırlar. Heidegger gümüşçü ustası ve gümüş kadeh örneğini insanlar ile teknoloji arasındaki ilişkiye dair felsefi bir tezi dile getirmek için vermesine karşın, posthümanist bir dünyada sanat hakkında düşünürken, onun bu düşünceleri çok büyük bir önem taşır.

Çağdaş bir örnek, hem bunu göstermek, hem de posthümanist dünyada sanatçının rolü meselesine dönmek için faydalı olacaktır. Avustralyalı sanatçı Patricia Piccinini, 2003 Venedik Bienali'nde, *We are Family* [Biz Aileyiz] sergisinde *The Young Family* [Genç Aile] (2002) isimli bir sanat eseri sergiledi.[28] Tematik olarak bu sanat eseri, insanlar ile teknoloji arasındaki ilişkiyi ele alan, kehanet niteliğinde bir iş. Bioteknolojik manipülasyon me-

28- Bkz. http://www.patriciapiccinini.net.

selesini konu ediniyor ve biyoteknolojinin posthümanist bir dünyada insanlar açısından ne anlama geldiğini irdeliyor.

Genç Aile'de silikon, poliüretan, deri ve insan saçı gibi "hammaddeler", bir öbek yarı insan-yarı inek bebeği emziren, yarı insan-yarı inek anaç bir yaratığa dönüştürülmüş. Yarı saydam derisi, lifli bedeni, damarlı derisi ve doğum çatlakları gibi son derece insani kusurlarıyla bu annenin nefes alıp vermeye başlaması sanki an meselesi. Böylesi bir gerçekçiliği daha önce de, örneğin Ron Mueck'in şişik ve yorgun *Pregnant Woman* [Hamile Kadın] işinde ve John De Andrea'nın *Allegory: After Courbet* [Kinaye: Courbet'den Sonra] (1988) isimli alegorisinde görmüştük. Ancak Piccinini'nin *Genç Ailesi*'nin korkunçluğu, bu ailenin hem insan olmasında, hem de insan olmamasında yatıyor; aynı anda hem inek, hem domuza benziyor, hem de insan...

Patricia Piccinini de çağdaşı Damien Hirst gibi, işi kavramsallaştırdıktan sonra uygulamayı teknik sanatçılara yaptırıyor. *Genç Aile*'de, enstalasyonundaki objeleri üretmeleri ve biçimlendirmeleri için heykeltıraşlar Sam Jinks ve James Thompson ile anlaşmış. Jinks de Mueck gibi, sinema için özel efekt eğitimi almış ve bu becerisini hem kendi heykellerinde, hem de Piccinini'nin projelerinde kullanmaya başlamış. *Genç Aile* gibi işlere kattığı gerçekçiliği Jinks'in *The Hanging Man* [Asılan Adam] (2005) gibi işlerinde de görmek mümkün. Şimdi bu düzenekte sanatçı ile onun işbirlikçileri arasındaki ilişkiyi nasıl anlamalıyız?

Piccinini kendi rolünü kolaylaştırıcı/sanatçı olarak tanımlıyor. Bu rol uyarınca, kendi kavramsallaştırmalarını gerçekleştirmek amacıyla insanları, malzemeleri, süreçleri ve becerileri bir araya getiriyor. Şöyle diyor: "Ben işi kavramsallaştırıyorum, sonra da parçaları birleştiriyorum... Eğer projelerimde çalışan müthiş insanlar olmasaydı, projelerim işe yaramazdı. Fikirlerin, benim fiziksel olarak yapabileceklerimle kısıtlı kalmasını istemiyorum. Öncelik fikirlerindir" (Piccinini'den alıntılayan Williams 2004: 87).

Genç Aile (2002) isimli işin doğmasına imkan veren borçluluk ve ortak sorumluluk ağının Heideggerci bir haritasını çıkartarak, işin görünürlük kazanmasında pay sahibi olan karmaşık ilişki gruplarını görebiliriz. Sanatçı Piccinini'nin *Genç Aile*'yi borçlu olduğu fikir (*eidos*) bilim ve etikten, özellikle de biyoteknolojiden kaynaklanır. Yani *Genç Aile* dış görünüşünü (*eidos*) mutasyona ve mutasyona uğratabilmekliğe borçludur. Mutasyona uğratabilmeğe ve posthümanizme dair bu fikirlerse maddi bir biçime dönüş-

melerini silikon, poliüretan, insan saçı ve deri maddelerine (*hyle*) borçludur. Madde ise bu biçimi almasını, aynı anda Sam Jinks'in heykeltıraşlığına ve kalıpçılığına borçludur. Yani malzemenin potansiyelinden bu mutant biçimlerin oluşmasına olanak tanıyan dönüşümde, Jinks'in ve onun malzeme becerisinin ortak sorumluluğu vardır. Jinks ise, cömertliklerinden ötürü hem maddelere, hem de James Thompson'a borçludur. Thompson'un deri becerisi Jinks'in becerisini tamamlamıştır. Thompson da cömertliğinden dolayı deriye borçludur. Ama tüm bu çabalar, sanat dünyasının çevreleyen sınırları, özellikle de Piccinini'nin Venedik Bienali'nde sergi açmak için aldığı davetin sağladığı açıklık olmasa işe yaramazdı. Yani işin *Genç Aile* olarak görünürlük kazanıp öne çıkmasına olanak tanıyan açıklığı sağlayan bu davettir.

Son olarak Piccinini'nin işe katılımını ve işteki sorumluluğunu da gözden geçirmemiz gerekir. Heidegger'in terimleriyle ifade edecek olursak Piccinini'nin yaptığı "bir şeyi varmak üzere yola koymaktır" (QCT: 9). Fikirlerle, insan olan ve olmayan işbirlikçileri ve bağlamlarla özenli ve dikkatli bir şekilde uğraşarak, Piccinini işi kavramsallaştırır, işin ortaya çıkmasına neden olan ilişkiler ağını harekete geçirir ve son olarak tüm bu parçaları birleştirerek, onlara görünürlük kazandırır. Tüm bu çabasında, o da diğer katılımcılara borçludur. Heidegger'in "sanatsal ve şiirsel ortaya çıkarma ve somut imgelem... bir meydana getirme, *poiesis*" (QCT: 10) dediği şey budur.

Dikkatli ve Özenli Haşır Neşir Olma

Heidegger'in sanatsal ilişkiyi yeni baştan formüle etmesi (ki bunu Patricia Piccinini'nin pratiği ile ilgili örnekte gördük), sanatsal pratiği oluşturan karmaşık bütünlükte hem insan olan, hem de insan olmayan unsurlara faillik atfetmek olarak yorumlanabilir. Heidegger bunun ne kadar radikal bir öneri olduğunun farkında değildir. Heidegger'in "Tekniğe Yönelik Sorgulama"yı yazdığı 1949 ile 1954 yılları arasında nesnelere faillik atfetmek, en azından Batı'da büyük ölçüde düşünülmemiş bir şeydi. Heidegger için bu çerçeve dışında düşünmek mümkün değildi. Çağımızda, teknobilimdeki radikal değişiklikler insanı her türlü nedenselliğin standardı olarak gören paradigmanın dışında düşünmemize olanak verir.[29] Ne de olsa, değişik çağları birbirinden ayıran tarihsel farklılık böyle bir şeydir.

29- Bu düşüne biçimi Bruno Latour ve Donna Haraway gibi bilim felsefecileri tarafından da benimsenmiştir.

Üretimimizi tanımlayan dert etme, sorumluluk ve borçluluk ilişkilerinde sanatçı ya da usta artık sanat işinin tek yaratıcısı veya hakimi değildir. Sanatçı daha ziyade "sanatı" meydana getirmekte ortak sorumluluk taşıyandır. Bu perspektiften bakıldığında, sanat pratiği söz konusu sanat bütünlüğüne katkıda bulunan diğer unsurlara karşı belirli bir duyarlılık veya onlarla belli bir işbirliği içerir. Sanat pratiği, insanlarla teknoloji arasındaki etkileşimlerin tam olarak ne durumda olduğuna dair farklı bir düşünme biçimine işaret eder. İçinde yaşadığımız çağda, ekolojik zorunluluklar, teknoloji ile yeni bir ilişki kurma kaygısını yeniden uyandırdı. Heidegger'in teknolojik düşünme biçimine yönelik eleştirisi ve onun insanın teknoloji ile ilişkisini yeni baştan düşünebilme yeteneği, sanatta yer alan ilişkileri yeni baştan kurgulamamız için de bir yol açar. Örneğin artık teknolojiye, malzemelere, süreçlere "hakim olmak" yerine, "bir şeyle beceri sahibi olmaktan" bahsedebiliriz. Yaratıcı pratiği bu şekilde yorumladığımızda, Heidegger'in insan-gereç ilişkisini bir dert etme, borçluluk ve ortak sorumluluk ilişkisi olarak görmesinin, posthümanist sanat pratiğindeki ilişkilere dair bir öngörü sunduğunu söylemek mümkün olur.

Heidegger'i yorumlayanlar, daha çok onun teknolojik açığa-çıkarmaya ilişkin kötümser beklentilerine odaklandılar ve onun insan-gereç ilişkisini yeniden kurgulamasının radikalliğini gözden kaçırdılar. Ancak bana göre, Heidegger'in düşüncesi sanat ilişkilerine dair halihazırdaki anlayışlarımıza meydan okur ve malzemelerin araçsal kullanımından, elle uğraşmaklığa ve dikkatli ve özenli haşır neşir olmaklığa geçmemize olanak sağlar. Heidegger aletlerimizle ilişkimizi farklı bir şekilde düşünmemize imkan tanıyan yeni bir düşünme biçimi sunar ki yaratıcı pratiği ile ilgili posthümanist bir "anlayış"ı getirecek de bu düşünme biçimidir.

Bu bölümde, Heidegger'in modernist-dahi-sanatçı kavramına yönelttiği eleştiriyi ve nedenselliği ortak sorumluluk ve borçluluk olarak yeniden ele almasına eğildim. Bunu, sanat işinde insan olan ve olmayan unsurlar arasındaki karmaşık ilişkileri yeniden kurgulamak amacıyla yaptım. Heidegger, posthümanizmi öngörememiş olabilir. Ama yine de sanatın ortaya çıkmasına olanak tanıyan ağların posthümanist bir çerçevede nasıl anlaşabileceğiyle ilgili tartışmalara en önemli katkıyı yapan, onun insanlarla teknoloji arasındaki ilişkileri yeni baştan düşünme çabasıdır.

Yedinci Bölüm
Estetikten Etiğe

Neredeyse sanata ve sanatçılara yönelik uzmanlaşmış düşüncenin başladığı andan itibaren, bu düşünceye estetik denmiştir. Estetik sanat eserini bir nesne olarak *aisthesis*'in, yani en geniş anlamıyla duyumsal idrakin bir nesnesi olarak ele alır. Biz bugün bu idrake yaşanmış deneyim diyoruz. İnsanın sanatı deneyimleme biçiminin, sanatın özüne dair bilgi verebileceği sanılır. Yaşanmış deneyim, sadece sanatın takdir edilmesi ve ondan zevk alınmasının değil, sanatsal yaratıcılığın da kaynağı ve standardı olmuştur. Her şey bir yaşanmış deneyimdir, ama belki deneyim sanatın içinde öldüğü unsurdur. Bu ölüm o kadar yavaş olur ki birkaç yüzyıl sürebilir. (OWA: 204)

Bağlam

2002 yılında Moğolistan doğumlu Qin Ga, Çin'de gerçekleştirilen *The Long March Project*'te [Uzun Yürüyüş Projesi] yer alan bir grup sanatçıdan biridir. Bu sanatçılar Mao Zedong'un 1934-5 yıllarındaki uzun yürüyüşünün rotasını takip eden bir "yürüyen görsel sergi" turuna çıkarlar. Projenin amacı Kızıl Ordu'nun katettiği yolu izleyerek, çoğunluğu daha önce çağdaş sanatla hiç karşılaşmamış Çin halkına hem çağdaş Çin sanatı, hem de uluslararası sanat ile tanıştırmaktır. Yol boyunca düzenlenen etkinlikler, sergiler ve forumlarla sanatçılar ile yerel halk arasında bir diyalog başlatılır ve bağlantılar kurulur.[30]

30- *The Long March Project*'in [Uzun Yürüyüş Projesi] küratorü Lu Jie, bu projeyi bağlantılar kurmak, olaylar yaratmak ve sanatçılarla yol boyunca karşılaştıkları insanlar arasında işbirlikleri başlatmak için bir fırsat olarak görüyordu.

Qin, proje sırasında Pekin'de kalır ve yolculuk ilerledikçe dövmecisi Gao Fend, Qin'in sırtına Çin'in açıklamalı bir haritasını çizer. Ne var ki Uzun Yürüyüş'ü model alan yürüyen görsel sergide işler planlandığı gibi gitmez. 1935 yılında Kızıl Ordu ile Kuomintang güçleri arasında önemli bir muharebenin yaşandığı Sichuan Eyaleti'ndeki Luding Köprüsü'ne ulaştıklarında tur yarıda kesilir. Qin'in bedenindeki harita da yarım kalır. Sonuçta Qin, üç yıl sonra, 2005 yılında yürüyüşü tamamlamak üzere yola düşer. Yolculuğuna, dövmecisi Gao Fend ve üç kameraman ile birlikte Luding Köprüsü'nden başlar ve Yan'an'a giden zorlu rotayı takip eder. Bu onun *Minyatür Uzun Yürüyüş* (2002-5) isimli işinin başlangıcıdır. Gao Fend, yolculuk boyunca her noktada Qin'in bedenindeki dövmeye eklemeler yapar. Qin'in harita çizili bedeni, hareketli bir tuval olarak köylülerin, seyahat arkadaşlarının ve sanatçıların Uzun Yürüyüş ile ilgili hatıralarını ve duygularını paylaşmalarına ve Uzun Yürüyüş'ün mirasının hayatlarını ne şekilde etkilediğini dile getirmelerine olanak sağlar. Fotoğraf ve video çekmek, günlük tutmak, yolculuk boyunca günlük hatıra eşyaları toplamak gibi etnografik kayıt yöntemlerini kullanan *Minyatür Uzun Yürüyüş*, vücut bulmuş bir toplumsal tarih olarak sanat yaratır.

5. Asya-Pasifik Trienali için yazdığı bir katalog denemesinde Ross Gibson, Uzun Yürüyüş projesini hem toplumsal hem de kişisel düzeylerde "dönüştürücü" olarak tanımlar. Her bir katılımcı için kişisel ve duygusal düzeyde başlayan şey, süreç içinde farklı cemaatleri bir şeyleri değiştirmek için birlikte çalışmaya motive eden bir "toplumsal dramaturji" yaratmıştır. Gibson denemesinde, "estetik" ve "siyaset" kelimelerini bir arada kullanarak, yeni bir siyasal sanat biçimini tartışmaya açar. Yirminci yüzyılın sonlarına ait birçok siyasal sanat biçiminden farklı olarak bu yeni biçim tartışmalı bir mesaj içermez. "Daha ziyade," der Gibson, "bu yeni siyasal sanat, akla hitap etmeden önce duyulara ve duygulara hitap eden bir biçim alır." Gibson bu yeni sanat biçimini tanımlamak amacıyla "estetik siyaset" terimini kullanır:

> Estetik ve siyaset terimlerinin bu kadar yakın bir şekilde buluşması pek sık rastlanan bir şey değildir. Sözlük tanımına göre estetik "duyularla algılanabilen" her şeyle ilgilenir. Yani estetik deneyim ilk olarak sinir sisteminde yaşanır. Estetik bir deneyim bedendeki hislerle başlar ve zekaya düşüneceği malzemeyi sunar. Bunun sonucunda estetik deneyimle tetiklenmiş fikirleriniz çok derinden hissedilir, çünkü düşünceniz sanatla karşılaşmanın duyular üzerindeki etkisiyle hareketa geçer. Duyumsama bilişe yol açar. Kanaat duygu tarafından tetiklenir. Bu hareketteki dönüşüm siyasal etkinliğin ilk adımıdır. Estetik tarafından harekete ge-

çirildiğinizde, dünyanın sunduğu deneyimlere yoğun bir şekilde bağlanma dürtüsü hissedersiniz. İşte buna siyaset diyebiliriz.

Sanatın gündelik hayatta bu kadar büyük önem taşımaya devam etmesinin nedeni budur. O size bir tezden, tartışmalı bir mesajdan daha fazlasını sunar. Sizi doğrudan hissettiğiniz değişikliklerden geçirir. Gerçekten de bir proje kendisine siyasal sanat diyor, ama sizin duyarlılığınızda hiçbir fark yaratmıyorsa, o projenin estetik boyutu yok demektir; dolayısıyla da kendisine "sanat" denmesini hak etmiyordur. (Gibson 2006: 18)

Gibson'a göre, estetik deneyim duyumsal bir deneyim içerir. Estetik deneyim "bedendeki hislerle başlar... estetik deneyimle tetiklenmiş fikirler çok derinden hissedilir," çünkü düşüncemiz harekete geçirilmiştir. Böylece Gibson sanatın gündelik hayatımızda önem taşıdığını söyler, çünkü estetik deneyim, bizi harekete geçiren duygusal ve duygulandıran bir deneyimdir. Gibson'a göre *Minyatür Uzun Yürüyüş*'ün yaptığı tam olarak budur. Qin Ga'nın dövmeli sırtı, köylülerin kendi kişisel deneyimlerini düşünmeleri ve anılarını, öykülerini, fotoğraflarını, hatıra eşyalarını paylaşmaları için gerekli güdüyü veya estetik deneyimi sunmuştur. "Paylaşılan bu diyalog sayesinde," der Gibson, "bireysel değil, kolektif bir dönüşüm gerçekleşmiştir."

Heidegger'in Estetik Karşıtlığı

Heidegger estetiğe karşı duruşunu "Sanat İşinin Kökeni" isimli denemesinde ve *Nietzsche, Cilt I: Sanat olarak Güç İstenci* (1981) isimli kitabında dile getirir. Yirmi birinci yüzyılın başında estetiğe duyulan ilginin, siyasal estetik örneğinde görüldüğü gibi yeniden canlanması, Heidegger'in "Sanat İşinin Kökeni" isimli denemesinde eleştirdiği modernist estetikten farklı bir vurgu taşır. Yeni estetik, estetik deneyimi maddi bir objeden veya sanat eserinden zevk almada değil, işe dahil olan (insan olan ve olmayan) katılımcılar arasındaki ilişkilerde ve etkileşimlerde bulur. Nicholas Bourriaud'nun (2002) ilişkisel estetik teorisi ve Michael Serres'in (1995) ağdan-ilham-alan süreçsel estetiği, estetiğin yeniden kurgulanması adına gerekli temelleri atmış ve Documenta XI gibi küresel etkinlikler de, siyaset ve estetiğin, siyasal bir estetikte buluşması için gerekli siyasal, etik ve kolektif imkanları tesis etmiştir. Bu yeni estetikte estetik deneyim, bir sanat objesinin bireysel bir sanat izleyicisi veya erbabı tarafından duyumsal olarak idrak edilmesi olarak görülmez. Estetik deneyim, daha ziyade ilişkilerle

ve bağlantılarla ilgilidir. Estetik değer bu bağlantıların etkinliği ile oluşur.

