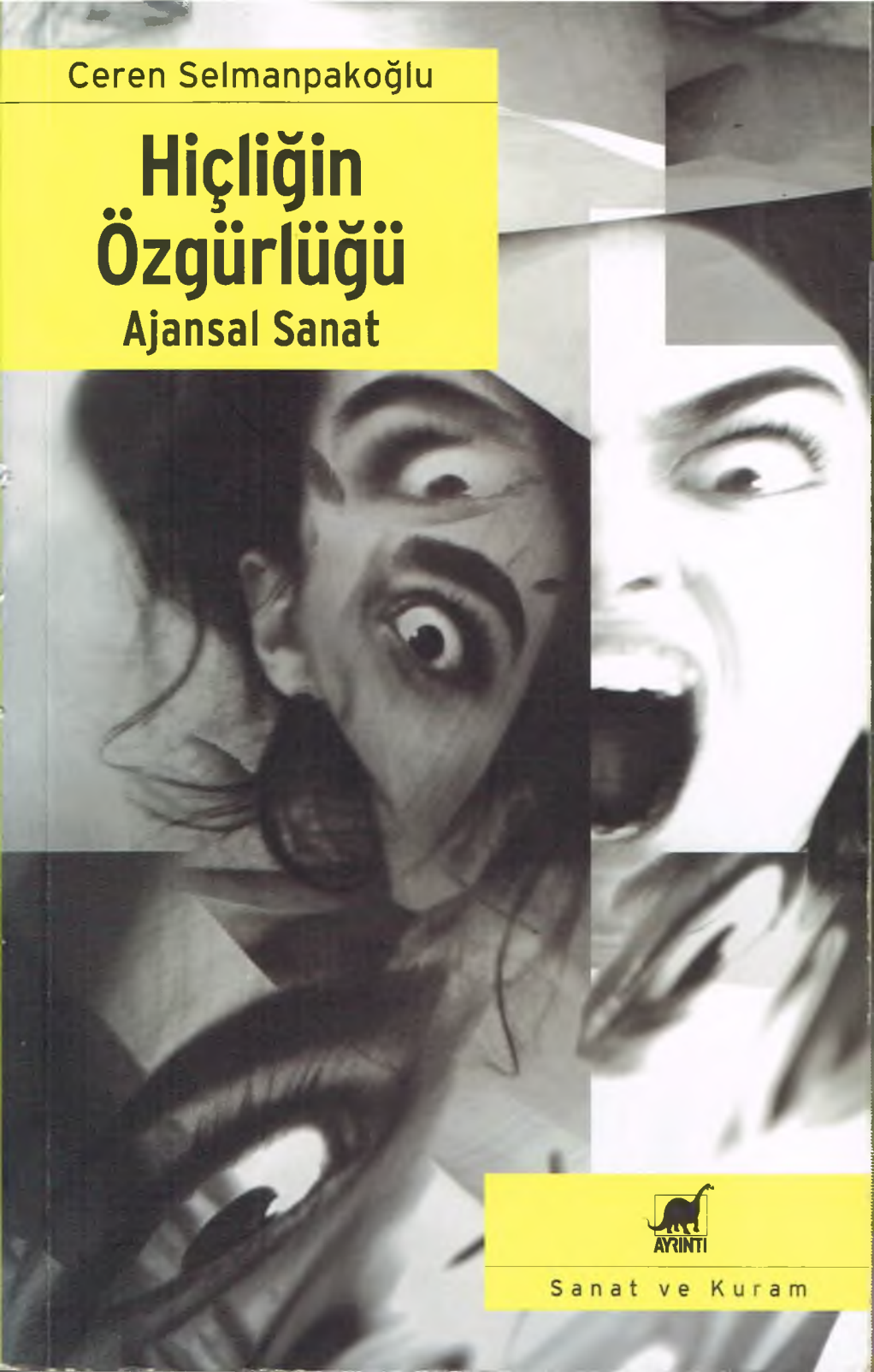
Ceren Selmanpakoğlu

Hiçliğin Özgürlüğü

Ajansal Sanat



AYRINTI

Sanat ve Kuram

39
Sanat ve
Kuram

Hiçliğin Özgürlüğü

• Ceren Selmanpakoğlu

762

Sanat ve Kuram Dizisi

Ayrıntı Yayınları



1977 yılında Ankara'da doğdu. TED Ankara Koleji'ni bitirdikten sonra başladığı Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü'nden 1999 yılında mezun oldu. İlk kişisel sergisini 2002 yılında açtı. 2006 yılında Bilkent Üniversitesi İletişim ve Tasarım Programı'nda "Alevi Bağdaştırmacılığımn Oluşumu" tezi ile Yüksek Lisans'ını tamamladı ve 2008 yılında bu çalışmanın sergisini açtı. 2007 yılında başladığı "Ajansal Sanat: Hiçliğin Özgürlüğü" başlıklı Doktora tezini ve sergisini 2013 yılında Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde tamamladı. Bugüne kadar heykel, fotoğraf, yerleştirme, video, performans içeren 5 kişisel sergisi bulunan sanatçı birçok ulusal ve uluslararası karma sergi ve etkinlikte yer aldı, Güney Kore ve Slovenya'da misafir sanatçı programına katıldı. Lisans yıllarından itibaren sanatsal çalışmalar ve 2004 yılından bu yana da akademik çalışmalar yapan Selmanpakoğlu'nun çeşitli konularda birçok makalesi yayımlandı; konferanslar verdi ve panellere katıldı. 2014 yılı itibariyle de Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaya başladı.

Ceren Selmanpakoğlu

Hiçliğin Özgürlüğü

Ajansal Sanat

Ceren Selmanpakoğlu

Ayrıntı: 762
Sanat ve Kuram Dizisi: 39

Hiçliğin Özgürlüğü
Ajansal Sanat
Ceren Selmanpakoğlu

Son Okuma
Damla Karadeniz

© 2014, Ceren Selmanpakoğlu

Bu kitabın yayın hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak İllüstrasyonu
Ceren Selmanpakoğlu, Özgürlük Korkusu (4), 2013

Kapak Tasarımı
Deniz Çelikoğlu

Kapak Düzeni
Gökçe Alper

Dizgi
Hediye Gümen

Baskı
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Davutpaşa Cad. Güven San. Sit. C Blok No.:244 Topkapı/İstanbul
Tel.: (0212) 612 31 85
Sertifika No.: 12156

Birinci Basım: *İstanbul, 2014*

Baskı Adedi *1000*

ISBN 978-975-539-797-9
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basın Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No. 3 Cağaloğlu – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