Heidegger'in, estetik eleştirisini kaleme aldığı ve sanatın hala "hakikatin oluştuğu asli ve zorunlu mecra" olup olmadığını sorduğu 1930'lu yıllarda bu gelişmeyi öngörmesi mümkün değildi. Zira Heidegger, Hegel'in 1828-9 yıllarında Berlin'de verdiği ve büyük sanatın sonunun geldiğini ilan ettiği, Estetik Dersleri'nin sonrasında yazıyordu. Hem Hegel'e hem de Heidegger'e göre, sanat artık varlığın hakikatinin bize açıldığı asli mecra değildi, bunun sebebi de sanatın estetik çerçevelenmesiydi. İkisi de sanatın hakikatin asli taşıyıcısı olmaktan çıkmasıyla, sanatın zorunlu bir yerinin kalmadığını düşünüyordu. "Sanatın bir ihtiyaç olmaktan çıkmasıyla," diyordu Heidegger, "sanat artık nüfusun sadece birkaç kesiminin zevkine hitap eden eserler olarak varolur... Sanatın mutlak olma gücünü, mutlak gücünü kaybettiğinin kanıtı budur" (NI: 85).

Burada bir an durup düşünelim. Qin Ga'nın *Minyatür Uzun Yürüyüşü*, ondan etkilenenlere, sanatçının köylerinden geçmesi deneyimi sayesinde bir hakikat açmış mıdır? İlişkisel estetikle "çerçevelenmiş" diğer işlerin, salt zevk alma deneyimini aşmayı başardıkları söylenebilir mi? Estetik, siyasal estetik olarak yeniden canlandığında, sanat da hakikatin oluştuğu zorunlu ve asli mecra olmak için yeni bir olanağa kavuşur mu? Yoksa sanatın ölümünü ilan eden Hegel ve Heidegger'in bu düşünceleri bugün de hala geçerli midir?

Heidegger'in estetik eleştirisi, modern sanatın hayatla bağlarının koptuğu yolundaki değerlendirmesinden kaynaklanır. Heidegger modern sanatı, daha eski (Sokrat öncesi) etik sanat kavramsallaştırması ile karşılaştırır. Bu daha eski kavramsallaştırmada sanat bize nasıl yaşayabileceğimiz konusunda kılavuzluk yapan bir şey olarak görülür. Heidegger bu sanat kavramsallaştırmasının yerini duyumsal idrakle, yani deneyimle bağlantılı bir kavramsallaştırmanın aldığını iddia eder. Heidegger'e göre, bir deneyim olarak sanatın hayatı nasıl yaşadığımızla bir bağlantısı kalmamış, dolayısıyla nasıl yaşayacağımıza dair bize kılavuzluk yapamaz hale gelmiştir. Estetik sanat kavramsallaştırması, tam da bu nedenle sanatın sonunu getirir. Deneyim, sadece sanatın takdir edilmesi ve ondan zevk alınmasının değil, sanatsal yaratıcılığın da kaynağı ve standardı olduğunda, sanatın içinde öldüğü unsur da deneyim olur.

Heidegger, büyük sanatın artık geçmişte kaldığı konusunda Hegel ile hemfikir olsa da, Hegel kadar karamsar değildir. Ona göre, büyük sanatın geri dönebilmesi için hala bir olanak vardır. Heidegger'e göre "büyük sanat" sa-

nat tarihçilerinin ve kuramcılarının hakkında yazdığı ve eleştirmenlerin övdüğü "düşük" sanatın karşıtı "yüksek" sanat değildir. Heidegger "büyük sanat"ı sanatın özüne ilişkin yaptığı tanımdan hareketle tarif eder. Büyük sanat insanların hergünkü yaşamlarında bir fark yaratan, dünya-içindeki-varoluşumuzu anlamaya yönelik etik bir zemin sunan sanattır. Büyük sanat, dünya tarihi açısından önemli olduğu ve önemli bir görevi yerine getirdiğinden büyüktür: "Bir bütün olarak varlıkların ne olduğunu... ortaya çıkartır" (NI: 84). Yani Heidegger'e göre büyük sanat "varolanların bir bütün olarak hakikatini, yani koşullu olanı, mutlak olanı" (NI: 84) açtığı ve böylece "hakikati açan" niteliği nedeniyle belirli bir tarihsel bağlamda nasıl yaşayacağımıza dair kılavuzluk yaptığı için belirleyici bir rol oynar. Dolayısıyla sanatı büyük yapan şey sanat eserinin niteliği ile ilgili bir mesele değil, onun mutlak bir ihtiyaç olmasıdır (NI: 84). Mutlak bir ihtiyaç olarak sanat yaşam etiğine bağlıdır.

Etik Sanat Kavramsallaştırması

Heidegger'in etik bir sanat kavramsallaştırmasına dönme çağrısı, onun eski Yunanlıların dünyayı ve sanatı idrak biçimlerine yönelik savunusu bağlamına yerleştirilebilir. Heidegger'e göre, eski Yunan döneminde-ki zengin sanatsal faaliyetlere rağmen, Sokrat-öncesi Yunanlıların bir sanat kuramına ihtiyaçları yoktur. Üçüncü Bölüm'den anımsayabileceğimiz gibi, eski Yunanlılar dünyayı tasavvurcu bir şekilde önceden kavramsallaştırmıyor (ki bir sanat teorisinin yaptığı tam da budur), aksine varolana açık kalıyorlardı. Tavırlarının temelinde önlerinde-durana (*hypokeimenon*) savunmasız bir şekilde açık ve maruz kalmaklık vardı. Bu da varlıkların hakikatinin onlara açılmasına olanak tanıyordu. Sokrat öncesi Yunanlılar için hakikat, modern bilimde olduğu gibi doğruluk değil, varolanın meydana getirilmesi, açığa-çıkarılmasıydı. Bu bağlamda sanat ve zanaat, diğer tüm "hakikat" açma minvalleri ile birlikte, üretmek anlamında değil, bir bilme minvali olarak *techne* idi (bkz. Young 2001). Yunan toplumu estetik yerine, etik bir sanat kavramı sunuyordu.

Heidegger'e göre Yunan döneminde sanat ile etik bir hayat kavramı arasında çözülmez bir bağ vardı. Oysa modern çağda sanat, sanatçı ve bütün olarak kültür için böyle bir rol oynamaz. Heidegger'in büyük sanatın ölümünden bahsederken kastettiği budur. *Nietzsche Cilt 1*'de Heidegger, etik sanat kavramsallaştırmasının yerini, estetik sanat kavramsallaştırmasının

almasıyla birlikte büyük sanatın öldüğünü söyler. Bu ölüm Platon ile başlamış ve estetiğin on sekizinci yüzyılda sanat ve sanatçılarla ilgili bilgi üreten uzmanlaşmış bir disiplin olarak yükselmesiyle zirveye ulaşmıştır.

Heidegger sanat teorisinin Platon ve Aristo'nun zamanında başladığını söyler. Estetik terimi on sekizinci yüzyıla dek kullanılmamış, ama gelecekteki tüm sanat kuramlarının ve sanata yönelik araştırmaların parametrelerini sunan Sokratik Yunan düşüncesi olmuştur. Heidegger'e göre, etik sanat kavramsallaştırmasının altını oyan, birbiri ile bağlantılı iki kritik gelişmeden biri sanatın maddenin biçime dönüştürülmesi olarak kavramsallaştırılması, diğeri ise Platon'un ideal biçimi *eidos* (idea-fikir/form) olarak kavramsallaştırmasıdır.

Yunanlıların biçim verilmemiş madde (*hyle*) ile biçim (*morphe*) arasında yaptığı temel ayrım, sanat yapmak konusundaki düşüncelerimizde hala büyük ölçüde yaşanır. Biçim verilmemiş maddenin dönüşmesi ve biçim alması, sanatçının onu biçimlendiren etkinlikleri sayesindedir ki bu, bir önceki bölümde tartıştığımız biçim-madde yapısıdır. Heidegger sanatı bu şekilde düşünmenin oldukça ikna edici olduğunu kabul eder. Sanat maddenin biçime dönüştürülmesi ile ilgilendiğinde, *techne* bir bilme ya da açığa çıkarma minvali olarak değil, bir üretim minvali olarak anlaşılır. Sanat bir üretim minvali olduğunda, insanlar sanatı bir üretim ve ustalık meselesi olarak gören anlayışın içinde sıkışıp kalırlar. Böylece eskiden "insanların bir şeyi meydana getirme... ve daha da asli olarak bilme kapasitesi" (NI: 82) demek olan sanat, güzel objelerin üretimi anlamına gelmeye başlar. Peki, bu madde-biçim (*hyle-morphe, materia-forma*) kavramsal biçimi güzellikle ve güzel olanla nasıl bir ilişki içindedir? Ne olmuştur da estetik, değerler ve güzellikle ilgili meselelerle ilgilenmeye başlamıştır?

Güzellik ve Hakikat

Güzellik gündelik dilimize o kadar çok yer etmiştir ki, onun kökenleri veya orijinal anlamı üzerine nadiren düşünürüz. Zaman zaman "iç güzellik"ten bahsetsek de, güzellikten ve güzel olandan söz ettiğimizde, genellikle birinin ya da bir şeyin dış görünüşüne atıfta bulunuruz. Bir şey ya da biri çekici, sevimli, hoş veya nadide bir görüntüye sahipse ona güzel deriz. Ama Heidegger'e göre, güzellik ile dış görünüş arasında, ilk bakışta mantıklı gibi gelen bu bağlantı, aslında mutlak bir sabit değildir. Bu bağlantı, Platon'un *eidos*'a ait düşüncelerinden doğmuştur.

Üçüncü Bölüm'deki tartışmamızdan da hatırlayacağımız gibi *eidos*, Platon'un ancak akıl yoluyla idrak edilebilecek ya da "görülebilecek" değişmez ve aşkın biçim için kullandığı terimdir. Platon'un felsefesinde her türlü varolandan önce, biçimlerin ideal dünyası *eidos* vardır. *Eidos*, gerçekliğimizde bir benzerini kurduğumuz temel şablondur. Dünyadaki her şey, ancak *eidos*'un kusurlu bir modeli ya da kopyası olabilir. Heidegger'in açıklamasına göre bu "ideal" bizim güzellik kavramımızın da modelidir. Güzel olan bu idealdir. "Dolayısıyla," der Heidegger, "sanat eseri, ideal aracılığıyla, güzellik niteliğinde, *ekphanestaton*'da görünürlük kazanır" (NI: 80). Ne var ki Heidegger'e göre, bu dış-görünüş-olarak-güzellik kavramı erken dönem Yunan anlayışındaki güzelliğin hakikat olduğu anlayışın yerine geçmiştir. Zamanla yüzeysel görüntü kalmış, ama ideal biçime ya da *eidos*'a benzerliği kaybolmuştur. Sanat bir taklit olarak ideal biçimin ancak kusurlu bir kopyası olabilir. Platon'un *Devlet*'inde ressamların sürgüne yollanmasının nedeni de budur.

Biz güzelliği stil, moda ve zevk olarak anlarken, bunun aslında nasıl da yoldan çıkmış bir güzellik anlayışı olduğunu göstermek amacıyla Heidegger bizi güzel olanın özüne geri götürür. Güzel olan, "kendisini gösterirken bu durumu meydana getirenden başka bir şey değildir" (NI: 78). Bu noktada, Heidegger'in tezini tam olarak takdir edebilmek için onun *Nietzsche* metni ile "Sanat İşinin Kökeni" denemesinin son sözü arasında hareket etmekte fayda var. Erken dönem Yunanlılar için güzellik, sadece bir şeyin dış görünüşünün verdiği keyif olarak varolmaz, bir şeyin Varlığının hakikatinin açığa-çıkması olarak varolur. "Güzellik," der Heidegger, "hakikatin işte varolması ve iş olarak varolmasıdır" (OWA: 206).

Qin Ga'nın *Minyatür Uzun Yürüyüş* isimli işini, alışıdık güzellik anlayışımız çerçevesinde güzel bulamayabiliriz. Ama Heideggerci bir perspektiften bakıldığında, bu işin güzel olanı açığa-çıkardığını ileri sürebiliriz. Qin Ga'nın yol arkadaşları ve köylüler, Mao Zedong'un Uzun Yürüyüşü ile ilgili hatıralarını ve duygularını paylaşıp kayda geçirdikçe, iş bu yürüyüşün hakikatinden bir şeylerin ortaya çıkmasına olanak sağlar. Benzer bir şekilde, İkinci Bölüm'de Homi Bhabha'nın Anish Kapoor'un *Hayalet*'i ile karşılaşmasının, algılamanın kendisi ile ilgili bir hakikati açığa-çıkardığını görmüştük. Eski Yunanlılar bu hakikati güzellik olarak anlardı. Bize apaçıkmış gibi gelen şeyler, Yunanlılara bir zamanlar garip geliyor, durup düşünmelerine ve şaşırmalarına neden oluyordu. Yunanlılar için hayret verici olan güzeldi.

Sokrat öncesi dönemde yaşayanlar için güzel olan hakikat ile ilişkilidir, ama modern zamanlarda bu bağlantı kopar. Güzellik, bir şeyin dış görünüşünün

takdir edilmesi ve bize zevk vermesiyle ilgilenir hale gelir. Heidegger'e göre bunun sonucu olarak, "sanatta güzellik ile ilgili düşünüm artık büyük ölçüde, hatta sadece insanın duygu durumunun, *aisthesis*'in ilişkisine kayar" (NI: 83). Hakikat olarak güzellikten, bir ideal olarak güzelliğe bu geçiş Platon ile başladığı halde, tamamlanması on sekizinci yüzyılda, modern çağda olur. Akıl ve bilimin yükselişi ve insanın nesnelerle ilişki içindeki bir özne (*subiectum)* olarak konumlanmasıyla beraber, insanlar zevk ve güzellik ile ilgili meselelerde bir yargıya varmak üzere akıl yürütme yetilerini kullanmaya başlarlar. İnsan aklının her şeyin ölçüsünü sunmaya başlamasıyla birlikte de, sanat salt bir deneyim olur. Sanat artık "hakikatin vuku bulduğu asli ve zorunlu mecra olmaktan çıkar; yaşadığımız tarihsel çağda belirleyici olan da budur" (OWA: 205). Sanat estetik olur.

Estetiğin Kısa Bir Tarihi

Estetik on sekizinci yüzyılda, Aydınlanma sırasında doğmuş bir felsefe dalıdır. Bu dönemdeki bilgi patlamasında doğan disipliner ayrımlarda felsefe mantık, etik ve estetik olarak üç kola ayrılır. Mantık, felsefenin hakikat ile ilgili meselelerle ilgilenen dalı, etik insan karakteri ve iyi olanla ilgili dalı, estetik ise güzel olan karşısındaki duyu, duyumlanım ve hissiyat ile ilgili dalı olur. Sanat artık etik bir işlev taşımadığında, duyumsal zevk ile ilgili marjinal bir statüye indirgenir ve yaşamımızla ilgili merkezi önemde bir şey sunamaz hale gelir. Bu disipliner ayrımda artık sanatın herhangi bir hakikat iddiası kalmaz.

Çağdaş estetik anlayışımız, Immanuel Kant'ın *Critique of Judgement* [Yargı Yetisinin Eleştirisi] (1790) ile özdeşleştirilse de, bu terimi ilk olarak *Reflections on Poetry* [Şiir Üzerine Düşünceler](1735) isimli kitabında Alexander Baumgarten kullanmıştır. Baumgarten Descartes'ın bir takipçisidir, ama Descartes'ın kavramsal bilgiden yana aldığı tavrın, estetik deneyimi dışladığını düşünür. Kavramsal bilgi ve mantığın edebi ve plastik sanatlarla uğraştığımızda ortaya çıkan "açık ama kafa karıştırıcı" biliş türünü açıklayamayacağını ileri sürer. Baumgarten, Yunanca duyumlanım ve algılama anlamına gelen *aesthesis* kelimesine dayanarak sistematik bir estetik teorisi geliştirir.

Aydınlanmanın bir konudan diğerine atlayan bilgi patlamasında resim, heykel ve mimarlık "güzel sanatlar" olur. Güzel sanatlar, estetik şemsiyesi altında toplanır ve güzel olanın üretilmesiyle ilgilenmeye başlar. Heidegger

estetiğin tarihinin izini sürerken bunu şu şekilde açıklar:

> Estetik, insanın sanatta sunulan güzelliğe yakınlığının, tüm tanım ve açıklamaların standardını belirlediği, sanat üzerine bir düşünüm türüdür; bu düşünümün başlangıç noktası ve hedefi hep insanın duygu durumudur. Sanata ve onun meydana getirmekliğine karşı hissedilen ilişki, bir üretim veya algılama veya zevk alma ilişkisi olabilir.
>
> Şimdi, sanatın estetik telakkisinde sanat eseri, sanatta meydana getirilen güzellik olarak tanımlandığından, eser his durumumuzla ilişki içindeki güzelliğin taşıyıcısı ve tetikleyicisi olarak sunulur. Sanat eseri bir "özne" için bir "nesne" olarak konur; estetik telakki açısından belirleyici olan özne-nesne ilişkisidir ve gerçekten de hissiyatla ilgili bir ilişkidir bu. Eser, deneyimin kullanımına açık, o yüzey cinsinden bir nesne olur. (NI: 78)

Heidegger sanat takdirinin, sanattan zevk almanın ve sanatsal yaratıcılığın standardının yaşanmış deneyimlerimiz tarafından belirlenmesi durumunda sanatın öldüğünü ısrarla vurgular. Aslında sanat dünyası ile ilgili kendi deneyimlerimiz de Heidegger'in bu tavrının inamlırlığına katkı yapabilecek niteliktedir. Heidegger'in sanatın sadece küçük bir kültürel seçkin grubundaki birkaç kişinin zevk alması için varolmasından duyduğu kaygıyı teyit etmek için tek yapmamız gereken, galerilerdeki sergi açılışlarına gitmek, galerileri sergi açılışlarının ertesi günü ziyaret etmek veya bir klasik müzik konserine gitmektir. Sanat sadece görsel veya estetik zevk olduğunda, artık nasıl yaşayacağımız hakkında bir model de sunamaz. Heidegger, hakikat üzerinde bilimin tahakküm kurduğu modern dünyada sanatın, belki hayatın kalitesini artıran, ama hayat adına asli ve temel bir şey olarak görülmeyen, bir boş zaman etkinliğine indirgendiğini söyler. Heidegger'e göre, hayatın nasıl sürdürüleceğine dair önem taşıyan sanatın yavaş yavaş ölmesine yol açan tam da budur. Böylece estetiğin sanatın içinde öldüğü unsur olduğu sonucuna varabiliriz, çünkü estetik sanatı spor yapmak, bara, sinemaya ya da plaja gitmek gibi kültürel bir etkinliğe indirger.

Heidegger'in bir deneyim olarak sanat ile ilgili çekinceleri, onun Nietzsche'nin güç istenci kavramına yönelttiği eleştiriden türetilebilir. Heidegger'e göre, Nietzsche sanatı "hayatın uyarıcısı, hayata heyecan katan ve onu zenginleştiren bir şey" olarak görür (NI: 29). Heidegger buna "sanat fizyolojisi" adını verir ve şöyle der: "Sanatı fizyolojiye teslim etmek, sanatı mide sıvılarının işlevsel düzeyine indirgemekle eşdeğerdir." Sanat idraki, hisleri ve hissiyatı esas aldığında sanat bir çıkmaza girer. Hissiyatın

kakafonisinde hiçbir şey gün ışığına çıkmaz veya açıklık kazanmaz. O noktada yorum buharlaşır.