Hiçliğin Özgürlüğü

Ajansal Sanat

Ceren Selmanpakoğlu

SANAT VE KURAM DİZİSİ

POSTMODERN EDEBİYAT KURAMI
Niall Lucy

KES YAPIŞTIR
Kültür, Kimlik ve Karayip Müziği
Dick Hebdige

ŞEYTAN
Yüzü Olmayan Maske
Luther Link

KUTSAL RUH
Michel Tournier

BLUES TARİHİ
Şeytan'ın Müziği
Giles Oakley

TANGO
Tutku'nun Ekonomi Politiği
Marta E. Savigliano

SANATIN İCADI
Bir Kültür Tarihi
Larry Shin

SANAT VE PROPAGANDA
Kitle Kültürü Çağında Politik İmge
Toby Clark

FOTOĞRAF
Çerçevedeki Gizem
Mary Price

MONA LISA KAÇIRILDI
Sanatın Bizden Gizledikleri
Darian Leader

EDEBİYAT KURAMI
Giriş/Genişletilmiş 2. basım
Terry Eagleton

EDEBİYAT VE KÖTÜLÜK
Georges Bataille

ZAMAN TÜNELİ
Denemeler ve Notlar
John Fowles

KORKUNUN GÜÇLERİ
İğrençlik Üzerine Deneme
Julia Kristeva

KATİLLER, SANATÇILAR VE TERÖRİSTLER
Frank Lentricchia & Jody McAuliffe

GÜRÜLTÜDEN MÜZİĞE
Müziğin EkonomiPolitiği Üzerine
Jacques Attali

GÜZELLİK SEMPTOMU
Francette Pacteau

RABELAIS VE DÜNYASI
Mihail Bahtin

SANAT VE SORUMLULUK
İlk Felsefi Denemeler
Mihail Bahtin

SANAT VE ESTETİK
Peter de Bolla

FLAMENKO
Tutku, Politika ve Popüler Kültür
William Washabaugh

ARAP DÜNYASINDA MÜZİK
Tarab Kültürü ve Sanatçılığı
A.J. Racy

ATEŞ VE GÜNEŞ
Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?
Iris Murdoch

GERÇEĞİN GERİ DÖNÜŞÜ
Yüzyılın Sonunda Avangard
Hal Foster

SANATTA ANLAMIN GÖRÜNTÜSÜ
İmgelerin Toplumsal İşlevi
Richard Leppert

SANATIN SONUNDAN SONRA
Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi
Arthur C. Danto

KURMACA NASIL İŞLER?
James Wood

GÜLERYÜZLÜ SOHBETLER
Mehmet Güleryüz

ZORAKİ GÜZELLİK
Hal Foster

ANALİTİK RESİM ÇÖZÜMLEMELERİ
Leyla Varlık Şentürk

İNATÇI BİR BAHAR
Kürtçe ve Kürtçe Edebiyat
Vecdi Erbay

SIRADAN OLANIN BAŞKALAŞIMI
Arthur C. Danto

BUNU BEN DE YAPARIM
Christian Saehrendt

SANAT DÜNYALARI
Howard S. Becker

ARABESK
Uğur Küçükkaplan

ROMAN KURAMINA GİRİŞ
Zekiye Antakyalıoğlu

YAZMA CESARETİ
Nihan Kaya

Hiç kimseye...

İçindekiler

Önsöz 11
Giriş 17

1
Öznenin İnşası

Hiçliğin Özgürlüğü 32
Özdeşleşme ile Kurulan "Ben" 35
Gerçek 42
Hakikat mi *Yanlış-Tanıma* mı? 43
Akıl mı Fantezi mi? 45
Semptom 49
Fallus'un Varlık Yokluğu 56
İktidarın *Eksiklik* Hazzı 61

2
İktidarı "Var" Etmek

"Özne"liğin Reddi 67
Zamansız Zaman: Hayalet Avcısı 70
Oldurulan Öznenin Geçmişinden Kopuş Özgürlüğü 73

Önkabuller ve Varsayımlar ... 77
Kralın Krallığından Halk Fetişizmine ... 79
İktidarın İlişkileri ... 81
Hegemonyanın Tahakkümü: Kültürel Operasyon ... 85
Özne Arzusunun İktidarı ... 90

3
"Sanat"ın Sanatlığı
"Sanat"tan Önce ... 97
"Sanat"ın Altyapısı ... 101
Kurulmuş "Sanat"ın İlk Atıfları ... 110
Modern'in Kuruluşu ... 113
Modern'in Post'u ... 120
Sanatın Bitmeyen Sonu ... 124
Aynı Gerçekliğin İki Siyaseti ... 129
Çokkültürlülük Kültürü ... 132
"Değer"in "Yüce" ve Değiş-Tokuşlu *Yeri* ... 133
Güncel Sanatın *Yaptığı* ... 141
Yanılsamanın İkizi ... 147
Güncel Sanatın *Hükümsüzlüğü* ... 155

4
Ajansal Sanat: Hiçliğin Özgürlüğü
Anlamın Kurulumu: *Hiçleme* ve Diyalektik Salınım Siyaseti ... 162
Uzlaş-*ma*: İktidar Arzusunun Askıya Alınışı ... 175
Bakan Özneyle Randevu ... 180
Bakışın *Hiçlik* İmkânı ... 184