Ross Gibson'un "estetik deneyim" değerlendirmesi ise buna karşıt bir perspektif sunar. Gibson'a göre, estetik deneyim sırf bedendeki duyumlanımlarla başlıyor diye, duyumlanımlara teslim olmak zorunda değildir. Estetik deneyimle tetiklenmiş fikirler çok derinden hissedilir, çünkü sadece hislerimiz değil, düşüncemiz de harekete geçirilmiştir. Dolayısıyla Gibson sanatın günlük hayatta hala önem taşıdığını ve bizi bir şeyler yapmak için motive edebileceğini ileri sürer. Belki sanatın bu yeni rolü, Heidegger'in öngördüğü gibi "yaşam kılavuzluğu" değildir, ama sanat yine de kültürel bir seçkin grubunun zevki için varolmaktan çıkar ve dünya tarihi açısından yeniden önem kazanır. Ancak Heidegger'e göre sanatın hakikati, düşünme ve yorumlama içerirken, Gibson'un "estetik deneyim" ile ilgili gözlemleri "estetik durum" meselesini gündeme getirir.

Kant estetik yargı konusundaki incelemesinde, estetik durumun ayırt edici özelliğinin yargı yetisi olduğunu söyler. Kant'a göre, estetik bir yargıda bulunmak için gerekli estetik durum tarafsızlıktır. Elbette bir futbol maçına ya da rock konserine gittiğimizde deneyimlediğimiz bu değildir. Tarafsızlık, ilgisizlik anlamına gelmez, işin kendisini deneyimleyebilmek adına hergünkü pratik kaygılarımızı bir kenara bırakmak demektir. Heidegger'in işin varlığına "açık" kalmak kavramını andırsa da, tarafsızlık başka bir düzeyde işler. Estetik tavır sanatın günlük pratik kaygılarımız, korkularımız ve umutlarımızdan arınmış kabul edilmesini, yani bir nesnenin veya sanat eserinin yaşamla sahip olabileceği bağların "parantez içine alınarak dışlanması"nı gerektirir.

Hatırlayacak olursak Heidegger'e göre, Dasein dünyayı hiçbir zaman tarafsız gözlemleyemez, dünyaya onunla uğraşmak ve şeyleri dert etmek üzere fırlatılmıştır. Heidegger'in Dasein'ın temel durumu olarak "dert etmeyi" görmesi, onun estetik tavrı neden hor gördüğünü açıklamamıza yardım edebilir. Hayatın maddesi ile bağlantı parantez içine alınarak dışlandığında, sanat eserinden geriye sadece onun biçimsel özellikleri, nitelikleri ve çekiciliği kalır. Sanat eseri zararsız ve etkisiz hale gelir ya da Schopenhauer'in kelimeleriyle ifade etmek gerekirse, sanat "yaşamın uyuşturucusu" olur (Kockelmans 1985: 60).

Sanatın biçimsel, soyut niteliklerine indirgenmesi zirveye Greenberg'in biçimciliğinde çıkar. Modernizmin önemli temsilcilerinden Clement Green-

berg, her bir sanat biçiminin saf ve o mecraya özgü niteliklere yaklaşacak şekilde ayıklanmasını öngören bir saflığı savunur. Greenberg, özeleştirinin görevinin yaşamdan veya diğer sanat biçimlerinden ödünç alınan her şeyin ayıklanması olduğunu iddia eder. Şöyle der Greenberg:

> ...her sanat saflaştırılacak ve kendi saflığında hem kendi kalitesinin standartlarını hem de bağımsızlığını bulacaktı. Saflık kendini tanımlamak anlamına geliyordu ve sanatlarda özeleştiri, acımasız bir kendini tanımlama işi oldu. (Greenberg 1992: 755)

Greenberg, soyut işlerinde yüzeylerin düzlüğü, desteğin şekli ve pigmentin mahiyeti gibi resim sanatına özgü niteliklere odaklanan Morris Louis, Kenneth Noland ve Jackson Pollock ve benzeri sanatçıların savunuculuğunu yapmıştır. Bu kavramsallaştırmada, sanatın biçimsel soyut nitelikleri dışında bir varlık sebebi yoktur. Sanatın başka bir iddiası yoktur. Yüksek modernizmde sanat sadece sanat içindir ve yaşamdan tümüyle kopuktur.

Modernizme yönelik postmodern eleştiri (ki bazı başka düşünürlerle birlikte Heidegger'den de etkilenmiştir) sanatın hayattan bu kopuşunu hedef alır. Postmodern eleştirmenler değerlerin ve güzelliğin evrensel veya aşkın nitelikler olmadığını, göreli ve kültürel olarak konumlanmış şeyler olduğunu iddia ederler. Değer ve güzellik yargılarının kültürel ve ideolojik olarak kurulduğunu gösterirler (Eagleton 1990; Derrida 1982, 1987; De Man 1996). Bu eleştirmenlere göre, estetik evrensel nitelikleri açığa-çıkarmak yerine, tikel toplumsal ve sınıfsal tavırları tahkim eder. Evrensel olandan, toplumsal olarak kurulmuş olana doğru yaşanan bu salınımda, "estetik yargı" bir küçümseme ifadesine dönüşür; "değer" meselesi de ideolojik olanla ilişkilendirilir.

Bir Etik-Estetik?

Estetiğe duyulan yeni ilgi postmodernizmin estetik karşıtı bu tavrından doğmuştur. Daha önce de değindiğimiz gibi, bu yeni estetik salt duyusal deneyimle ilgilenmez, *aisthetike* kelimesinin etimolojik kökenlerine, yani insan davranışlarının duyu, duyumlanım ve hisler temelinde incelenmesine döner. Çağdaş estetiği, estetiğe yönelik daha önceki irdelemelerden ayıran, onun artık küreselleşmiş hayat ve siyaset ile ilgilenmesidir. Buna, 1998 Sydney Bienali, Every Day, Documenta XI ve 2007 5. Asya-Pasifik Çağdaş Sanat Trienali gibi birçok çağdaş sanat etkinliğinde tanık olabiliriz.

Documenta XI, modernizmin apolitik estetiğinden, siyasal ve etik olarak angaje bir küresel estetiğe geçişin iyi bir örneğidir. Documenta XI'in sanat yönetmeni Okwui Enwezor, amacın güncel küresel koşullar karşısında doğrudan siyasal eylem doğurmak olduğunu söyler. Bu "yeni gündem" yeniden bilgi-olarak-sanat anlayışını vurgular. Enwezor, Documenta XI'i sanatçıların ve kültür kuramcılarının bilgi ağlarının ve başka araştırma biçimlerinin, özellikle de sosyal bilimlerin bir haritasını çıkartmalarına olanak sağlayan bir forum olarak görür. Aslında Heidegger'in bizi dönmememiz için uyardığı yöndür bu. Heidegger antropolog, sosyolog, siyaset bilimci, tarihçi, felsefeci ve artık sanatçıların da insanların edimlerini teorize etme çabalarında, varlıkların Varlıklarına dair içgörüler sunmak yerine, şeylerin ve varlıkların ontik dünyasına sıkıştıklarına inanır.

Bu değerlendirmeyi karamsar bulabilirsiniz, ama Heidegger etik bir statü ile donatılması durumunda sanatın, modern çağın yoksunluğuna karşı çıkabilecek kurtarıcı gücü sunabileceğini de söyler. "Sanat İşinin Kökeni" isimli denemenin amacı sanat ile hakikat arasındaki bağı yeniden kurmaktır. Heidegger bu çabasıyla, Batı toplumunda sanatın rolü ve değerinin yeniden düşünülmesine katkıda bulunmak ister. Heidegger sanatın bu şekilde sorgulanmasıyla, "büyük sanat"ın Hegel'e rağmen, bir kez daha çağın ayırt ediciliği hakkında bir içgörü sunmasının ve yeniden varlıkların Varlığının açığa-çıktığı mecra olmasının mümkün olabileceğini umar. Peki, siyasal estetik ileriye giden yol olabilir mi ve çağdaş sanatı ve sanat düşüncesini kurtarabilir mi? Yeni siyasal estetiğin güçlü etik boyutuna karşın, Heidegger büyük olasılıkla onu modernitenin ve sanatın kurtarıcısı olarak görmezdi. Muhtemelen siyasal estetiğin antropolojiye fazlaca benzediğini düşünürdü. Öte yandan siyasal estetiğin, sanat endüstrisinin sanat üzerindeki tahakkümüne karşı koyabileceği muhakkaktır. Sanatın özü itibariyle, sanat erbaplarının zevk alma deneyimlerine dayanan, tali bir etkinlik olmadığını, aksine onun mutlak bir ihtiyaca yanıt verdiğini yeniden dile getiren siyasal estetiğin bizi bu yönde ileriye taşıması gerçekten de mümkündür.

Bu tartışmadan önemli bir etik boyut daha çıkarabiliriz. Heidegger'in de gözlemlediği gibi, insanların diğer tüm varlıklar gibi kaynağa indirgendiği teknokratik çağımızda siyasal estetik, yeniden varlıkların kendi Varlıkları üzerine eğilmelerine fırsat verebilir. Siyasal estetik geleneksel estetik kavramsallaştırmaları ile sanatın etik boyutu arasındaki gerilimi tartışmaya açabilirse, çağdaş yaşamı tanımlayan teknolojik çerçevelemeye karşı koymanın önemli bir yolunu sunabilir; bu da büyük sanatın dönüşünü hazırlayabilir.

Sekizinci Bölüm

Araştırma-Olarak-Sanat

Araştırma olarak bilme, varolanı kendisini tasavvurun kullanımına nasıl ve ne ölçüde sunulabileceğinin hesabını vermeye davet eder. Araştırma, varolanı ya gelecekteki rotasını önceden hesaplayabildiğinde ya da geçmişte kalmış bir şey olarak sonradan hesaba katabildiğinde kullanır. Doğa, önceden hesaplandığında, tarih de tarih yazımında sonradan hesaba katılabildiğinde adeta yerine yerleştirilmiş olur. Böylece doğa ve tarih açıklayan tasavvurun nesneleri olurlar. Bu tasavvur doğa üzerine hesap yapar, tarihi de hesaba katar. Sadece bu şekilde nesneleştirilen şeyler varolur, var-sayılırlar. Araştırma olarak bilime varolanın Varlığı böyle bir nesnellikte arandığında ulaşılır.

Bu nesneleştirme, her bir varolanı hesap yapan insanın ondan emin, yani kesinkes emin olabilmesine olanak sağlayacak şekilde göz önüne getirmeyi hedefleyen bir tasavvurda gerçekleşir. Araştırma olarak bilime sadece ve ancak hakikat tasavvurun kesinliğine dönüştüğünde ulaşılır. (AWP: 126 - 7)

Bağlam[31]

1999 yılının Ocak ayında Londra'da David Hockney, Ulusal Galeri'deki Ingres sergisini izlemeye gider.

> Onun çok güzel portre çizimlerinden büyülendim; yüz hatları inanılmaz ölçüde kusursuz ve doğruydu, ama bana anormal ölçüde küçük gelen bir boyutta

31- Bu bölümdeki bağlam bölümü, "The Magic is in handling" (Barrett ve Bolt, 2007) başlıklı denemeye dayanmaktadır.

> çizilmişlerdi... Yıllarca birçok portre çizdim ve Ingres'in çizdiği şekilde çizmenin ne kadar uzun zaman aldığını çok iyi biliyorum. Hayran kalmıştım. "Nasıl yapmış olabilir?" diye sordum kendime. (Hockney 2001: 21)

Hockney'nin, Ingres'nin çizimlerini gördüğünde yaşadığı bu deneyim, *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the old masters* [Gizli Bilgi: Eski Ustaların Kayıp Tekniklerini Yeniden Keşfetmek] (2001) başlıklı kitabının yayınlanması ile sonuçlanan, önemli bir araştırma projesinin temelini atar. Hockney'in araştırma sorusu çok basittir: Ingres, böylesine inanılmaz ölçüde kusursuz ve doğru portreleri, bu kadar küçük boyutta ve kısıtlı zamanda çizmeyi nasıl başarmış olabilir? Hockney, bir çizer olarak kendi deneyiminden, Ingres'in bu kusursuzluğa doğrudan gözlem ve serbest çizim yolu ile ulaşamayacağını bilir. Araştırmasını kurgularken, Ingres'in çizimleri yaparken kamera obskura kullanmış olabileceğine dair sezgisinin izini sürer. Bu önermeyi sınamak amacıyla bir deney kurgular. Bu deneyde bir kamera obskura inşa eder ve bu aletle, teknoloji destekli çizimler yapmaya başlar. "Destekli" çizimlerinin gösterdiği nitelikleri ve "eski ustalar"ın çizimlerini çözümler ve desteksiz serbest çizimlerle ayrıntılı kıyaslamalar yapar. Bu çözümlemeler ve kıyaslamalar Hockney'ye, erken Rönesans'tan itibaren Batılı sanatçıların optiğin farkında olmakla kalmayıp, canlı projeksiyonlar yaratmak amacıyla optikten yararlandıkları tezini ileri sürme olanağı verir. Kamera obskuranın kullanıldığı daha önceki akademik araştırmalarda da kabul edilmiştir, ama Hockney'nin araştırması hem bir sanat gereci olarak kamera obskuranın önemini, hem de onun on beşinci yüzyılda çizim pratiğinde nasıl bir paradigma kayması yarattığını göstermiştir.

Hockney'nin incelemesinde bir araştırma projesinin bazı temel unsurlarını görebiliriz. Bir araştırma sorusu, bir hipotez ya da önerme, alanda daha önce yapılmış araştırmaların literatür taraması, bir yöntem, sonuçların çözümlenmesi için bir sistem ve sonuçların tartışılması vardır. Hockney'nin araştırması ile daha yerleşik deneysel araştırma yöntemleri arasındaki fark, onun kullandığı kendine has deneysel yöntemdir. Bu yöntem fen ve sosyal bilimler gibi alanlara özgü "denenmiş ve doğru" deneysel yöntemlerden ya da sanat tarihinin tarih yazımı yöntemlerinden değil, Hockney'nin stüdyo pratiğinden türemiştir.

Bir Araştırma Kültürü

Daha önceki bölümlerde gördüğümüz gibi, bilim hakikat ve bilgiden sorumlu disiplin haline gelmiştir. Aydınlanmaya eşlik eden bilgi patlamasında, mantık hakikat meseleleri ile ilgilenen uzmanlaşmış bilgi alanı olurken, etiğe insan karakteri ve iyi olanla ilgilenme görevi verilmiş, estetik-olarak-sanat ise salt ve basit deneyimin alanına sürülmüştür. Sanatın meşru bir bilgi üretimi alanı olarak yeniden doğması ancak yirminci yüzyılın sonu ve yirmi birinci yüzyılın başında olur. Bu doğuşun karmaşık bir tarihi vardır, ama temel etkenlerden biri sanatın akademik dünya içinde kurumsallaşmasıdır.[32] Araştırma-olarak-sanat, kendisini diğer araştırma alanlarından ayırmayı amaçlayan, özel bir araştırma alanı olarak araştırma kültürünün gereklilikleri nedeniyle burada doğmuştur.

Pratik-kılavuzluğunda-araştırma veya yaratıcı sanat araştırmaları olarak da bilinen araştırma-olarak-sanat, sanat okulları, sanat akademileri ve üniversitelerin güzel sanatlar bölümlerindeki faaliyetleri değiştirmiştir. Artık sanatçılar sadece sanat yapmaz, sanatçı-araştırmacı rolünü üstlenerek, sanat araştırmalarıyla da uğraşırlar. Yaratıcı sanatlarda yüksek lisans derecesi veren enstitülerin boy göstermesi de "araştırma"nın kelime dağarcığımızdaki yerini sağlamlaştırır.

Bu kitap, araştırma-olarak-sanatın henüz kendi sınırlarını çizmekte olduğu, kavramlarını ve yöntemlerini tanımladığı ve daha geniş bir akademik araştırma alanının içinde, özel bir araştırma alanı olarak kendi yerini sağlamlaştırmaya çalıştığı bir zamanda yazılmıştır. Araştırma-olarak-sanatın gelişimi de, sosyal bilimlerde ve ondan önce insan bilimlerinde olduğu gibi, bir araştırma "modeli" olarak mükemmellik ölçüsü sayılan araştırma-olarak-bilimin gölgesinde yaşanır. Yaratıcı sanattan, araştırma konusundaki yetkinliğini kanıtlayabilmesi amacıyla, yaklaşımlarını ve yöntemlerini gerekçelendirmesi ve araştırma bulgularının geçerliliğini temellendirmesi beklenir.

O halde, yaratıcı-sanat araştırmalarının konusu nedir ve bu disiplinin altında yatan temel varsayımlar nelerdir? Örneğin pratik-olarak-araştırma, salt kuramsal bilgi veya mevcutla (*Vorhandenheit)* değil, el-altında-olan (*Zuhandenheit*) ile ilgilenen bir araştırma minvali olarak nasıl gelişebilir?

32- Kavramsalcılık neyin sanat olduğu konusundaki anlayışımızı yeniden kavramsallaştırmış, "Bu sanattır" bildiriminin yerine "Bu sanat mıdır?" sorusunu yerleştirmiştir. postmodernizmin estetik karşıtı tavrı ve modernizmin temel kavramlarına, yani sahicilik, özgünlük, hakikat ve niyetliliğe yönelttiği eleştiri, modernizmin kendinden emin tavrının altını biraz daha oymuş ve sanata dikkat çekmiştir.

Bizim hakikat anlayışımız nedir ve araştırma-olarak-sanat ne tür hakikat iddialarında bulunabilir? Bunun araştırma-olarak-bilimin hakikatinden farkı nedir? Heidegger'in sanat ve araştırma konusundaki düşünceleri, yaratıcı sanat araştırmaları konusunda hem birtakım imkanlar sunar, hem de aşılması gereken bazı güçlüklere dikkat çeker. Heidegger'in araştırma-olarak-bilime yönelttiği ve bu bölümde özetlediğim esaslı eleştiri, yaratıcı sanatların çerçeveleyen bir açığa-çıkarmayı benimsedikleri takdirde, maruz kalacakları tehlikeye karşı çok önemli bir uyarı içerir.

Bu bölüm araştırma-olarak-sanatın gelişim sürecinde dikkate alınması gereken riskleri özetler. Kitap boyunca geliştirilmiş kavramları bir araya getirerek, araştırma-olarak-sanatla ilgili meseleleri ele alır. Heidegger'in "Dünya Resmi Çağı" (1950) isimli denemesinde araştırma-olarak-bilime yönelttiği eleştirinin yakın bir okuması ile başlayan bölüm, daha sonra bu eleştirinin yaratıcı sanat araştırmalarına da aynı şekilde yöneltilebileceğini gösterir. Son olarak da, sanatın araştırma-olarak-bilimin çıkmazlarından kurtulmasına olanak sağlayacak koşulları tartışır. Bilimin hakikat iddiaları ile (gerçeklikle örtüşme olarak hakikat) Heidegger'in *poietik* hakikat kavramını kıyaslar; bu amaçla da Heidegger'in bir çerçeveleme olarak *techne* ile *poiesis* olarak *techne* arasında yaptığı ayrıma döner. Bu bölüm araştırma nesneleri olarak "sanat eserleri"ne odaklanmak yerine, *poietik* açığa-çıkarmaya odaklanarak, yaratıcı sanat araştırmalarında hakikat hakkında daha farklı ve üretken bir düşünce biçimine dikkat çeker. Bu kitabın daha önceki bölümleri gibi, bu bölümün de amacı, sadece anahtar kavramları sunmak değil, aynı zamanda Heidegger'in sorgulayıcı düşünce minvalini önplanda tutmaktır.