5
Ajansal Sanatın *Yapma*'sı
Ajansal Uygulamaların Açıklaması ... 194

Sonuç:
Ajansal Sanatın *Hiç* Bitmeyen İşlemi
Ajansal Sanatın *Bilgi*si ... 238
Ajansal Sanatın *Yapma*'sı ... 239

Kaynakça ... 243

Resim Listesi ... 247

Dizin ... 251

Önsöz

Bu çalışma, 2007 yılından beri, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi'nde üzerinde çalıştığım ve Temmuz 2013'te tamamladığım *Ajansal Sanat: Hiçliğin Özgürlüğü* başlıklı Sanatta Yeterlik/Doktora tezimdir. Elinizdeki metin, tezin, sadece giriş bölümü yeniden düzenlenmiş, bunun dışında ufak ama toparlayıcı eklemeler ve düzeltmeler yapılmış halidir.

Bu çalışmanın başlangıç noktası, öncelikle özne olarak kendimin ve sonra bir sanatçı olarak sanatın, atıflarla inşa edilmiş "toplumsal gerçekliği" yeniden üret*me*den nasıl yeni bir gerçeklik tasarısı yapabileceğinin arayışıdır. İnşa edilmiş bir "gerçeklik" ve özne'lik doğrudan hiçlikle ilişkili olduğundan, çalışma sürecinin büyük bir bölümünde, hiçliğe bu yapı içinde nasıl ulaşılabileceği sorusu zorlu merkezî bir soru olarak önümde durmaktaydı. Ayrı-

ca, kendisi de, atıflarla inşa edilmiş bu "gerçekliğin" içinde kurulmuş olduğu halde "gerçekliği" deşifre etme ve onu yeniden düzenleme sorumluluğu kendisine verilmiş olan sanat kurumunun aslında ne yaptığının ve neye hizmet ettiğinin iyi anlaşılması gerekiyordu. Bunun için, çalışmanın sadece ön hazırlığı olarak, öncelikle sanatın kurulumunu ve "toplumsal gerçekliği" yapılandıran ve analiz eden düşünce tarihini kapsamlı olarak araştırdım. Hem sanatın hem de düşünce tarihinin geçirdiği süreci inceledikten sonra, yazım aşamasına geçtiğimde, meseleyi, bu yapının hem kurucusu hem de hedefi olan öznenin bu "gerçeklik" içinde nasıl inşa edildiğini, kendini nasıl inşa ettiğini Lacan ve Sartre'ın analizleri üzerinden ortaya koymakla başladım. Daha sonra, temelde Foucault'nun tespitleri doğrultusunda, öznenin toplumsal yapı içindeki iktidar ilişkileriyle bu yapıyı nasıl yürürlükte tuttuğunu ve iktidarın nasıl bir işlem yürüttüğünü ortaya koymaya çalıştım. Fiili olarak yazdığım 3 yıl boyunca, mevcut tespitlerin doğurduğu çelişkileri sürekli yakalayıp bertaraf etme çabası içinde oldum. Lacan'ın ve Žižek'in Lacan okumasının, öznenin, hem "gerçekliği" hem de özne'liğini "var farz etme*mesi*" noktasında bırakması ve özneyi toplumsal gerçekliği (Sembolik düzeni) değiştirebilme potansiyelinden yalıtması benim arayışım için sorunluydu. Buna göre, benim de ilk analizlerim –"tavşan dağa küsmüş, dağın haberi yok" edasında– "gerçekliğin" gerçekliğini bırakıp hiçliği kabullense de öznenin "gerçekliği" değiştiremiyor oluşunda tıkanmaktaydı. Toplumsal "gerçekliğin" içinde inşa edilip konuşan bir özne olarak, bu "gerçekliği" nasıl yeniden üret*me*yebileceğimin arayışı sırasında yakaladığım böylesi çelişkiler, hem çok eğlenceliydi hem de aslında bu çalışmanın tam da çıkış yoluydu. Çünkü her ne kadar çok önceleri karar vermiş olsam da ancak çalışmamın son yılında okuduğum Sartre'ın *Varlık ve Hiçlik* kitabı, bana, tam da bu çelişkilerin, aslında hâlâ bir yanılsamayı takip etmenin, dahası, sorumluluk ve özgürlükten kaçış stratejilerinin birer sonucu olduklarını gösterdi. Buna göre, öznenin, bir *olduru*lmuş özne olarak "gerçekliği" aslında özgürlüğünden, sorumluluklarından kaçmak için devam ettiriyor oluşu tüm olgulara ajan gibi nüfuz ettirildiğinde "gerçekliğin" atıfları da bir bir çözülmeye, kendini dağıtmaya başladı ve böylece öznenin hem özgürlüğü hem de sorumlulukları ona teslim edilmiş oldu. Ayrıca sanatın,