Araştırma-Olarak-Bilim

Heidegger, "Dünya Resmi Çağı" isimli denemesinde, modern bilimi incelemeye, bu kelimenin artık ortaçağda ya da erken Yunan dönemindeki anlama gelmediğini söyleyerek başlar. Bu dönemlerde bilim *episteme*, yani bilginin incelenmesi ya da bilgi kuramı olarak anlaşılırdı.[33] Yunanlılar için *empeiria* (*experimentia*) şeylerin kendileri olarak incelenmesiyken, modern bilimin deneyleri (*experiment*) bir kanunun konulması, kontrol koşullarının saptanması ve bir zemin planının kurulması ile başlar. Yunan bilmenin kendisi ile ilgilenirken, modern bilimin özü araştırmadır (AWP: 118).

33- *Episteme,* bilginin incelenmesi ve bilgi kuramı anlamına gelen epistemoloji kelimesinin köküdür.

Heidegger araştırma-olarak-bilimi, bu daha önceki bilmek-olarak-bilim kavramsallaştırmasından ayıran üç önemli özellik saptar: prosedür, yöntem ve kendi kendine devam eden, sürekli bir etkinlik. Bu üç özellik bir araya geldiklerinde teknokratik çağın bilgi üretimi modeli olarak bilimin hegomonyasını mümkün kılarlar.

Prosedür peşinen, araştırma-olarak-bilimi şekillendiren ve ona biçim veren zemin planını çizer ve araştırmacının araştırmayı üretmek için takip edeceği bir prosedür, araştırmanın "hakikat" iddialarının değerlendirilmesi için bir "hakemlik" sistemi ve araştırma bulgularının yayınlanmasına olanak sağlayan bir sistem içerir. Heidegger "peşinen" ve "zemin planı" gibi ifadeler kullanarak, araştırma-olarak-bilimin araştırma sürecini yapılandıran ve bağlayan bir dizi varsayım taşıdığını vurgular.

Zemin planı "bilme prosedürünün kendisini açılacak alana nasıl bağlayacağına ilişkin önden bir taslak çizer" (AWP: 118). Prosedürlerin standart hale getirilmesi, sonuçların farklı çalışmalar tarafından doğrulanmasına olanak sağlar. Prosedürlerin standartlaşması sayesinde, başka araştırmacılar da araştırmayı tekrarlayarak, araştırma sonuçlarının geçerliliğini teyit edebilirler. Bilimin bir hakikat iddiasında bulunmasına olanak sağlayan, farklı araştırmaların sonuçları arasındaki bu örtüşmedir. Heidegger'in "bağlayıcılık" olarak gördüğü şeyin bir boyutu budur ve araştırmanın kesinliğini ve hakikat iddialarının geçerliliğini temellendirir.

Araştırma-olarak-bilimin ikinci özelliği yöntemdir. Fen bilimlerinde ya da sosyal bilimlerde fizik, antropoloji, psikoloji, coğrafya, biyoloji, matematik gibi her bir disiplin ya da bilgi alanı bir nesneyi konu alır ve o konu alanında varolanın nasıl bilinebileceği hakkında belli koşullar da içeren bazı varsayımlarda bulunur. Disiplin aynı zamanda araştırmanın yürütülmesine olanak tanıyan bir "yöntembilim" de sunar ve o disiplinde hangi araştırmaların yürütülebileceğini ve araştırmacıların bu araştırmaları nasıl yürüteceklerini belirler. Örneğin deneysel yöntembilimin kullanıldığı fen bilimlerinde deneysel yöntem *a priori* (öncel) olarak temellendirilmiş bir yasa ışığında yürütülür. Yasa deneyin yürütüldüğü zemini sunar. Deneyin rolü yasayı doğrulamak veya yanlışlamaktır. Ne var ki Heidegger, bilimsel yöntemin kural koyuculuğunun, sorunun bir parçası olduğunu iddia eder. Bu yöntem çerçeveleyen bir bilme minvalidir. Deneysel "yöntem" bir döngüsellik yaratır, zira bilinmeyeni bir bilinen üzerinden açıklar ve bilineni de bilinmeyen üzerinden doğrular. Dolayısıyla Heidegger, araştırma-olarak-bilimin, Yunanlıların şeyleri kendileri olarak gözlemleme olarak bi-

lim anlayışından farklı olarak, hiçbir zaman şeylerin dikkatli ve özenli bir şekilde gözlemlenmesi olmadığını, aksine bilinmeyenin bilinen temelinde sınanması, yani bilinmeyenin önceden temellendirilmiş ve yerleştirilmiş bir yasa temelinde, tasavvurda doğrulanması ya da yanlışlanması olduğunu iddia eder.

Araştırmaya özgü üçüncü özellik, araştırmanın "sürekli bir etkinlik" olmasıdır. Araştırmanın inanılırlığını temellendirmesi ve kendi kendini daim kılan bir sektör yaratması bu sayede mümkün olur. Bu sürekli etkinliği araştırma enstitüleri, araştırma çıktıları, kitaplar, hakemli dergiler, çevrimiçi dergiler ve konferanslarda görürüz. Akran değerlendirmesi temelinde işleyen hakemlik müessesesi de bu döngünün bir parçasıdır. Araştırmanın "hakikat" iddialarını, kendi kesinliği ve etkinlik tarihi aracılığıyla temellendirmesine olanak sağlayan budur. Tüm bu etkinliklerin amacı disiplinin daim kılınmasıdır. Bunun bir sonucu olarak, Heidegger sürekli araştırmanın, kendi kendisini daim kılan bir etkinliği yerleştirdiğini ve bu etkinliğin şeyleri kendileri olarak gözlemlemekle ilgilenmediğini, daha ziyade bir-amaca-hizmet-etme niteliğinde araçsallaştığını söyler. Bu etkinlik dünyanın veri olarak resmini çekmekle ilgilenir. Heidegger, insanın tüm bu sürekli etkinlik içinde, "sınırsız hesaplama, planlama ve şekillendirme yetisini," kendisini dünyaya yerleştirmenin asli bir yöntemi olarak kullandığını ileri sürer (AWP: 135).

Hakikat İddiaları

Bilimin hakikat iddiasının temelinde prosedürleri, yöntemleri ve sürekli bir etkinlik olması vardır. Bilim sistematik prosedürleri ve tekrarlanabilirliği sayesinde, nesnel bir hakikat iddiasında bulunur. Burada hakikat gerçeklikle örtüşme olarak görülür. Buna kıyasla yaratacı sanat, araştırmalarının öznel ve tam gelişmemiş olması yüzünden eleştirilir. Hockney'nin araştırması bunun güzel bir örneğidir. Hockney'in araştırmasına yön veren ilk soru, onun çizimin imkanlarına ilişkin kendi anlayışı ile Ingres'in çizdiği (1829) Madam Godinot portresini gördüğünde yaşadığı şaşkınlık arasındaki çelişkiden doğar. Hockney'nin sezgisinin ve Ingres'in çizimleri hakkında daha sonra ürettiği hipotezin temelinde, onun bir çizer olarak kendi deneyimi, yani projeksiyon cihazlarını ve fotoğraf teknolojisini daha önce kendi pratiğinde kullanmışlığı vardır. Hockney'nin gözlemlerini çizim laboratuvarında sınamak için geliştirdiği özel yöntem de, onun bir çizer olarak de-

neyimlerini esas alır. Son olarak Hockney önermesini sınamak adına genellemelere değil, tikelliğe odaklanır.

Yaratıcı sanat araştırması çoğunlukla bulanık, sayısallaştırılamaz ve sınanamaz gibi görünür. Onun prosedürleri ve yöntemleri disiplin tarafından önceden belirlenmiş değildir, aksine iş sırasında ve iş aracılığıyla doğar. Yaratıcı sanat araştırmaları, en azından akademik dünyada fazla itibar görmezler, çünkü yaratıcı sanat araştırmaları, bilim tarafından kabul edilen türden hakikat iddialarını mümkün kılan "nesnel hakikat" standartlarına uymazlar.

Araştırma-olarak-bilim geleneğinin ayırt edici özelliği, nesneliğin ya da nesnelliğin (ölçüm ve hesap yoluyla) hakikat ile eşitlenmesidir. Kendilerini araştırma alanına oyuncu olarak yerleştirmek isteyen diğer disiplinler de aynı şeyi hedefler. Dolayısıyla araştırmada yer alana riskleri açımlamaya, "hakikat" ve "hakikat iddiaları" meselelerinden başlayabiliriz. İlk olarak da araştırma-olarak-bilimi, araştırma-olarak-sanat adını alan inceleme alanından ayıralım.

Önceki bölümlerde Heidegger'in hakikati açığa-çıkarma olarak sanat anlayışını tartıştık. Ancak gördük ki, teknokratik bir dünyada hakikat gerçeklikle örtüşme ve doğrulukla, yani madde (gözlemlediğimiz şey) ile bildiğimiz şey (bilgi) arasındaki uyumla ilgileniyor. Heidegger göre, önermesel hakikat daima doğruluktadır. Kesinlik olarak hakikat de, aynı tema üzerindeki bir varyasyondan başka bir şey değildir. Modern çağda hakim olan hakikat anlayışı Platon'dan türemiştir ve hakikati doğruluğu ya da yanlışlığı temellendiren belli ölçütlerden hareketle tanımlar. Hakikat önermesel hakikat olarak anlaşılır. Araştırma-olarak-sanatın altında yatan hakikat biçimi budur.

Araştırma Prosedürü

Kabaca çizildiğinde, araştırma-olarak-bilimin işlerken esas aldığı plan, benzer bir şemayı takip eder. Daha önce de gördüğümüz gibi, araştırma süreci araştırmacının, araştırmayı tanımlamak amacıyla, bir araştırma sorusu saptamasıyla başlar. Araştırmacı o alanda yapılmış araştırmaların bir haritasını çıkarmak ve alandaki geçmiş örnekleri tespit etmek amacıyla bir literatür taraması yapar. Alanda daha önce yapılmış araştırmaları çözümleyerek alanda bir boşluk saptar ve bir önerme ya da hipotez sunar. Yerleşmiş yön-

tembilimi kullanarak deneyler, mülakatlar, anketler kurgular ve çözümlenecek verileri toplar. Nihayet toplanan bu olguları çözümleyerek, hipotezi veya önermeyi doğrular ya da yanlışlar. Sonuçlar yazıldıktan sonra, araştırma, disipliner rejim açısından sınanmak üzere, o alanda çalışan diğer araştırmacıların değerlendirmesine sunulur.

Araştırma-olarak-bilimin dünyasında, hakikat iddiaları hep önceden tanımlanmış belirli kuralların ve koşulların parametreleri içinde varolur. Bu parametreler neyin, nasıl sorulabileceğiyle ilgili bir çerçeve sunar. Bu yöntembilim uyarınca, bir önerme ya doğrudur ya da yanlış; doğru ile yanlış arasında derecelendirilmiş bir gri alan mümkün değildir. Heidegger, bu hakikat rejiminin merkeze insanları koyduğunu söyler.

Heidegger'in bilimin "özgün" hakikat iddiasına ve bilimin hakikati nasıl temellendirdiğine yönelik sorgulaması araştırma-olarak-bilim eleştirisinin ta kalbine gider. Bu sorgulamada Heidegger'in temel meselesi, modern bilimin (ki modern çağın düşünce biçimini yansıtmaktadır), varolanı nasıl bildiğimizi ve nasıl anladığımızı, ne şekilde çerçevelediğidir. Heidegger'e göre modern bilimin prosedür ve yöntemleri, dünyanın özne olan insan için bir kaynak olarak nesneleştirilmesine ve çerçevelenmesine yol açar. Heidegger, çağdaş hakikat anlayışımıza ve modern bilimi, daha eski bilim biçimlerine kıyasla daha doğru ve daha ilerici görme alışkanlığımıza itiraz eder.

Heidegger'in Araştırma-Olarak-Bilime Yönelik İtirazı

Heidegger'in itirazı, araştırmanın bilginin matematikleştirilmesi olduğu varsayımını esas alır. Bu, sonuçlarını peşinen kavramsallaştıran bir düşünce biçimidir. Descartes'ın bilimin, tikeli öngören evrensel bir düzenden kaynaklandığı yolundaki anlayışından hareket eden Heidegger, deneyi tanımlayan koşulların peşinen konumlandırılan bir yasa yoluyla öngörüldüğünü iddia eder.[34] Bunu bilimin prosedürlerinde ve yöntemlerinde görmüştük. Araştırma-olarak-bilim, nesnelerin alanlarını sınırlandıran ve bu alanlarda neyin nasıl bilinebileceğini önceden belirleyen kurallara bağlayan yasalar aracılığıyla ilerler. Heidegger "bir deney kurgulamak, belirli bir dizi hareketin... önceden hesaplanarak kontrol edilmesini mümkün kılan koşulların tasavvur edilmesi anlamına gelir" (AWP: 121) der. Bu şekilde

34- Judovitz (1988: 75) Descartes'ta bilinmeyenin her zaman bilinenin düzeni içinde gösterilmesi veya tasavvur edilmesi gerektiğini söyler.

kavramsallaştırıldığında bir çerçeveye yerleştirilir ve çerçeveleyen de bu çerçevedir.

Araştırma olarak modern bilimin bir çerçeveleme olduğu iddiası, Heidegger'in tasavvurculuğu, nesneleştiren bir düşünce minvali olarak eleştirmesini mümkün kılan bağlamı sunar. Bilimin yöntemleri bize, varolanların nesneye indirgenmesine ilk elden şahit olma fırsatı verir. Daha sonra bu nesneler sabit rezerve indirgenir. Nesneler sabit rezerv olarak tasavvur eden özne, yani insan tarafından kullanıma hazır olmalarıyla varolurlar. Artık dünyadaki şeyler, insanlar onları dünyaya hakim olmak için kullansınlar diye, "orada, dışarıda," toplanmak, sayısallaştırılmak, tasvirlere dönüştürülmek üzere varolurlar. Nerede incelenecek bir nesne varsa, orada inceleyen bir özne de vardır. Dünya ve onun içindeki her şey, *subiectum* olarak insan için birer nesneye dönüşür. Böylece insan her şeyin ölçüsü haline gelir.[35]

Heidegger, "her şeyin ölçüsü insandır" sözünü ilk söyleyenin sofist Protagoras olduğunu (AWP: 143), ama erken dönem Yunan deneyiminin Descartes'ın *cogito*'su ile denk olmadığını söyler. Protagoras "ölçü" derken, modern bilimi karakterize eden ölçme ve hesaplama etkinliklerini öngörmez. Heidegger'e göre, Yunanlıların varolanla kurdukları ilişki açığa-çıkarma temelinde anlaşılmalıdır. Açığa-çıkarmada, hep ufkun ötesinde gizli kalan bir şey olacaktır. Dolayısıyla Protagoras "ölçü"den bahsederken kastettiği sayısallaştırılabilen bir hesaplama değildir. Her şeyi bilmemizin hiçbir zaman mümkün olamayacağını kabul eder. Modern düşünce, bilimin bilebileceği şeylerin sınırsız olduğuna inanır; oysa Yunanlılar açığa-çıkarmada her zaman varolanın gizliliğinin de olduğunu bilirler (AWP: 146). Hakikatte (yani açığa-çıkmada) hakikat olmayan da (yani gizlenme) vardır.

Erken Yunan dönemindeki bu dünya-içinde-varolma görüşü ile modern insanların her şeyi bilme ve kontrol etme arzusu arasında bir tezat vardır. Üçüncü Bölüm'deki tartışmamızdan da hatırlayabileceğimiz gibi, modern dünyada insan, dünya-içinde-varolan değil, dünyaya tepeden bakandır.[36] İnsanlar araştırmacılar olarak, bilimin yöntemleri sayesinde, her şey üzerinde hakimiyet kurabileceklerine inanmışlardır. Bunun sonuçlarını,

35- Heidegger'in dediği gibi, "(temelin altındaki zemin olarak) *subiectum*'un üstünlüğü önde gelir, çünkü çok önemli bir anlamda, insanın bir *fundamentum absolutum inconcussum veritatis* (hakikatin, kesinlik anlamında kendi kendine ayakta duran temeli) olma iddiasından doğar" (AWP: 148).

36- Dünya ancak insanlar varolanı bir nesne veya tasvir olarak karşılarına ve gözlerinin önüne yerleştirdiklerinde bir resim olur, dolayısıyla Yunan çağında bir dünya resmi yoktur.

araştırma-olarak-bilim ve araştırma-olarak-sanat anlayışlarımızda ve uygulamalarımızda görebiliriz: "Bir bütün olarak varolan üzerinde hakimiyet kurmak amacıyla, ölçme ve uygulama alanına teslim edilmiş insan yetisi alanının adamı olan bir insan olma tarzı başlar" (AWP: 132). Heidegger'in çözümlemesi, modern insanların dünyayı nasıl gördüklerini ve onunla nasıl bir etkileşime girdiklerini açığa-çıkartır.

Araştırma-olarak-sanatın ortaya çıkmasından çok önce bile görsel sanatlar bu tür bir nesneleştirmeden, hakimiyet kurma amacını güden bu tür bir ölçme ve uygulama saplantısından muaf değildi. Nitekim birçok sanat pratiğinin temelinde özne/nesne ilişkisinin kurduğu yapıyı görebiliriz. Örneğin taklitçi çizimde (etkin özneler olarak) bizler, bir nesneyi gözümüzün önüne yerleştirir ve onu bir tasvir olarak resmederiz. Fotoğrafta veya filmde bir kadraj, yani çerçeve kurar ve dışarıdaki dünyanın tasvirlerini üretiriz. Araştırmada araştırma prosedüründe, yöntembilimde ve sürekli araştırma etkinliğinde, varolanın bu şekilde nesneleştirilmesi sistematik hale getirilir.

Heidegger araştırma-olarak-bilimin (ve dolayısıyla araştırma-olarak-sanatın da) varolanın nesneleştirilmesiyle gerçekleştiğine inanır. Heidegger nesneleştirmeyi "her bir varolanı, hesap yapan insanın ondan emin, yani kesinkes emin olabilmesine olanak sağlayacak şekilde göz önüne getirmeyi hedefleyen bir tasavvur etme" (AWP: 127) olarak tarif eder. Araştırma-olarak-bilime, sadece ve ancak, hakikat tasavvurun kesinliğine dönüştüğünde ulaşılır.

Heidegger'in araştırmaya yönelttiği temel itiraz, kuramsal araştırmanın nesneleri (yani mevcut) olarak şeylerin, bağlamın dışında ele alınması etrafında döner. Araştırma "arızalı bir dert etme" tavrı üretir, bu tavır uyarınca şeyleri, bilimsel araştırmanın nesneleri ve ölçülebilen ve sayısallaştırılabilen istatistikler olarak ele alırız. Dahası mevcut olan, insanlar tarafından kullanılmaya hazır bir nesne haline gelir. Böylece araştırma dünyaya araçsal bir bakışı özendirir.

Araştırma yaptığımızda araştırma nesnelerini belirler ve bu nesneleri bir tezde tasvir eder ve açıklarız. Dolayısıyla, dünyayı insan için bir nesne olarak yaratan bilen-özne/bilinen-nesne diziliminin en yaygın şekilde görüldüğü biçim araştırma-olarak-bilimdir. Laboratuvarda, sosyal bilim anketlerinde ve diğer araştırma biçimlerinde, varlıklar kağıt üzerindeki tablo, grafik ve illüstrasyon gibi işaretlere dönüşürler ve böylece tüm karmaşıklığı ile

yaşanan gerçeklik gereksizleştirilir. Bu şekilde tasvir edildiğinde varolan olarak Varlık bir kenara bırakılmış olur. Varlık teknik bir şeye dönüşür. Geriye kalan "resim" ise Varlığa yabancılaşmanın resmidir.