"özerk" bir kurum olduğu yanılsamasını sürdürüyor olmasına ve "gerçekliği" yeniden üretmesine, dahası, Baudrillard'ın dediği gibi "gerçekliğin" ikizini yaratarak bir komplo içinde olmasına aynı biçimde yaklaşıldığında, sanatın sorumluluğu da ona yeniden devredilmiş oldu. Böylece, *sanata alternatif bir sanat tavrı* biçimini alan *ajansal sanat* önermesini, öznenin her adımında sorumluluğunu ona geri verme temeli üzerinden yapılandırdım; izleyicinin aslında bir yanılsamayı takip ettiğini bildiği halde bu yanılsamayı takip etmeyi seçtiği bir *yapma* içinde oluşunu izleyiciye deşifre etmeyi çalışmamın merkezine aldım. Sorumluluk özneye sürekli geri verildiğinde, kurulmuş her türlü hiyerarşik atfın da nasıl dağıldığını ortaya koymaya çalıştım. Sartre'ın dediği gibi, insan, özgürlüğünü reddetse de özgür olmaya mahkûm olduğundan, *ajansal sanat*, "gerçekliğin", bir özgürlükten kaçış stratejisi olarak kurgulanmışlığı ile hesaplaşarak, sürekli olarak insanın sorumluluğunu ona geri veren bir işleme dönüştü. Bu bize, özgürlük noktasında herkesin zaten eşit olduğunu gösterdiğinden, toplumsal *koşullu* eşitlik yanılsaması da bertaraf edildi. Buna bağlı olarak, insanın, sorumluluklarını, işlevi "gerçekliği" yürütmek olan her türlü kuruma transfer etme pratiği de engellendi. Tüm bunların sonucunda, öznenin, *oldurulmuşluğundan* kurtulup hiçliğin özgürlüğünü keşfettiğinde bilinçli olarak kendini kurmayı seçebileceği ve böylece *her şey* olabilmenin coşkusunu yaşayabileceği gösterildi ki bu da *ajansal sanatın* varlık nedeni oldu.

Bu çalışmayı başından beri bir kitaba dönüştürme olasılığı düşüncesiyle yazdığımdan, her ne kadar kuramsal bir yapısı olsa da, çalışmanın anlaşılabilir olması için özel bir çaba sarf ettim. Bu çalışmanın okur tarafından birkaç farklı nedenle ilgi görebileceğini düşünüyorum. Bu nedenlerden ilki, çalışmanın, insanın içinde yaşadığı, yürüttüğü ama sürekli şikâyet ettiği toplumsal gerçekliğin hem nasıl bir işlem içinde olduğunu anlamasına hem de aslında bu yapının sorumlusunun kendisi olduğunu fark ederek bugüne kadarki dayanaklarını ve sorumluluk transferlerini kendi kendine bırakıp sorumluluk ve yetkisini kendi eline almasına aracılık etme potansiyelidir. Bunun yanında, bu aracılık konumu, özellikle sanatla ilgilenen okurların sanata yükledikleri atıfların aslında yine sorumluluğu sanata transfer etmek olduğunu anlamalarını sağlama potansiyeli, sanat kurumu içinde olanların da

hiyerarşik atıflar üzerinden inşa edilen ve "gerçekliği" yeniden üreten konumlarında aslında hükümsüz olduklarını ve bu yanılsamalı konumlandırmayı takip etmeyi seçmiş olduklarını gösterme potansiyelidir. Tüm bunlar bu çalışmanın potansiyelleridir ama buradaki analiz, tespit ve önermeleri değerlendirip uygulamaya sokacak, yani yanılsamasından ve *oldurulmuşluğundan* vazgeçip sorumluluklarını ve özgürlüğünü sahiplenmeyi seçecek ya da seçmeyecek olan okurun kendisidir. Tüm bunların yanında, bu çalışmayı tamamladığım sırada başlayan "Gezi Parkı" olaylarının düşünsel arayışları için de bu çalışmanın yararlı olma potansiyeli taşıdığını düşünüyorum. Çünkü hem bir güç hem de güçsüzlük olarak iktidar arzusu içinde olma*manın*, dahası tahakküm edilmek kadar tahakküm etmenin de reddedilmesinin, aslında, *koşullu* olan "toplumsal" özgürlükten değil, özgürlükten kaynaklandığı ve siyaset kurumuna transfer edilen sorumluluğun dağıtılması halinde elde edilecek gücün toplumsal yapıyı dönüştürecek kadar büyük bir potansiyele sahip olduğu düşüncesindeyim.

Bununla da ilişkili olarak, bu çalışma, başından beri teorik olmayı değil, "yanılsamanın *bilme*de değil, *yapma*da olduğu" esasından yola çıkarak, dönüşüm sağlayacak bir pratiği –*yapma*yı– hedef edindiğinden, çalışmadaki tüm tespitleri, son bölümde sanatsal uygulamalara dönüştürmekteyim ve *ajansal sanat*ın *yapma*sına bir giriş niteliğinde ortaya koymaktayım.

Bu uzun soluklu, zorlu ama yaparken bir o kadar da eğlendiğim çalışmamda bana en büyük desteği sağlayan, özellikle babam Naki Selmanpakoğlu'na ve annem Meliha Selmanpakoğlu'na; araştırmam boyunca beni yönlendirmekle birlikte bana güvenip kendi çalışma programımı yürütmeme izin veren sevgili danışmanım Prof. Nazan Sönmez'e; özellikle sanatsal uygulamaları yaparken ve sergilerken okulda bana rahat bir çalışma ve sergileme ortamı sağlayan ve bana her zaman destek olan Prof. Dr. Candan Dizdar Terviel'e; yaptığımız uzun tartışmalarla bana yol gösterip ufkumu açan Prof. Dr. Demet Ulusoy'a; çalışmanın felsefi yapısını değerlendirip yönlendirmeleriyle eksiklerimi tamamlamamı sağlayan Doç. Dr. B. Yücel Dursun'a; uzun yıllar bana gösterdiği her türlü sabır, destek ve yardım için can dostum Özge Özköprülü'ye; işlerin ve serginin hazırlanmasında çok önemli katkısı olan kuzenim Zeynep Selmanpakoğlu'na; sağladığı malzemelerle yeni ara-

yışlarımı hayata geçirmemi sağlayan abim Özgür Selmanpakoğlu'na ve hem bu çalışma süresince hem de on yıl önce kuramsal ve akademik çalışma yapma kararı almamda katkısı olan Yrd. Doç. Dr. Mehmet Arısan'a çok teşekkür ederim. Tezimin kitaplaşma sürecinde, zengin ve nitelikli yayınları, profesyonel ve özenli çalışmaları nedeniyle, bu kadar emek verdiğim bir çalışmayı gönül rahatlığıyla teslim edebildiğim Ayrıntı Yayınları'na ve bu süreçte beni yönlendirip destekleyen editörüm Abdullah Yılmaz'a çok teşekkür ederim.