Dolayısıyla Heidegger'e göre nesneleştirme ve hakimiyet, tasvir/tasavvur ve tasvircilik/tasavvurculukla el ele gider. Araştırma-olarak-bilim her şeyi nesneye indirgemesiyle bizi çerçeveler, neyi nasıl düşündüğümüzü ve dünyayla etkileşimimizi sınırlar. Tasavvurculuk/tasvircilik dünyanın yaratıcılığını ve doğurganlığını indirger. Dolayısıyla Heidegger'in eleştirisi taklidin değil, dünyanın bir nesneye indirgenmesinden doğan düşünme minvalinedir.

Araştırma-Olarak-Sanat

Yaratıcı-sanat araştırmaları ile uğraşanlarımız, araştırma-olarak-bilimin yaratıcı sanatlar tarafından da benimsendiğini fark edecektir. Bunun kanıtını yüksek lisans müfredatımızdaki araştırma yöntemleri derslerinde görebiliriz. Bizim konu alanımız nedir ve yaratıcı sanatlar disiplininin altında yatan temel varsayımlar nelerdir? Bizim hakikat anlayışımız nedir ve araştırma-olarak-sanat ne tür hakikat iddialarında bulunabilir? Araştırma olarak sanat, sürekli bir etkinlik olarak ne tür sonuçlar doğurur? Bu sorulara verilecek yanıtlar, araştırma-olarak-sanatın meşruiyetinin fen bilimlerinin kantitatif ve insan bilimlerinin kalitatif yöntemlerine bağlılığını teyit edecektir.

Heidegger'in "araştırma olarak bilme, varolanı kendisini tasavvurun kullanımına nasıl ve ne ölçüde sunulabileceğinin hesabını vermeye davet eder," yolundaki iddiası (AWP: 126) bizlere, araştırma-olarak-bilim gibi, araştırma-olarak-sanatın da neyin bilinebileceğini ve görülebileceğini çerçevelemeye eğilimi olduğunu hatırlatır. Araştırma bu şekilde indirgendiğinde araştırma-olarak-sanat da, çerçeveleyen bir açığa-çıkarmanın konusu olma potansiyeli taşır. Teknoloji hakkındaki bölümden de hatırlayacağımız gibi, çerçeveleyen açığa-çıkarmadaki sorun, diğer tüm bilme şekillerini dışlama tehlikesi içermesidir.

Öyleyse bilimin bir araştırma modeli olarak kurduğu hakimiyet ışığında, yaratıcı sanat araştırmalarının çerçeveleyen bilmenin tuzağına düşmeden işlemesi nasıl mümkün olabilir?

Bilimin hakikat üzerinde artan hak kazanımına rağmen, Heidegger hakikatin aslen bilimde değil, sanatta olduğunu iddia eder. Daha önce de gördüğümüz gibi, hakikat gerçeklikle örtüşme ve doğruluk olarak görüldüğünde, hakikat içinde hem gizli kalmanın ve hem de açığa-çıkmanın olduğu bir sürece açılmaz, aksine varlığı peşinen kabul edilir. "Bilimde," der Heidegger, "hakikat zaten açılmış bir bilgi alanının işlenmesidir" (OWA: 187). Ancak yaratıcı sanatlarla ilgili soru hala ortadadır: Yaratıcı-sanat araştırmalarını hakikatin özgün bir vuku bulması olarak anlamak nasıl mümkün olabilir?

Konu aldığı nesne alanını önceden belirleyen, kendi özgün yöntembilimini ve çözümleme yöntemlerini önceden tarif eden bilimden farklı bir biçimde araştırma-olarak-sanatta benimsenen stüdyo araştırmaları gibi yaklaşımlar, çoğunlukla bir araştırmadan beklenenleri karşılamakta yetersiz kalır. Sanat bilginin kural koyan değil, kendiliğinden doğan, sonucunu önceden bilemeyeceğimiz bir şey olduğu varsayımından hareket eder. Bu dünyada yaratıcı sanatların hakikat iddiaları farklı bir ton alır. Heidegger'in pratik bilgiye yönelik açıklamaları bize bunu kavramsallaştırma imkanı verir.

Araştırma-olarak-pratik kuramsal araştırmayı, yani mevcut olmaklığı değil, pratik araştırmayı, yani el-altında-olmaklığı esas alan bir araştırma minvalidir. Heidegger'e göre, dünyayı el-altında-olanla haşır neşir olarak, uğraşarak keşfettiğimizi pratik bilgi hakkındaki bölümde görmüştük. Açığa çıkarmanın doğası pratikte araştırmacı-olarak-sanatçının, ortaya çıkacak ürünü önceden tasavvur etmek yerine, elleri ile uğraştığında kendiliğinden beliren şeye dikkat etmesini gerektirir. Bu da, şeylere kendileri olarak dikkat etmek demektir. Dolayısıyla dünyanın doğası, dünyadaki şeylerle elle uğraşarak, onlarla haşır neşir olduğumuzda özgün bir şekilde ve özde açığa-çıkar. Gizli kalmaklıktan açığa-çıkmanın ufkudur bu.

Heidegger'e göre, hakikati anlamanın birincil zemini öncelikle *physis* ve *poiesis*'ten türer. Özgün ve özde hakikat *poiesis* olarak sanatta vuku bulur. Hakikat gerçeklik ile örtüşme değil, kendisini açan varoluştur. Bir şeyi gizli kalmaklıktan, gizli kalmamaklığa çıkartan kendini açmaya *aletheia* deriz. Hakikati yaratan kanıtlanmış olguların tasvir edilmesi değildir; hakikat pratikte, pratik aracılığıyla doğar. Hakikat doğru ya da yanlış şeklinde değerlendirilecek bir şey değildir, süreç içinde vuku bulur. Hem Sanat olarak sanat, hem de araştırma-olarak-sanatın merkezine yerleşen de bu, bir süreç olarak hakikat kavramıdır.

Donna Haraway ve Bruno Latour gibi çağdaş bilim felsefecileri, hakikatin asla nesnel olamayacağını kabul ederler. Heidegger gibi, onlar da her çeşit bilginin varoluş bağlamında açığa-çıktığını iddia ederler. Haraway buna "konumlanmış (bağlamsal) bilgi" der (bkz. Haraway 1990) ve araştırma-olarak-bilimin nesnel hakikat iddiasını, "tanrı hilesi" diyerek elinin tersiyle kenara iter. Haraway'in modern bilimden talebi, hakikatin yerel ve bağlamsal olduğu gerçeğini kabul etmesidir.

Araştırmadaki hakikatin temeli olarak "konumlandırılmış bilgi"nin kabul edilmesi, bizi Heidegger'in pozisyonuna çok daha fazla yaklaştırır. Burada, varlıkların hakikati Dasein'a, doğrudan pratik deneyim aracılığıyla açılır. Ancak hakikati Dasein'ın belirlediği anlamına gelmez bu. Aksine hakikat Dasein'a açılır. Örneğin bir çekicin hakikatinin veya Varlığının Dasein'a, kuramsal bir mevcut olarak gözlem yoluyla değil, kullanım aracılığıyla açıldığını daha önce görmüştük. Dolayısıyla, araştırma-olarak-sanatı veya pratik-olarak-sanatı araştırma-olarak-bilimden ayıran üç kavramdan bahsebiliriz. İlk olarak araştırma-olarak-sanatta, hakikat gerçeklikle örtüşme olarak belirlenen bir şey değil, bir açığa-çıkma ya da açığa-çıkarmadır. İkinci olarak hakikat, dünyada "mevcut şeyleri" kuramsal olarak gözlemlediğimizde değil, el-altında-olan şeylerle pratikte uğraştığımızda ve haşır neşir olduğumuzda belirir. Son olarak da hakikatin belirdiği yer açık bir alandır. Hakikat ölçülebilir bir çıktı değil, bir süreçtir.

"Always between us" [Daima Aramızda]

Master tezinde, "*Always between us: Bodies, Boundaries and Liminal Space* [Daima Aramızda: Kütleler, Sınırlar ve Sınırdaki Mekanlar] (2007) isimli pratik-kılavuzluğunda bir araştırma projesi yürüten, görsel sanatçı Michel Elliot'un kendi pratiği ile ilgili gözlemleri bahsi geçen üç kavramın nasıl işlediğini gösterir. Elliot, "sanat işi, düşünmenin ve yapmanın sınırlarının birbirlerine bağlanma sürecidir," der (Elliot 2007: 59). Elliot işi hem bir süreç, hem de bir sürecin dışavurumu olarak tanımlar ve "sanatın kütlesi" o sürecin fiziksel bir kanıtını sunarken, sanat işi de sınırda bir konumu, arada kalmış bir mekanı işgal eder," der (Elliot 2007: 59). Bu süreçte temel kaygı fikirler ile malzemeler arasındaki ilişkidir. "Yapmak, bir keşfetme, malzemeler ile çalışma ve düşünme biçimidir. Yapmak, bir durumdan diğerine bir geçiş sunar (Elliot 2007: 2). Bu ilişkide malzemeler sanat eserinin biçimlendirilmesinde insanlar tarafından kullanılacak pasif kaynaklar değil-

dir. Daha ziyade, "bizim onları biçimlendirdiğimiz kadar, onların da bizi biçimlendirdikleri karşılıklı bir ilişki vardır."

Daima Aramızda çalışmasının kütlesi aklımıza sanat işinin düşünümselliğini getirir. Yaratma sadece sanatçıya ait bir alan değildir; yaratma daha ziyade gereçler, malzemeler ve sanatçı arasındaki güçlü bir şekilde yüklenmiş toplumsal iletişim ilişkisinde evrilir. Yaratılmışlıkta sanatçının ortak sorumluluk taşıdığını ve sanatın doğmasında sorumluluk taşıyan diğer unsurlara borçlu olduğunu hatırlarız. Elliot da her zaman malzemelerinin ve gereçlerinin bu iletişimde aktif olarak anlam-üreten nitelilikleri olduğunu ifade eder. Onun bu niteliklere ilişkin anlayışı malzemelerle elleriyle uğraşmasından doğmuştur.

Örneğin *The Dressers (Slip, Skirt and Hoop)* [Giysiciler (Jüpon, Etek ve Çember)] (2005-6) isimli işinde kontrplağı tercih ederken, farklı malzemelerin projeye getirdikleri nitelikleri tartışır: "Metal çok ağır ve gürültülü geldi, plastik de çok zayıf. Ahşap iyi, kontrplak ise daha da iyi bir çözümdü, zira malzememi kendi amaçlarım doğrultusunda biçimlendirip bükebilmeme olanak sağlıyordu. Bir malzeme olarak kontrplak hem kolayca bükülüyordu, hem de yeterince güçlüydü" (Elliot 2007: 45). Elliot, *Giysiciler*'de "ahşabı kendi amaçları doğrultusunda biçimlendirip bükmekten" bahseder, ancak araştırma ilerledikçe şeylerin onun için yapabileceklerinden çok, kendileri olarak şeylere daha fazla dikkat etmeye başlar. Dolayısıyla *Hemispheres: Drawn to you* [Yarıküreler: Size Doğru Çekiliyorlar] (2006) isimli bir sonraki işinde, işin pamuk ipliğe ve tahta çivilere borçlu olduğunu fark eder.

Elliot'un işinin "konu"su düşünme ve yapma arasındaki değişken sınırlarla ilgilidir, ama Elliot araştırma sürecinin ilk olarak kurguladığı şeyin sınırlarını da değiştirip genişlettiğini ve sürekli onun amaçlarını ve niyetlerini sınadığını fark eder (Elliot 2007: 57). Araştırmanın doğrusal bir ilerleme takip etmediğini, daha ziyade gelecekteki imkanları açarak ilerlediğini saptar.

Elliot, araştırma projesini özetlerken kendi yolculuğunu annesinin tesadüfen yaptığı bir yolculukla kıyaslar. Bu öyküde Elliot'un annesi doğduğu ve genç bir kadınken yaşadığı şehre geri döner.

> Şehirde yürürken, annemin tekrar o genç kadına dönüştüğünü gördüğümde, o zamana dek kendi imgelemimin sınırları içinde varolan bir şey yavaş yavaş yaşanmış deneyim dünyasına çıkmaya başladı. Annemin unuttuğunu zannet-

> tiği bir dilin akıcılığında dünyaları yeniden kurmaya başladığını duymak beni hayrete düşürdü. Ancak ve ancak o yolculuğu yaptığımız için gün ışığına çıkabilecek sürpriz ve keşiflerden biriydi bu. (Elliot 2007: 57)

Elliot ile annesi "açığa-çıkma" anı yaşamıştı. Burada Heidegger'in fırlatılmışlık kavramına dönelim. Annesinin doğduğu kente geri gitmesi gibi, Elliot da araştırma projesine giriştiğinde kendi geçmişinden fırlatılır. Dünyanın ona fırlattığı olanaklardan, Elliot tüm olanaklılığı içinde olanağı yakalar ve bu sayede geleceğe doğru bir tasarım yapar. Elliot gelecekte ne olacağına dair olanakları kurgulamak adına geçmiş deneyim, tavır ve becerilerinden yararlanır. Elliot'un geçmişi, tıpkı annesinin geçmişi gibi geçmiş değildir, burada şimdimizi şekillendirmekte ve geleceğimize bir tasarım yapmaktadır. Ama fırlatılmışlığımız artık aşılmış değildir, gelecekte de aşılmayacaktır. Elliot'un dediği gibi "hem araştırma makalemin, hem de stüdyo çalışmamın sonuçlarını gözden geçirip bu projeyi noktalarken, bunu, bu araştırmanın büyük bir ölçüde stüdyoda süren çalışmalarım aracılığıyla, beni bu master derecesinden ileriye taşıyacağını bilerek yapıyorum" (Elliot 2007: 57).

Rapor ya da Tez

Araştırma makalesini yazmak Elliot'a süreç içinde neyin doğduğunu anlama ve ifade etme olanağı verir. Katy Mcleod doktora tezi üzerine yazarken, "mantık sonradan gelir" der (McLeod: 2007). Yaratıcı sanat araştırmalarından araştırma-olarak-sanatın, kendisine özgü ve tamamlayıcı bir unsuru olarak doğan yazılar bu hakikat iddialarında bulunmanın yollarından biridir. Heidegger'in dilin önemini vurgularken bahsettiği de bu "değer"dir. "Dil varolanları ilk olarak tanımladığında önce varlıkları dünyaya getirir ve onlara görünürlük kazandırır" (OWA: 198).

Yaratıcı sanatlar tezlerinde dil, yazı aracılığıyla görünürlük kazandırır. Burada "tez" kelimesine Yunanlıların verdiği anlamın, "açığa-çıkanda bir kurgulama" olduğunu anımsamak önemlidir. İkinci Bölüm'de bunun varolanın varlığının meydana getirilerek görünürlük kazanmasına olanak tanıyan bir açıklık yaratma içerdiğini görmüştük. Heidegger bize *poiesis*'in meydana getirmesinin, biliminkinden farklı olduğunu anımsatır. Bilimin meydana getirmesi, sadece önceden açılmış bir açıklıkta vuku bulur. Bilimsel nesnellik, şeyleri konumlandıran bir karşıya-ve-göz-önüne-yerleştirme içerir; oysa *po-*

iesis şeylerin kendileri olarak mevcudiyet ve görünürlük kazanmalarına izin verir. Dolayısıyla yaratıcı-sanat araştırmalarına Yunan anlayışını taşıyarak, yaratıcı sanat tezinin bir karşıya-ve-göz-önüne yerleştirme değil, bir mevcudiyet olduğunu söyleyebiliriz. Eğer bu anlayışı ciddiye alırsak, tez eseri sabit bir şekilde konumlandıran, hareketsiz ve güvenli bir nesneleştirme olmaktan çıkar. İşle pratik olarak uğraştığımızda sanat, "konumlandırılmış" (yani bağlamsal) bir hakikatin açığa-çıktığı, yaşayan bir süreç olur.

Heidegger'in en başta ele aldığı araştırma ve bilginin incelenmesi arasındaki fark, yaratıcı sanatların kulağına küpe olabilecek, uyarıcı bir öykü sunar. Bilginin incelenmesi, şeylerin kendileri olarak dikkatle ve özenle gözlemlenmesini içerirken, araştırma bilginin nesnelerini ve doğrulanabilecek olguları üretmek amacıyla, sürekli işletilen prosedür ve yöntemler belirler. Heidegger sanatın bize bu anlamda bir kurtarıcı güç sunabileceğinde ısrar eder, zira sanat araştırma-olarak-bilim gibi indirgemeci değildir. Ancak sanat pratiğinin giderek artan ölçülerde araştırma niteliği kazandığı bir dönemde nihai bir tehlike ile karşı karşıya kalırız. Eğer sanatın araştırma olduğu görüşünü benimsersek, sanatçının da en az biliminsanı ve bürokrat kadar dünyaya sabit bir rezerv olarak baktığını söylemek mümkün olur. Dünyanın bir modelini üretme becerileri sayesinde, onlar da dünyayı kendi kullanımları için sağlama alırlar. Bu noktada sanatçının aşması gereken güçlük, işini önceden kavramsallaştırmanın baştan çıkarıcılığına direnmektir, zira bu tür bir yaklaşım işin kendi Varlığını açabileceği bir alanın açılmasını imkansızlaştırır. Bunun alternatifi sanatın, sanatçının amaçları doğrultusunda kullanılabilecek bir kaynağa indirgenmesidir.

Heidegger, araştırmayla birlikte alimin yok olmasından, onun yerini araştırma projeleri ile uğraşan araştırmacının almasından endişe eder (AWP: 125). Benzer bir şekilde araştırma-olarak-sanatta da, sanatçının yok olduğu ve onun yerini araştırmacı-sanatçının aldığı ileri sürülebilir. Artık sanat yapmaz, araştırma projeleri yürütürüz. Bu eğilimi sadece akademilerde değil, sanat dünyasında ve sanat projelerinin fonlanmasında da görebiliriz. Sanatçılar araştırma bursları için başvururlar, burs veren kurumlar da sanatçılara ya da sanata değil, projelere burs verirler. Heidegger, tüm bu sürekli etkinlik içinde çerçeveleme dediğimiz, özel bir bilme biçiminin içine sıkışıp kaldığımıza inanır. Sanatın kendisi olarak ne olduğunu unuturuz. Projelerimizde (araştırma projelerimizde veya sanat dünyası projelerimizde) sanat endüstrisi içinde sıkışma tehlikesi ile karşı karşıya kalırız.

Araştırma-olarak-sanat sanatın Varlığını tehdit eder. İlk tehlike sanatın da

bilim gibi tasavvurcu olmasıdır. Araştırma-olarak-sanat tasavvurculuk kılığına büründüğünde bir soruyu açmak yerine, bir kuramı örnekleyerek açıklar. İkinci tehlike yaratıcı sanatların kendine özgü açığa-çıkarma "yolları ve minvalleri" olduğundan, araştırma-olarak-sanat, sanatın dürüstlüğünden taviz veriyor gibi görülebilir. Araştırma-olarak-sanatla uğraşırken, Heidegger'in şu değerlendirmesini unutmamak gerekir: "Sanat eserleri hala hakikatin kendisini işe yönelttiği, kendi kendilerinin yolları ve minvalleridir. Onlar varlıkların farkında olmaksızın dilde zaten vuku bulmuş açıklığında, her zaman özel kalan şiirselleştirmelerdir" (OWA: 199).

Sonuç

Varlık ve Zaman'ı Sophie Calle'ın *Kendine İyi Bak* adlı işinden hareketle tartışma stratejim veya gümüş kadeh örneğini posthümanizm kavramını düşünmek üzere bir örnek ve yol olarak kullanmam hakkında Heidegger'in ne düşünebileceğini bilmem mümkün değil. Heidegger'in Anselm Kiefer'in sınai boyutlardaki heykeltıraşlık pratiğine nasıl tepki göstereceğini ya da Damien Hirst'ün *Tanrı Aşkına* isimli işini taşerona yaptırması hakkında ne diyeceğini de bilemeyiz. Qin Ga'nın *Minyatür Uzun Yürüyüşü*, hiç kuşkusuz Heidegger'in sanat ve hayat arasındaki ilişki hakkındaki düşüncelerinin sorgulanmasını gerektirir. Ancak Heidegger'in sanat hakkındaki düşüncelerinin, çağdaş sanat konusundaki düşüncelerimiz kapsamında önemli dersler içerdiğine eminim.

Heidegger sorgulamasıyla sanatın Varlığının şimdi ne olduğu hakkındaki soruşturmalarımızda ileriye giden bir yol açar. Bu kitabın bölümlerinde, onun anlayıştaki gerçek hareketin temel kavramları savunarak değil, onları krize sokarak gerçekleşebileceği yolundaki önermesinin üretkenliğini göstermeye çalıştım. *Yeni Bir Bakışla Heidegger* bu zor görevi üstlendi. Ama bu soruşturmayı kurgulayıp soruyu ele almak için önce soruyu formüle etmek gerekir. En zoru da budur.

Çevirmenin Notları

1- Bu pasaj Kaan Ökten'in *Varlık ve Zaman* çevirisinden hiç değiştirilmeden alınmıştır.

2- Bu pasajda ve kitabın ilerleyen bölümlerinde Heidegger'in *Varlık ve Zaman* isimli kitabından yapılan alıntılar, Kaan Ökten'in çevirisinden tek (ama önemli) bir değişiklik dışında aynen alınmıştır. Heidegger'in Almancada *Sorge* kelimesi ile imlediği, İngilizcede "care" kelimesiyle karşılanan kavramı, Kaan Ökten "ihtimam göstermelik" ve/veya "endişe" olarak çevirmiştir. Ben, bu kavramın Türkçeye "dert" olarak çevrilmesinin önemli bir anlam kaybına yol açmayacağını, tam aksine anlama kolaylığı sağlayacağını düşündüğümden bu yönde bir tercih kullandım.

3- Bu bölümde ve kitabın ilerleyen bölümlerinde yazarın Heidegger'in "Sanat İşinin Kökeni" başlıklı denemesinin İngilizce çevirisinden yaptığı alıntılar, çevirmen tarafından, Heidegger'in *Holzwege* isimli kitabında yayınlanan "Der Ursprung des Kunstwerkes" başlıklı Almanca orijinali esas alınarak çevrilmiştir.
Heidegger'in Almancada "vorstellen" ve "Vorstellung" kelimeleriyle imlediği ve İngilizcede "representation" kelimesi ile karşılanan kavramın, Türkçeye "temsil" olarak çevrildiği vakidir. Ancak ben bu kavramı, bağlama göre "tasavvur," "tasvir" ya da "tasvir ve/veya tasavvur" olarak çevirmenin, hem anlama kolaylığı sağlayacağını hem de bu kavramın Almancadaki orijinal anlamına daha yakın düşeceğini düşündüğümden bu yönde bir tercih kullandım. Nitekim Kaan Ökten de, *Varlık*

*ve Zaman Kılavuzu'*nda "*vorstellen*" kelimesini "tasavvur etmek" olarak çevirmiştir.

4- Bu bölümde ve kitabın ilerleyen bölümlerinde yazarın Heidegger'in "Dünya Resmi Çağı" başlıklı denemesinin İngilizce çevirisinden yaptığı alıntılar, çevirmen tarafından, Heidegger'in *Holzwege* isimli kitabında yayınlanan "Die Zeit des Weltbildes" başlıklı Almanca orijinali esas alınarak çevrilmiştir.

5- Bu bölümde ve kitabın ilerleyen bölümlerinde yazarın Heidegger'in "Tekniğe Yönelik Sorgulama" başlıklı denemesinin İngilizce çevirisinden yaptığı alıntılar, çevirmen tarafından, Heidegger'in *Vorträge und Aufsätze* isimli kitabında yayınlanan "Die Frage Nach Der Technik" başlıklı Almanca orijinali esas alınarak çevrilmiştir.

Çevirmenin Kaynakçası

Heidegger, Martin (1977) "Der Ursprung des Kunstwerkes [1935/36]", *Holzwege,* Frankfurt am Main: Vittoria Klostermann, s. 1-74.

__(1977) "Die Zeit des Weltbildes [1938]", *Holzwege,* Frankfurt am Main: Vittoria Klostermann, s. 75 - 114.

__(2000) "Die Frage Nach Der Technik [1953]", *Vorträge und Aufsätze,* Frankfurt am Main: Vittoria Klostermann, s. 5 - 37.

__(2008) *Varlık ve Zaman,* Çev. Kaan Ökten, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Ökten, Kaan (2011) *Varlık ve Zaman Kılavuzu 2. Basım,* İstanbul: Agora Kitaplığı.

Kaynakça

Heidegger'in Eserlerinin Kısaltmaları

BT – *Being and Time* (1927) [VZ-*Varlık ve Zaman* (2011)]
OWA – "The origin of the work of art" (1935–6) [Sanat İşinin Kökeni]
AWP – "The age of the world picture" (1950) [Dünya Resmi Çağı]
QCT – "The question concerning technology" (1954) [Tekniğe Yönelik Sorgulama]
NI – *Nietzsche, vol. I: The Will to Power as Art* (1981) [Nietzsche, Cilt I: Sanat olarak Güç İstenci]

The 5th Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art, Brisbane: Queensland Art Gallery Publishing, 2006.

Alberti, Leon Battista (1991) *On Painting*, çev. C. Grayson, Londra: Penguin.

Barrett, Estelle ve Barbara Bolt (2007) "The magic is in handling," *Practice as Research: Approaches to creative arts enquiry*, Londra: I.B.Tauris, s. 27–34.

Barthes, Roland (1977) "The Death of the author," *Image, Music, Text*, der. ve çev. Stephen Heath, Londra: Fontana Press.

Baudrillard, Jean (1994) *Simulacra and Simulation*, der. Sheila Faria Glaser, Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.

Baumgarten, Alexander (1954) *Reflections on Poetry* (1735), çev. Karl Aschenbrenner ve William B. Holther, Berkeley: University of California Press.

Berger, John (2000) "How is it There? An open letter to Marisa', *Art Monthly*, No. 133 (Eylül), s. 15–20.

Bhabha, Homi. K. (1998) "Anish Kapoor: making emptiness," *Anish Kapoor,* Berkeley, CA: University of California Press.
Biro, Matthew (1998) *Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger,* Cambridge: Cambridge University Press.
Bolt, Barbara (2004) Art Beyond Representation: The performative power of the image, Londra ve New York: I.B.Tauris.
Bourriaud, Nicholas (2002) *Relational Aesthetics,* çev. Matthew Copeland, Paris: Les Presses du reel (Fransızca ilk basımı 1998).
Bryson, Norman (1983) Vision and Painting: The logic of the gaze, Londra: Macmillan.
Calle, Sophie (2004) *Exquisite Pain*, Londra: Thames & Hudson.
Calle, Sophie (2007) *Take Care of Yourself*, Arles: Actes Sud.
Carter, Paul (2004) Material Thinking: The theory and practice of creative research, Melbourne: Melbourne University Press.
Chrisafis, Angelique (2007) Sophie Calle ile mülakat ve haber, *Guardian,* 16 Haziran (28 Kasım 2007 tarihinde erişildi), http://arts.guardian.co.uk/art/news/story/0,,2104506,00.html.
Danto, Arthur Coleman (2004) "The Artworld," Peter Lamarque ve Stein Haugom (der.) *Aesthetics and the Philosophy of Art: The analytical tradition,* Olsen, Malden, Oxford ve Carlton: Blackwell Publishing, s. 27-34.
De Man, Paul (1996) *Aesthetic ideology*, Andrzej Warminski (der.), Minneapolis: University of Minnesota Press.
Deleuze, Gilles (2003) *Francis Bacon and the Logic of Sensation*, çev. D.W. Smith, Londra: Continuum.
Derrida, Jacques (1982) "Sending: on representation," çev. P . Caws ve M.A. Caws, *Social Research*, c. 49 No. 2, s. 294-326.
_(1987) *The truth in Painting*, çev. Geoff Bennington ve Ian McLeod, Chicago: University of Chicago Press.
Dickie, George (2004) "The new institutional theory of art," in Peter Lamarque ve Stein Haugom (der.) *Aesthetics and the Philosophy of Art: The analytical tradition*, Olsen Malden, Oxford ve Carlton: Blackwell Publishing, s. 47-54.
Documenta XI (2002) Ostifilfern-Ruit: Hatje-Cantz.
Eagleton, Terry (1990) *Ideology of the Aesthetic*, Oxford: Blackwell.
Elliot, Michele (2007) "Always between us: bodies, boundaries and liminal space," yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Monash University.
Foucault, Michel (1970) The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences, Londra: Routledge.
_(1986) "What is an author?" in P. Rabinow (der.) *The Foucault Reader,*

Londra: Penguin, s. 101–20.
Fukuyama, Francis (2002) Our Posthuman Future: Consequences of the biotechnology revolution, New York: Farrar, Straus and Giroux.
Gibson, Ross (2006) "Aesthetic Politics," *Catalogue of 5th triumph Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*, Brisbane: Queensland Art Gallery Publishing, s. 16-23
Godfrey, Tony (1998) *Conceptual Art*, Londra: Phaidon.
Green, Charles (2001) The Third Hand: Collaboration in art from conceptualism to postmodernism, Minneapolis: University of Minnesota Press.
Greenberg, Clement (1992) "Modernist Painting," C. Harrison ve P. Wood (der.) *Art in Theory 1900–1990*, Oxford: Blackwell, s. 754–60
Haden-Guest, Anthony (1996) *True Colours: The real life of the art world*, New York: Atlantic Monthly Press.
Haraway, Donna (1991) *Simions, Cyborgs and Women: the reinvention of nature*, Londra: Free Association Books.
Hayles, N. Katherine (1999) How We Became Posthuman: Virtual bodies in cybernetics, literature and infomatics, Chicago: University of Chicago Press.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1852–51) Works, c. X, 1., 2. ve 3. bölümler, Berlin: Dunder und Humblot.
Heidegger, Martin (1961) *An Introduction to Metaphysics ([1953] Einfuhrung in die Metaphysik)* çev. Ralph Manheim, Garden City, NY: Doubleday/Anchor Books.
__(1962) *Being and Time ([1927] Sein and Zeit)* çev. John Macquarrie ve Edward Robinson, New York: Harper and Row.
__(1966) *Discourse on Thinking ([1959] Gelassenheit)* çev. John M. Anderson ve E. Hans Freund, New York: Harper and Row.
__(1967) *What is a Thing? ([1962] Die Frage nach dem Ding?)* çev. W.B. Barton Jr ve Vera Deutsch, Chicago: Henry Regnery Company.
__(1968) *What is Called Thinking? ([1954] Was heisst Denken?)* çev. Fred D. Wieck ve J. Glenn Gray, New York: Harper and Row.
__(1970) *Hegel's Concept of Experience*, çev. J. Glenn Gray ve Fred D. Wieck, New York: Harper and Row.
__(1971a) *On the Way to Language*, çev. Peter D. Hertz ve Joan Stambaugh, New York: Harper and Row.
__(1971b) *Poetry, Language, Thought,* çev. Albert Hofstadter, New York: Harper and Row.
__(1975) *Early Greek Thinking*, çev. David Farrell Krell ve Frank A. Capuzzi, New York: Harper and Row.
__(1977) "Age of the world picture" in *The Question Concerning Technology*

and Other Essays, çev. William Lovitt, New York: Harper and Row, s. 115-54.
__(1977) "The question concerning technology," *The Question Concerning Technology and Other Essays*, çev. William Lovitt, New York: Harper and Row, s. 3-35.
__(1979) *Heraclitus Seminar, 1966-1967*, Eugen Fink ile, çev. Charles H. Seibert, Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press.
__(1981) *Nietzsche*, c. I: *The Will to Power as Art*, Londra: Routledge and Kegan Paul.
__(1985) History of the Concept of Time: Prologomena ([1925] Prologomena zur Geschichte des Zeitbegriffs) çev. Theodore Kisiel, Bloomington, IN: Indiana University Press.
__(1988) *Hegel's Phenomenology of Spirit*, çev. Parvis Emad ve Kenneth Maly, Bloomington, IN: Indiana University Press.
__(1990) *Kant and the Problem of Metaphysics* ([1929] *Kant und das Problem der Metaphysik)* çev. Richard Taft, Bloomington, IN: Indiana University Press.
__(1991) *The Principle of Reason* ([1957] Der Satz vom Grund) çev. Reginald Lilly, Bloomington, IN: Indiana University Press.
__(1992) *Parmenides ([1942-3] Parmenides)* çev. Andre Schuwer ve Richard Rojcewicz, Bloomington, IN: Indiana University Press.
__(1996) *Being and Time*, çev. J. Stambaugh, Albany, NY: State University of New York Press.
__(2002) "The origin of the work of art" in *Basic writings*, çev. David Farrell Krell, Londra: Routledge, s. 139-212.
Hockney, David (2001) Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the old masters, Londra: Thames and Hudson.
Hoyle, Ben (2007) "A head of its time: $122m and no bones about it," *Weekend Australian*, 1-2 September: s. 15.
Hughes, Robert (1980) *The shock of the new art and the century of change*, Londra: British Broadcasting Corporation.
Ihde, Don (1979) *Technics and Praxis*, Dordrecht: Reidel.
Judovitz, Dalia (1988) "Representation and its limits in Descartes", in H.J. Silverman ve D. Welton (der.) *Postmodernism and Continental Philosophy*, Albany, NY: State University Press of New York: s. 68-84.
Kant, Immanuel (1952, 1961) *Critique of Judgement* (1790), çev. James Creed Meredith, Oxford: Clarendon Press.
Kentridge, William (1999) *William Kentridge*, Londra: Phaidon.
Kockelmans, Joseph (1985) *Heidegger on Art and Art Works*, Dordrecht:

Marinus Nijhoff Publishers.
Latour, Bruno (1988) "Visualization and social reproduction," G. Fyfe ve J. Law (der.) *Picturing Power: Visual depiction and social relations*, Londra: Routledge: s. 15-38.
Levinas, Emmanuel (1996) "Martin Heidegger and ontology", *Diacritics,* c. 26 No. 1, s. 11-32.
Lucie-Smith, Edward (1987) *Sculpture Since 1945*, Londra: Phaidon.
McLeod, Katy (2007), alıntı, *Review of Practice-led Research in Art, Design and Architecture*, Swindon: UK Arts and Humanities Research Council.
Nietzsche, Freiderich (1968, c 1967) *The Will to Power*, çev. by Walter Kaufmann ve R.J. Hollingdale, New York: Vintage Books.
O'Doherty, Brian (1986) Inside the White Cube: The ideology of the gallery space, San Francisco: Lapis Press.
O'Reilly, Rachel (2006) "The Miniature Long March," *The 5th Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*, der. Lynne Seear, Brisbane: Queensland Art Gallery Publishing, s. 130-3.
Olkowski, Dorothea (1988) "Heidegger and the limits of representation," Silverman, Hugh J. ve Donn Welton (der.) *Postmodernism and Continental Philosophy*, Albany, NY: State University of New York Press, s. 96-106.
Palmer, Daniel E. (1998) "Heidegger and the ontological significance of the work of art," *British Journal of Aesthetics*, cilt 38 No. 4, s. 394-412.
Papastergiadis, Nikos (1998) "Everything that surrounds: art, politics and theories of the everyday', *Everyday, Sydney: The Biennale of Sydney Ltd*, s. 21-27
Pennings, Mark (2008) Mariko Mori's *Tom Na H-iu*, in *Eyeline: Contemporary visual arts*, No. 66, s. 66.
Pliny (1952) *Natural History*, c. 9, kitaplar XXXIII-XXXV, çev. H. Rackham, Londra: Heinemann, s. 309-31.
Proctor, Stephen (2008) *Lines Through Light,* Christine Proctor ve Itzell Tazzyman (der), Canberra: RLDI and Christine Proctor.
Robertson, Iain and Derrick Chong (2008) *The Art Business*, Londra ve New York: Routledge.
Serres, Michael (1995) *Genesis*, çev. G. James ve J. Nielson, Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
Starrs, Josephine ve Leon Cmielewski (2000) 'Teaching new media: aiming at a moving target', *Real Time*, No. 38 (August-September), s. 8.
Steiner, George (1999) *Martin Heidegger*, Chicago: University of Chicago Press.
Sturken, Marita ve Lisa Cartwright (2001) *Practices of Looking: An intro-*

duction to visual culture, Oxford: Oxford University Press.
Summers, David (1996) "Representation," R.S. Nelson ve R. Shiff (der.) *Critical Terms for Art History*, Chicago ve Londra: University of Chicago Press.
Vasari, Giorgio (2005) Vasari's Lives of the Artists: Giotto, Masaccio, Fra Filippo Lippi, Botticelli, Leonardo, Raphael, Michelangelo,Titan, çev. J. Fraser, der. M. Lavin, Mineola, NY: Dover.
Watkins, Jonathan (1998) *Every Day*, Sydney: Biennale of Sydney.
Watts, Michael (2001) *Heidegger: A beginner's guide*, Londra: Hodder and Stoughton.
Wichmann, Siegfried (1985) Japonisme: The Japanese influence of Western art since 1858, Londra: Thames and Hudson.
Williams, Linda "Spectacle or critique? Reconsidering the meaning of reproduction in the work of Patricia Piccinini", *Southern Review,* c. 37 No. 1 (2004), s. 76–94.
Willis, Gary (2007) "The Essential Question Concerning Art," yayınlanmamış doktora tezi, University of Melbourne.
Wrathall, Mark (2005) *How to Read Heidegger*, Londra: Granta Books.
Young, Julian (2001), *Heidegger's Philosophy of Art*, Cambridge: Cambridge University Press

Sözlük

açığa-çıkarma *(Entbergung)*: Almanca açığa-çıkarma anlamına gelen *entbergen* fiilinin karşılığı. Açığa çıkarma teriminin nüansını anlamak için *entbergen* kelimesini bileşenlerine ayırabiliriz. "*Ent*" bir durumdan başka bir duruma geçmek, dönüşmek demektir. "*Bergen*" kurtarmak, geri kazanmak, barındırmak veya saklamak demektir. Bir araya getirildiklerinde *entbergen* fiili "koruyucu bir gizlenmişlikten açığa-çıkmak, barınaktan çıkmak" gibi bir anlam içerir. Dolayısıyla açığa-çıkarmak, gizlenmiş bir şeyin ortaya çıkartılması, meydana getirilmesidir. Heidegger açığa-çıkarmanın farklı biçimler alabileceğini söyler; özellikle de erken Yunan toplumunun bir şeyi usulca göz önüne sererek açığa-çıkarması, yani *poiesis* ile modern teknolojinin çerçeveleyen açığa-çıkarmasını karşılaştırır. Heidegger'e göre teknolojik açığa-çıkarma, zorlayan bir açığa-çıkarmadır, çünkü "doğadan, hiç de makul olmayan bir talebi karşılamasını, yani zorla dışarı çıkartılıp, öylece saklanabilecek enerjiyi sunmasını ister" (QCT: 14). Nesneler ve donanım sabit rezerv içine yutulur ve nesneler olarak karakterlerini yitirirler.