Giriş

Ajansal sanat; insanın, toplumsal gerçekliğin uzantıları ya da tamamlayıcıları olarak üretilen ideoloji, metafizik/din, ahlak, kültür, özne'lik gibi kavramlara sürekli havale edilen sorumluluğu yeniden kendi üstüne alarak, *oldurulmuş* bir hayatı değil, özgürlüğünü sahiplenip, bilinçli seçimleriyle kendi *yaptığı* bir hayatı kurabilmesine aracılık etmeyi amaçlar. Bu sorumluluk transferleri, aslında zaten özgür olduğumuz halde, yarattığımız mazeretler dünyası içinde özgür değilmişiz gibi davranmayı seçmemize, *koşullu özgürlükler* ve *oldurulmuşluk* içinde bir hayat sürmemize neden olur. İşte bu inşa edilmiş hayata insan "gerçeklik" der. Sorumlulukların transfer edilmesine ve atıflara dayanan "gerçeklik", yanılsama hastalığının bir belirtisi olması anlamında *semptomatik*tir; öyle ki, temelini, öznenin "gerçekliği" *yanlış-ta-*

*nıma*sından alır. Bunun için, *ajansal sanat*, insanın, yanılsama ya da atıfsal olduğunu bildiği halde gerçeklik yanılsamasını takip ediyor olmasından, yani yanılsamanın *bilme*de değil, *yapma*da oluşundan yola çıkarak, bu bilgiyi bir *yapma* edimi içinde *oynayarak* gösterir. Ajansal sanatın bu oyununda nasıl sorumluluk özneye geri veriliyorsa, aynı biçimde, sanatın, gerçeklik yanılsamasını, ya "gerçekliğin" ikizini yaratmayı ya da kayıtsızlık ve hükümsüzlük tavrını seçmesiyle sürdürüyor oluşunun sorumluluğu da sanata verilir. Özneye ve sanata sorumluluklarını teslim eden bu ajansal işlemden sanatın izleyicileri de payını alır. Baudrillard'ın dediği gibi, sanatın bu komplosuna eşlik eden izleyiciler de *suçortağı* olduğundan, onların mazeretleri ellerinden alınıp sorumlulukları onlara teslim edilir. Bununla birlikte söylenmeli ki, kişi reddetmeye, kaçmaya çalışsa da aslında özgür olduğundan, nasıl özne *bilinçli* olarak *yanlış-tanıma*sını ve *semptom*unu sürdürmeyi seçmekte özgürse, sanatçı da yanılsamanın ikizini yaratmayı *bilinçli* olarak seçmekte özgürdür; çünkü ne kadar mazeret üretirse üretsin her seçim özgür seçimdir.

Bu çalışmada, özne'lik ve gerçeklik yanılsamalarının[1] inşaları, Žižek'in ve Lacan'ın psikanalitik ve Sartre'ın varoluşçuluk kuramının harmanlanmasıyla analiz edilir. Öznenin hem hazır bulduğu bir dünyada ama hem de kendi seçimleriyle kendisini projelendiriyor olması bu kuramlarla açıklanır ve bunun sonunda okur da kendisini bir bilinç boyutuna taşır. Bunun için, Sartre'ın özneye geri verdiği sorumluluğu ve ne kadar uğraşsa da kaçamayacağı özgürlüğü bu çalışmada her meseleye adeta *ajan* gibi nüfuz ettirilir çünkü zaten yaşam içinde sürekli hayalet gibi dolaşmaktadır. Böylece, bu bize pek "doğal", "mutlak" gibi gelen kurgusal yapının ve özne'liğin başka bir bakış açısından da yapılandırılabilir olduğu ortaya konmaya çalışılır.