***aition*:** Yunancada başka bir şeyin kendisine borçlu olduğu şey anlamına gelir.

***aletheia*:** Antik Yunancada bir açığa-çıkarma ya da çıkma olarak hakikat için kullanılan kelime. Yunanlılar gibi, Heidegger'e göre de hakikat önermesel değildir. Hakikat, bir şeyin varlığının gizli kalmaklıktan açığa-çıkmasıdır.

anksiyete: Anksiyeteye varlığımızın dünyaya fırlatılmış olduğunu fark etmekten kaynaklanan hiçlik neden olur.

anlam: Bir şeyin anlamı, şeylerin bir şey-olarak-yapılarını, yani belli bir bağlamdaki işlevlerini yorumlama becerisinden doğar. Bu hem kelimeler hem de başka nesneler için geçerlidir.

anlayış (*Verständnis*): Bir anlama edimi içerir. Anlayış sahip olduğumuz bir kuramsal bilgi değil, bir şeyi öğrendiğimiz süreçtir. Anlayış yaptığımız bir şeydir. Anlayış dünya-içinde-varolmadır.

araçsalcılık: Malzeme ve gereçlerin bir amaca hizmet eden araçlar olarak kullanılması. Nesneler bir amaca-hizmet-etmek-için varolurlar.

a priori (öncel): Olgunlaşmamış bilgi veya anlayış. İnsanların, dünya-içindeki-varlıkları ile ilgili olgunlaşmamış, kavramsallaştırma-öncesi *a priori* bir anlayışları vardır. Bu anlayış sayesinde dünya içindeki diğer varlıkları dert eder, onlara ihtimam gösterir ve onlarla etkileşirler.

biçim: Bir şeyin *eidos*'una (yani dış biçimine) göre "kendisini gösterebilmesi" (*phainesthai)* için maddeyi sınırlar. Biçim olmasaydı, biçimsizlik veya kaos içinde yaşardık.

biçim-madde sentezi: Biçim-madde sentezinde madde biçimle birlikte durur; sanat eseri biçim verilmiş madde olarak yorumlanabilir.

causa: Sebep anlamına gelen Latince kelime. "*Causa*" düşmek anlamına gelen *cadere* kelimesinden türemiştir. Modern nedensellik kavramlarının altında bu kelime vardır ve dünyaya araçsal bakış da bu kavramı esas alır. Heidegger, gümüş bir kadehin yapımı sürecini tartışırken, bu süreçte dört sebep kuramının işlediği saptar: *causa materialis* (veya maddi sebep) bir şeyin kendisinden yapıldığı maddedir; *causa formalis* (veya biçimsel sebep) o şeyin aldığı ya da malzemenin içine girdiği biçimdir; *causa finalis* (veya nihai sebep) o şeyin hizmet etmek üzere yapıldığı amaçtır; *causa efficiens* (veya etkin sebep) de nihai şeyi veya nesneyi meydana getirendir.

çatlak: Almanca "*der Riss*": Bir boşluk, aralık veya açıklık. Almancada aynı zamanda plan, tasarım veya çizim anlamına da gelir. Dünya ile yeryüzü arasındaki çatlakta bir eskiz, ana hatlar, profil, proje veya zemin planı doğar.

çekişme: Sanatın önceden kavramsallaştırılmış ya da yerleşikleşmiş düşünce tarzlarını bozması ya da sarsması. Sanat işinin yaratılmasında, dünya ile yeryüzü arasında yaratılan dinamik.

çerçeveleme (*Gestell*): Bu terim varlığa görev verilmesini ve ona hakim olmayı içerir. Şeyleri sabit rezerve indirgeyen görevlendirme *Gestell*'in (çerçevelemenin) hükümranlığına aittir. Çerçevelemenin en temel özelliği, şeyleri bir amaca hizmet eden araçlar olarak gören, yani araçsal bir düşünme veya bilme veya açığa-çıkarma biçimi içermesidir.

Dasein: *Da* (şurada) ve *Sein* (varlık) kelimelerinden gelir. Heidegger bu terimi insan varoluşunu tanımlayan temel bir olgu olarak, tam-şurada-olmaklığı anlatmak için kullanır. Almanca Varlık anlamına gelen "*das Sein*," yani varolmak veya varoluş kelimesiyle ilişkilidir. Dasein soyut bir şey değildir, daha ziyade varolmanın ne anlama geldiğini imler. Dasein dünya-içinde-varolarak oluşur.

dert (*Sorge*): Endişe ya da ilgi hissi; bir şeyi dert etmek ve düşünmek. Heidegger'e göre dert etme Dasein'ın temel durumudur ve Dasein'ın dünya ile kurduğu tüm bağların temel özelliği derttir. Farklı dert etme minvalleri vardır. Bir-başkasıyla-varolma veya yanlızlık insanın başka insanları dert etme minvalleridir; dikkat etmek ve özen göstermek Dasein'ın düyada içindeki (el-altında-olan) diğer şeylerle uğraşma, haşır neşir olma minvalidir.

donanım (araç-gereç) bütünselliği: El-altında olan nesneler pratik bir ilişkiler ağı içinde işler. Heidegger bu ağa donanım bütünselliği der.

donanımsal (araç-gereçsel) varlık: Bir nesnenin veya bir gerecin donanımsal (araç-gereçsel) varlığını belirleyen, onun bir işe yaramasıdır. İşin donanımsal (araç-gereçsel) varlığı, "kullanım değerini" içerir.

donanımsallık (araç-gereçsellik): Bir gerecin donanımsal niteliği, bir amaca hizmet eden bir araç olarak kullanılabilirliğinde gizlidir. Nesnelerin donanımsal varlıklarını, onları kullanarak keşfederiz. Şeylerle özgün ilişkiler kurmamız, ancak onları fiilen kullandığımızda mümkün olur.

dünya: İnsanlar için bütünleşik ve tutarlı bir bütün oluşturan kavramsal çerçeve. Bu çerçeve dünyadaki, insan olan ve olmayan diğer varlıklarla ilişkilerimizi yapılandırır. Dünyanın etimolojisi varlığa dayanır. Dünya kavramı, biz insan öznelerinin baktığı ve merak ettikleri dışarıdaki-dünya anlamına gelmez. Heidegger'in dünya kavramı, Dasein olarak dünya-içindeki-varlığımızla ilgili bir şeydir. Dünya, kendimizi içinde bulduğumuz bir şeydir. Dünyamızı anladığımızda ne yapacağımızı, nasıl davranacağımızı ya da onunla nasıl bağdaşacağımızı biliriz. Dünya

içinde nasıl hareket edeceğim, yaradılışıma, yani yeteneklerime, becerilerime, deneyimime ve karşıma çıkan fırsatlara bağlıdır. Dünya ile yeryüzü arasındaki ilişki ontolojik farkın, yani Varlık ile varlık arasındaki ilişkinin dinamiklerini yansıtır. Tıpkı Varlığın varlığın önkoşulu olması gibi, yeryüzü de dünyanın önkoşuludur. Ama tıpkı Varlığın, varlıkların üzerinde varolduğu zemin olarak görünmez olması gibi, yeryüzü de dünyanın doğduğu zemini sunar.

dünya görüşü (*Weltanschaung*): Dünya resmi veya dünyanın resimselleştirilmesi kavramı ile ilişkilidir. İnsanın varolan ile ilişkisini kurar. Dünya görüşü düşünme biçimimizi, dünyayı nasıl tasavvur ettiğimizi ve dünyada nasıl davrandığımızı yapılandıran ideolojidir.

dünyanın dünyasallaşması ya da dünyanın dünyasallığı: Dünyanın Dasein'ın onunla haşır neşir olması yoluyla keşfedilmesi. Dünya içindeki deneyimimiz, kendisi-olarak-şeylerin mevcut olmaklığından değil, el-altında-olanla haşır neşir olmamızdan meydana gelmiştir.

dünyasallık: Dünya-içinde-varolmaklığa ilişkin temel ve kurucu olguyu imleyen ontolojik bir kavram. Fenomenolojik olarak deneyimlenen bir dünya ile ilgileniriz.

dünya-içinde-varolma: "Dünya-içinde-varolma bileşik deyimi dünya içinde varolma deneyimini bütünleşik bir fenomen olarak ortaya koyar." Dünya-içinde-varolma varlığın kendisini anlamasıdır. Dasein kendisini içinde yaşadığı dünyadan soyutlanmış bir şekilde anlayamaz. Dasein'ın anlayışı soyut kuramlardan değil, somut dünya-içinde-varolma deneyiminden gelir.

dünya resmi çağı: Heidegger'in modern çağı karakterize etmek için kullandığı terim. Dünyanın bu şekilde resmedilmesi onun bir taklidini üretmekten çok, onu biçimlendirir ve çerçeveler. Heidegger bu çerçevelemeye tasvircilik ve/veya tasavvurculuk adını verir.

düşmüşlük: Dasein hergünkü yaşamın lakırtısı ve kuru gürültüsü içine sıkıştığında herkes-kendiliğine kurban olur. Dasein bu durumda varolmanın ne demek olduğunu unutur. Düşmüşlük kurtulmamız gereken bir kusur değil, hayatı yaşamanın kaçınılmaz bir sonucudur.

***eidos*:** Yaygın kullanımda salt görüntü. Platon'a göre *eidos* fiziksel olarak görünür olanın, duyularla algılanmayan boyutudur (örneğin dünyada

maddi bir görüntü olarak birçok farklı şekilde karşımıza çıkan masa fikri.) Heidegger *eidos* terimini bir şeyin mevcuda-gelmekliğinin görüntüsünü, yani bir şeyin Varlığını anlatmak için kullanır.

el-altında-olan (*Zuhandenheit*): Şeylerin onlarla pratik bir şekilde haşır neşir olarak keşfettiğimiz varlığı. Dasein bir şeyi bir amaç için kullandığında, o şeye "el-altında" denir. El-altında-olanın varlığı, onun bir-şey-için-bir-şey olmasından gelir. Bu kavramsallaştırmada donanım, araç, gereç kendisini bir-şey-yapmak-için el-altında-olmaklığı ile gösterir. El-altında-olan düşünüm değil, üretim alanına aittir. Bir gereç bir amaca hizmet eden bir araçtır. Gerece bu şekilde araçsal bir şekilde baktığında, insan gereçlerin ne olduklarına, olma biçimlerine değil, kendisi için ne yapabileceklerine odaklanır. Dasein'ın el-altında-olanla kurduğu pratik ilişki ya da ona ilişkin edindiği pratik anlayış dünya-içinde-varolmaklığın temelidir. Heidegger bu ilişkiyi bir dert etme ilişkisi (*Sorge)* olarak görür. El-altında-olan elde-mevcut-olandan farklıdır.

el-ile-uğraşmak: Şeylere ilişkin, onlar ile elle uğraşmamızdan gelen somut anlayış. Örneğin bisiklete binmeyi bisiklete binerek veya araba kullanmayı sürücülük dersleri alarak öğreniriz, yani somut anlayışı ellerimizle uğraşarak kazanırız.

endişe: Endişeli olma durumu, bir şeye yatırım yapmış olmak ve onunla ilgili olarak endişe duymak, bir şeyden etkilenmek. Dünya-içinde-varolmanın ilk yolu olarak, Dasein'ın endişesi kayıtsızlık kavramına karşı çıkar.

entwurf: Projelendirilmiş tasarım, "taslak-halindeki-proje" veya "tasarım."

episteme: Epistemolojinin kökü, bilgi teorisi.

estetik: Yunancada duyu, duyumlanım ve hissiyat ile ilgili insan davranışlarının bilgisi anlamına gelen "*aisthetike episteme*"den gelir. Estetik, güzellikle olan ilişkisinde insanın duygu durumunu inceler.

fenomenoloji: Fenomenleri anlamaya yönelik felsefi yaklaşım. Heidegger Edmund Husserl'in fenomenolojisini Varlık anlayışını ve kendisi olarak Varlık deneyimini kapsayacak şekilde genişletti. Heidegger'in fenomenolojisi ontolojiktir ve Varlığın anlamının incelenmesiyle ilgilenir.

fırlatılmışlık (*Geworfenheit*): Dasein fırlatılmışlığında kendi arzusu hilafı-

na, varoluşa fırlatılır. Fırlatılmışlık yaşamın ivmesi, iniş çıkışı veya yaşam sürecidir. Dünyaya fırlatılmış olmaklığımızda, tesadüfi ve rastlantısal güçlere kapılır, onlar tarafından sürükleniriz. Fırlatılmışlığımızı hiçbir zaman kontrol edemez ya da onun dışına çıkamayız. Anksiyetemizin kökünde bu vardır. Geçmişten şimdiye fırlatılır, bu şimdiden de geleceğe doğru bir tasarım yaparız.

hakikat (*Wahr-heit*): Göz kulak olmak, kollamak. Bilimsel yaklaşımlar hakikati, doğrulukla ve doğru ve yanlışa ilişkin ölçütleri belirlemekle ilgili bir şey olarak görürler. Önermesel hakikat paradigmasına göre, bir bilen-özne vardır, bir de bilinen-nesne. Bilimsel bilmenin ve bilimsel araştırmanın yapısını kuran budur. Heidegger'e göre bu yaklaşım hakikatin ne anlama geldiğini ve hakikat açığa-çıktığında ne olduğunu göz ardı eder. Açığa çıkma hakikatin özüdür ve hakikat varlığın açığa-çıktığı kesintisiz bir süreçtir. Heidegger, Dasein yoksa hakikat de yoktur, der. Dasein hakikatin vuku bulduğu açıklığı sunar. Hergünkü Dasein düşmüştür. Bu durumda, hakikatin açığa-çıkmasına engel olan bir kapalılık söz konusudur. Bu da hakikati kapar ya da gizler. Dolayısıyla Dasein'ın yapısında hem açıklığı, hem de kapalılığı, hem hakikati hem de hakikat-olmayanı görürüz. Burada hakikat olmayandan kastedilen, yanlış olarak değerlendirilebilecek bir önerme değil, bir açığa-çıkma potansiyelidir.

hergünkü Dasein: Dasein hakkındaki düşüncelerini geliştirirken, Heidegger Dasein'ın hergünkü Dasein olarak ortaya çıkışına özellikle dikkat eder. Dasein ile hergünkü Dasein arasındaki fark insanların ontik yaşamları ile bir varlığın kendi Varlığı ile ilgili duyduğu kaygı arasındaki farktır. Dasein, dünya-içinde-varolmanın temel olanaklılığını anladığında, kendini anlamaya açıktır. Bu Dasein'dır. Ama salt varoluş, Dasein'ın hergünkülüğe düşmesine neden olur. Hergünkü Dasein, kendisini dünyanın kendisi aracılığıyla değil, dünyadaki şeyler aracılığıyla anlar.

hypokeimenon: Şeyin hep orada olan çekirdeğini imleyen Yunanca sözcük.

idrak (*Vernehmer*): Almanca duymak, algılamak ve anlamak anlamına gelen *vernehmen* fiilinin karşılığı. İdrak, tasvircilik/tasavvurculuktan farklı olarak dünyaya açıklık içerir.

ilksel: Her şeyden önce. Heidegger'in dünyasında pratik dünya ilkseldir, yani her türlü düşünce, soruşturma ve kuramsallaştırmadan önce gelir. Ruh halleri ilkseldir. Dasein her zaman bir ruh hali içindedir. Hergünkü duygu-

larımız Varlığa ilişkin fazla içgörü sunmaz, tam aksine bizi ontik yaşamın içine çeker; Heidegger'e göre, derin bir varoluşsal sıkıntı bize varoluşun doğasını açar ve dünya-içindeki-varolmaklığımıza ilişkin bir içgörü sunar.

iş-varlığı: İşin iş-varlığı bir dünya kurmaktan ve yeryüzünü meydana çıkarmaktan oluşur. İşin iş-varlığı, dünya ile yeryüzü arasında başlattığı çekişmedir.

kendi-için-bakış (*Umsicht*): Özel bir görüş; çevreye ilgiyle bakmak. Heidegger'e göre dünya, şeylerle kurduğumuz pratik ilişkiler sayesinde deneyimlenir ve anlamlanır. Bu ilişkiler bize özel bir anlayış ya da görüş kazandırır. Bize, bir şeyi nasıl yapacağımızı, örneğin nasıl çizeceğimizi, dans edeceğimizi veya yazacağımızı bilmemize olanak sağlayan bakışı, şeyler hakkındaki soyut düşüncelerle değil, dünya-içindeki-şeylerle kurduğumuz pratik ilişkilerle ediniriz. Dünya hakkındaki farkındalığımız, onunla pratik bir şekilde haşır neşir olduğumuzda artar. El-altında-olanın farkındalığını bu pratik ortamda kazanırız.

metafizik: Felsefenin varoluş ilkelerini (töz, mekan, zaman) ve özellikle de varlığın ve dünyanın doğasını inceleyen kolu.

mevcudiyet (*Vorhandenheit*): Şeyler orada, öylesine duran şeyler olarak sadece mevcuttur.

***mimesis* (taklit):** Dış görünüşe ya da benzerliğe dayanan taklit.

muhafaza eden: Açıklık istenci olan biri. Heidegger'in yaratıcılarla muhafaza edenler arasında yaptığı ayrımı, sanatçılar ile izleyiciler arasındaki ayrım olarak okumak kolaydır. Ama varlıkların sanatçılar ve izleyiciler olarak ayrılması için hiçbir neden yoktur. İzleyiciler de en az sanatçıların muhafaza ettiği kadar yaratıcıdır.

muhafaza etmek: İnsanı varlığın açıklığına açar. Hergünkü varoluşun gürültüsünden çıkıp varolmanın ne demek olduğunu düşünmemize olanak sağlar.

nasip etmek (*Geschick*): Bir şeyi yola koymak. Heidegger'e göre farklı nasip etme biçimleri vardır. Çerçeveleme bir yoldur, *poiesis* de bir başka yol.

nihilizm: İnsan varoluşunun bir önemi olmadığı inancı. Heidegger nihilizmi yıkıcı bir güç olduğu için reddetmiştir.

olgusallık: Almanca *Faktizität* kelimesinin karşılığı. Olgusallık bilimsel olgu ve gerçeklikle örtüşme olarak hakikat anlayışından farklıdır. Olgusallık fırlatılmışlığın mümkün kıldığı imkanlarla ve halihazırdaki durumumuzun toplamının açtığı ya da sunduğu gelecek imkanlarıyla ilişkilidir.

ontik: İnsanların hergünkü kültür mecrasında yaşadıkları deneyimler. Ontik alan, hergünkülüğün alanı, şeylerin dünyasıdır. İnsanların ontik alanına sıkıştığımızda, Varlığın kendisi olarak ne olduğu sorusunu unuturuz.

ontoloji: Varlığın Varlık olarak incelenmesi. Heidegger'in tüm felsefesini, Varlık meselesi çerçeveler. Ontolojinin incelenmesi Anaximander, Perminedes ve Heraclitus gibi erken dönem Yunan düşünürleriyle başlar.

ontolojik fark: Varlık (*das Sein*) ile varlıkların Varlığı (*Das Sein des Seienden*) arasındaki temel fark. Varlık ontolojik olanla ilgiliyken, varlık ontik alanda işler.

öngörü: Bir nesnenin içinden yorumlandığı mercek ya da odak. Örneğin suluboya ile çalışmaya ilişkin öngörü, yağlıboya ya da akrilik ile çalışmaktan farklıdır. Suluboya saydamlığın, dolayısıyla da koyudan açığa doğru çalışmak gerekliliğinin anlaşılmasını gerektirir; yağlıboya ise hem saydam hem de ışık geçirmez olabilir ve dolayısıyla onunla daha farklı bir çalışma biçimi mümkündür.

önkavramsallaştırma: İnsanın bir şeyi yorumlayabilmek için sahip olması gereken öncel bilgi. Örneğin bir tuval gergisinin ne işe yaradığına ilişkin bir önbilgim yoksa, gergi bana anlaşılmaz, dolayısıyla da işe yaramaz bir nesne olarak görünür.

önsahiplik: Bir şeye ilişkin anlayış ve o şeyin içinde varolduğu bağlam. Örneğin dijital alanda çalışıyorsak, dijital ortamın bağlamına ilişkin anlayışımız karşımıza çıkan yeni yazılım paketleri arasında yolumuzu bulmamıza yardım eder.

önyapı: Anlayışın önyapısı, el-altında-olan bir nesnenin amacını ve işe yararlığını anlamamıza olanak sağlayan önemli ilişkiler ağına ilişkin öncel bilgidir. Örneğin insanın analog fotoğrafçı olarak çalışabilmesi için farklı film türleri, mevcut ışık, hız ve hareket ve diyafram açıklığı arasındaki ilişkileri anlaması gerekir. Heidegger önyapının üç boyutu olduğunu söyler: önsahiplik, öngörü ve önkavramsallaştırma.

öz: Heidegger'in "öz"den anladığı, bir şeyin tek, kalıcı ve evrensel bir niteliği, o şeyin bir özelliği ya da durumu değildir. Sanatın veya Teknolojinin veya Hakikatin alabileceği birçok biçimi tanımlayan tek bir özellik ya da nitelik yoktur. Heidegger'e göre öz, daha ziyade bir şeyin Varlığının açığa-çıktığı bir oluştur.

physis: Doğada vuku bulan açığa-çıkma. *Physis*'te şeyler kendiliğinden meydana gelir ve *physis poiesis*'in en üst biçimidir. Heidegger *physis* örneği olarak bir goncanın çiçek açmasını gösterir ve bir şeyin kendi kendisinden meydana gelmesini, sanatın meydana getirmesi ile karşılaştırır. Sanat bir şeyi başka bir şeyden meydana getirir.

poiesis: Varolan karşısındaki açıklık, varlığın mevcuda gelme minvallerinden biri. Çerçeveleme varlığa görev vermek ve ona hakim olmakla ilgilenirken, *poiesis* varlığa açılmayı gerektirir. Varlığa açık olmanın, Yunanlıların mevcut olma anlayışıyla ilişkisi vardır. *Poiesis* varlığın meydana getirilmesi, açığa-çıkarılmasıdır. *Poiesis* varlıkların bir Varlık minvali olarak doğan, oluşan bir nitelik gösterir ve bu yönüyle bir peşinen bilme minvali değildir. *Poiesis* bir şeyi kendi kendiliğinden meydana getirir. Heidegger, *poiesis* olarak estetik açığa-çıkarmanın insanları teknolojiye özgü açığa-çıkarma biçimi olan çerçevelemenin arz ettiği tehlikeden koruyabileceğine inanır.

posthümanist dünya: Bu kavram biyoteknoloji de dahil olmak üzere teknobilimin, insanların yaşama biçimleri ve insan olmanın ne demek olduğu hakkındaki anlayışları üzerindeki etkisinden doğar. Posthümanist bir dünya, insanlarla akıllı makinelerin protezvari bir birlikteliğini içerir. Bazıları bu birlikteliği olumlu karşılarken, bazıları da posthümanist çağın güç hiyerarşisini tersyüz ettiğini ve artık insanların köle, teknolojinin ise efendi olduğunu söyler. Heidegger'in projesi "Tekniğe Yönelik Sorgulama" başlıklı denemesinde ifade bulduğu şekliyle, bu ilişkinin yeni baştan düşünülmesidir.

***praxis* (pratik):** Dünya ile ilişkimiz dünya-içindeki-varlığın öncelikle pratik olan doğasını vurgular. Heidegger'in pratik formülasyonunda şeyler tematik olarak değil, ancak kullanımda anlaşılabilirler. Dünya şeylerle dikkatli ve özenli bir şekilde haşır neşir olmaklığımız sayesinde zaten keşfedilmiştir. Dasein'ın dünyayı öğrenmesi, öncelikle teorik olarak, düşünümsel bilgi aracılığıyla olmaz. Dasein dünyayı önce donanımsal olarak öğrenir, ancak ondan sonra onun teorik bilgisini edinir. Dünyaya

ancak kullanım yoluyla erişiriz.

ruh hali: Fırlatılmışlığımız veya dünya-içinde-varolmaklığımız ve Dasein'ın varlığına karşı takındığı tavırla ilgili bir şeydir. Dasein'ın varlığına karşı aldığı tavır olması, ruh halini histen ayırır. His belli bir duruma gösterilen tepkidir.

sabit rezerv (*Bestand*): İnsan tarafından nasip edilmiş bazı amaçlar için stoklanmış ya da tedarikte tutulan varlık. Bu şablonda nesnelere görev verilir ve nesneler tasavvur eden özne olarak insan tarafından kullanıma hazır olmaklığa indirgenirler. Bu rejimde nesneler sabit rezerve indirgenir ve tasavvur eden modern insanın nasip ettiği bazı amaçlar için hazırda bekletilirler. Dünyadaki şeyler, "dışarıdaki dünyada", toplanmak, sayısallaştırılmak ve hesaplanmak ve tasvirlere dönüştürmek için varolurlar ki insan onları dünya üzerinde hakimiyet kurma arayışında kullanabilsin. Nesneler ve gereçler sabit rezervin bütünselliği içinde yutulur ve nesne olarak niteliklerini kaybederler. Dünyanın sabit rezerve dönüşmesinin sonucunda, dünya insanın teknoloji aracılığıyla hükmettiği bir kaynak olarak görülür. Bu düzenleme diğer her şeyin üzerinde temellendiği standart haline gelir.

sahicilik: Dasein'ın kendi kendiliğinin ve kendi imkanlarının farkında olduğu ve tercihlerini bu farkındalık temelinde yaptığı varoluş minvali. Sahici olmak öncel ve asli bir kendilik hali varsaymaz, daha ziyade insanın herkes-kendiliğinin tahakkümü karşında kendisine sadık kalması anlamına gelir.

sahici-olmamaklık: Hergünkü Dasein'ın durumu. Bu durumda hergünkülüğe sıkışır ve kendilik farkındalığımızı yitiririz. Bu kayıp elalemin ne dediği, yani gelenekler, beklentiler, toplumsal değerler, mahalle baskısı vs. içinde sıkışmış olmaktan kaynaklanır ve sahici olmayan bir varlık minvalidir. Heidegger buna "herkes" veya "herkes-kendiliği" der. Doğduğumuz andan itibaren, herkesin yaşam tarzına (sosyalleşmeye) fırlatılırız. Bizi şekillendiren herkestir. Sahici-olmamaklığın temel özelliği düşmüşlüktür.

Sanat: Heidegger Sanat ile sanat, yani sanatın özü (Sanat) ile sanat sektörü (sanat) arasında bir ayrım yapar. Sanat bir açığa-çıkarma, hakikate getirmedir. Sanat Varlığın anlamı alanında işler.

sanat eseri: Kendisine sanat eseri dediğimiz nesne ya da sunum.

sanat işi: Sanat eserinin üretilmesi veya onunla uğraşılması değil, "hakikatin işe-koyulmasıdır."

sanat sektörü: Modern ve teknokratik bu toplumda insanlar sanat eserleri üretme, sergileme, izleme, satın alma ve satma gibi işlerle uğraşırken, varolanların ortasında, yaşanan deneyimin kültürel mecrasında vuku bulur. Heidegger sanat sektörünün hüküm sürdüğü yerde, Sanat'ın hakikatinin unutulduğunu söyler.

***Seinphilosophie*:** Varlık felsefesi.

***stellen*:** Yerleştirmek, yerine koymak, üzerine saldırmak, tedarik etmek. "*Stellen*" kökü, Heidegger'in modern insanın varlığın çoğulluğunu ve çeşitliliğini, insan kullanımı için bir kaynağa indirgeme tarzını eleştirmek için kullandığı birçok fiilde görülür. Örneğin *Gestell* (çerçeveleme), *bestellen* (sipariş etme, görev veya emir verme) "*vorstellen*" tasavvur etme kelimeleri dünyanın emrimiz altında olduğuna ilişkin bu nüansı içerirler.

***subiectum*:** Yunanca önde-duran-şey, şeylerin önünde görünürlük kazandığı zemin anlamına gelen "*hypokeimenon*" kelimesinin tercümesi (AWP: 128). Geniş anlamda mevcut olmakla ilgidir. Mevcut olmak insanlara özel bir yer vermez. Ama Descartes'ta insan *subiectum* olur, yani bir özne olarak dünyayı gözünün önüne yerleştirir. Descartes'ın "düşünüyorum, öyleyse varım" sözü zemini kaydırmıştır. Bu dinamik en iyi tek noktalı perspektifte veya insanın varolan her şeyin anlaşılmasının ölçüsü olmasında görülür.

şey-kavram: Bir şeyin bir kavram olarak çerçevelenmesi. Şey-kavram tasvirci/tasavvurcu düşünce minvalinin bir parçasıdır. Örneğin Duchamp'ın *Çeşmesi* bir kez "kullanıma-hazır" şey-kavramı altına sokulduktan sonra, onu çerçevelemenin dışında bir şey olarak anlamak artık çok güçtür.

şey-varlığı: Bir şeyin varlığı veya ona bir isim ve değer verilmeden önceki özü.

tahakküm istenci: İnsanların dünyayı bir kaynak olarak konumlandırma temayülü. Tekno-hesap adamı, bir özne olarak kendi amaçlarını gerçekleştirmek için bu kaynağa görev verir.

tasarım: Tasarlamak, şeyleri gelecekteki olanaklılıkları temelinde görmektir.

tasavvur ve/veya tasvir etmek (*vorstellen*): Tasavvur ve/veya tasvir somut bir nesne değil, dünyayla kurulan bir ilişki ve düşünme minvalidir. Bu minvalde bir özne olarak insan dünyayı kendisiyle ilişki içindeki bir nesne olarak göz önüne koyar. Böylece varolanın, bir-özne-olarak-insan için bir nesne olarak resmedildiği bir ilişki kurulur.

tasvircilik ve/veya tasavvurculuk: Gerçekliği onlara dayatılan kavramsal yapılar aracılığı ile anlamakta ısrarlı bir düşünce minvali. En temel özelliği dünyayı göz önüne koyup nesneleştirmesi ve bu şekilde onu görevlendirerek ve düzenleyerek, neyin düşünülebileceğini önceden belirlemesidir. Tasavvurun/tasvirin egemenliği altında, insan olmak artık varolana açık olmak değil, şeyleri kontrol etme arayışına kapılmış olmak anlamına gelir.

***techne*:** Sanatçının ya da zanaatkarın meydana getirmesi. "*Techne*" anlamı zaman içinde değişmiş bir terimdir. Yunan düşüncesinde *techne* bir çeşit bilgiydi. Ama modernite ile birlikte bir üretim minvali olarak anlaşılır oldu. Bizim bugünkü teknoloji anlayışımızın altında yatan, yapma sürecine "kılavuzluk" yapan bir tür bilgiden, şeyleri yapmaya ve üretmeye doğru yaşanan bu anlam kaymasıdır. Ustanın faaliyetleri ve becerileri olarak anlaşıldığında, *techne* araçsal bir şekilde bir çerçeveleme olarak görülür. Bir amaca hizmet eden bir araçtır. Araçsal bir şekilde düşünüldüğünde *techne* kontrol eden bir açığa-çıkarma niteliği gösterir. Heidegger teknoloji olarak düşünmemizi ve *poietik* bir meydana getirme kavramı olarak *techne*'ye dönmemizi ister.

teknoloji: Bir açığa-çıkarma minvali. "Teknoloji açığa-çıkarmanın, hakikatin, *aletheia*'nın vuku bulduğu yerde mevcuda gelir" (QCT: 13). Bir açığa-çıkarma minvali olarak teknoloji, bizi teknolojinin bir amaca yönelik araç olarak kullandığımız bir şey olduğuna ilişkin yaygın anlayışın ötesine taşır.

teknolojinin özü: Teknolojinin araç, gereç ve donanım gibi maddi görünümleri, teknolojinin özü değildir. Teknolojinin özü, belli bir varlık minvalini açığa-çıkarmasında gizlidir.

***ur-Sprung*:** Kaynak, köken ya da temel.

varlık (varolan - *das Seiende*): İnsan, hayvan, nesne vs. gibi varolan her şey. İnsanı diğer organizmalardan ayıran şey, onun kendi Varlığı ile ilgilenmesidir. Varlığa ilişkin bir anlayış sahibi olmak insan varoluşunun temel bir olgusudur.

Varlık (*da Sein*): Varolmak, varlığın varolma hali ya da özü. Heidegger'in ilgilendiği soru "Varlığın anlamı nedir?" sorusudur. Bu soruya yanıt verilemez bir soru olmasıdır. Dünya hakkındaki alışıldık düşünme biçimlerinden bizi kurtaran, şeylerin Varlıklarının ne olduğuna yönelik bu sorgulamadır.

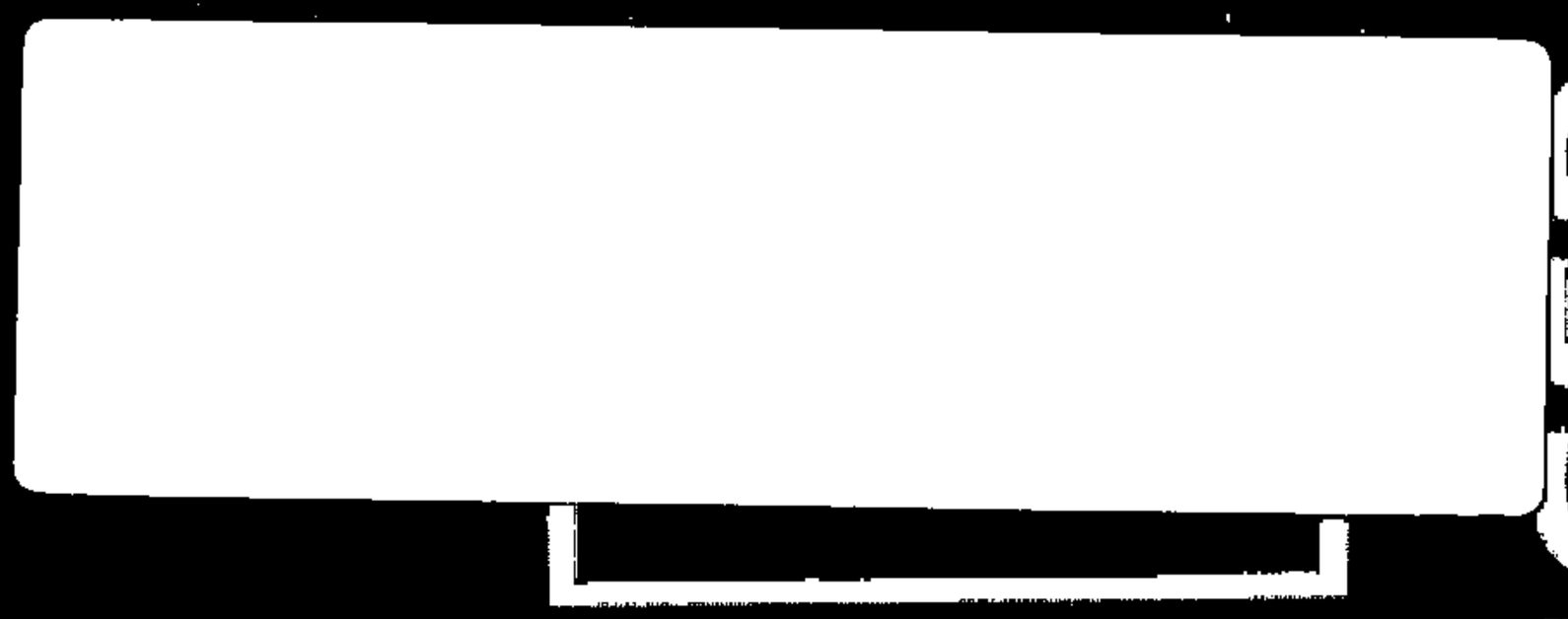
varlıkların Varlıkları (*das Sein des Seienden*): Varlık her zaman varlıkların varlık olarak Varlıkları ile ilgilidir, insanlar ile değil. Heidegger'e göre, varlıkların Varlıklarını sorgularken, ontikten ibaret olanı aşmalı ve Varlığa yönelik ontolojik soruyu sormalıyız.

vorstellen: Tasavvur etmek, göz önüne getirmek, göz önüne yerleştirmek.

Wesen: Mevcuda gelmek; Varlığın bir düşünce minvali olarak yerleşikleşmesi ve sürekli mevcudiyeti içinde hüküm sürmesi.

yeryüzü: Farklı dünyaların doğmasına olanak sağlayan potansiyel veya imkan. Yeryüzü imkanın dinamik ve yaratıcı gücüdür.

yorum: Şeyleri bir bütün olarak görebilme yetisi. Bütün yorumlar önceden varolan bir anlaşılabilirlik bağlamına dayanır. Bu bağlam bir şeyin ne yapabileceğini fark edebilmeyi mümkün kılan, doğuştan gelen bir yetenek sayesinde edinilir.



HEIDEGGER

Heidegger söz konusu olduğunda, genel olarak onun okunması ve anlaşılması çok zor metinler kaleme aldığı görüşü hakimdir. İşte Barbara Bolt'un bu kitabı Heidegger'e ilgi duyan okurun bu güçlüğü aşmasına yardımcı olacak **özgün bir rehber** niteliği taşıyor. Yazar başta sanatçılar ve sanat öğrencileri olmak üzere, sanat ve felsefe ile ilgilenen herkesin onun bakış açısını anlayabileceği bir okuma olanağı sunuyor. Barbara Bolt, Heidegger'in en ünlü çalışması *Varlık ve Zaman* da dahil olmak üzere, felsefecinin sanata ilişkin en önemli metinlerinin yakın bir okumasını sunarak, günümüzdeki sanat ve sanat endüstrisine nasıl eleştirel bir noktadan yaklaştığını görmemizi sağlıyor. Bunu da Sophie Calle, Anish Cooper ve Anselm Keifer gibi uluslararası sanatçıların işleri üzerinden yapıyor.

Barbara Bolt, Melbourne Üniversitesi Victorian College of the Arts and Music'te dekan yardımcılığı görevini sürdürüyor. Aynı zamanda kendisi de sanatçı olan yazarın diğer kitapları arasında, *Art Beyond Representation: The Performative Power of the Image* (Tasvirin Ötesindeki Sanat: İmajın Edimsel Gücü – I.B. Tauris, 2004) ve *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry* (Araştırma olarak Pratik: Yaratıcı Sanat İncelemelerine Giriş – I.B. Tauris, 2007) bulunuyor.

"Çağdaş Düşünürlere Yeni Bir Bakış" seris
büyük düşünürlerin fikirlerini, görsel sanatlar
mler, televizyon programları, mimarlık
moda ve hatta bilgisayar oyunlarından
örneklerle gözler önüne seriyor...

031736
ACY
736 ACY

kolektif kitap

ISBN: 978-605-63559-0-5
9 786056 355905