Birinci bölüme, dünya üzerinde bir varlık olarak öznenin varoluşunun, varlık-olmayan, yani hiçlik ile nasıl koşullandığının açıklanmasıyla başlıyorum. Sartre, *Varlık ve Hiçlik* kitabında özgürlük ve hiçliğin bir ve aynı şey oluşunu açıklar. Hiçliği varlığa

1. "Gerçeklik" yanılsamaya ve kurguya dayandığından tüm metin boyunca tırnak içinde yazılmıştır; fakat "sembolik gerçeklik", "toplumsal gerçeklik", "kurgusal gerçeklik", "semptomatik gerçeklik" veya "gerçeklik yanılsaması" şeklinde yazıldığında zaten bu yanılsamalığı kapsadığından tırnak kullanılmamıştır. "Özne'lik" kelimesinin "öznellik" ile karıştırılmaması için de kesme işareti kullanılmıştır.

getiren insandır, yani varlıktır. Özgürlük *-hiçlik-* "insan-gerçekliğinin" kurulum koşulu olup, insan özgür olduğu için her şey onun *seçimine* dayanır; fakat Sartre'ın söylediği gibi, insanın özgürlüğünün sorumluluğundan kaçmak için seçtiği *ciddiyetin -ciddi insanın-* ait olduğu özne'lik ve toplumsal makine, Lacan'ın ve Žižek'in açıkladığı gibi, bir *yanlış-tanıma* üzerinden kurulmuş olup, kimliğin imkânsızlığını maskelemek için de *fantezi-kurguları* üzerinden *öteki* üretilmiştir. İnsanın özdeşleşmeler ile nasıl kendini inşa ettiğinin anlaşılmasıyla, yani, hazır bulduğu dünyanın "gerçekliği" içinde, kendisini *gözlediği yer* ile özdeşleşmesinin aslında bir *yanlış-tanıma* ve *fanteziler* üzerinden kendini var etme çabası olduğu anlaşıldığında, tutarlı bir bütünlük olarak dünyanın ve öznenin var olmadığı sonucuna ulaşılır: Lacan, tutarlı bir bütünlük olarak ne özne ne dil ne de *Sembolik düzen*in -toplumsal gerçekliğin- var olduğunu açıklar. İşte bu nedenle, varolanlara tutarlılık vermesi için, insan *hiçbir şey* yerine "var" olan *bir şey* olarak *semptomu* seçer. Yani varolanlara tutarlılık verecek bir *semptom* yürürlüktedir ki hiçlik yerine ya da özgürlük yerine seçilen işte bu semptomdur. İrrasyonel ya da tutarlı olmayan bu bütünlüğe tutarlılık verdirme girişimi olarak hiçlik yerine semptomun seçilmesi "gerçekliğin" başlı başına bir yanılsama olduğunu gösterir.

Bu bölümde, Žižek'in, imgesel ve sembolik özdeşleşmeler ile öznenin kendini nasıl kurduğuna ve "gerçekliği" *-Sembolik düzeni-* kendi özne'liğinin imkânsızlığını maskelemek üzere semptomatik olarak nasıl yürürlükte tuttuğuna ilişkin Lacan'ın kavramsallaştırması üzerinden yaptığı analizleri belirleyicidir. Bu analizler ile Sartre'ın, öznenin hiçliğinin onun özgürlüğü olması nedeniyle aslında öznenin seçimler yaparak kendisini kurması tespiti arasındaki paralellikleri inceleyerek iki analizi üçüncü bir bakış açısında birleştirip, öznenin hem kendini inşa edişinde hem de "gerçekliğin" anlamını kuruşunda bir dönüşüm önerisi sunmaya çalışıyorum. Bu araştırmada görülür ki Lacan ve Žižek öznenin kurulumunu ve sembolik gerçekliğin yürütülüşünün analizini vermekte ama Sartre bunlara ek olarak, *bilinç* ile gerçekleşme potansiyeli olan bir dönüşüm önerisi sunmaktadır. İşte bu nedenle, Žižek'in Lacan üzerinden yaptığı analiz Sartre'ın önermesi ile tamamlanır. Her ne kadar Žižek çözümlemesini, öznenin yanlış-tanımayı *katetmesi* ve fanteziden *geçmesi* noktasına getirse de,

özneyi Sembolik düzeni "var farz etmemesi" ve özne'liğini hükümsüz kılması noktasında bırakmaktadır. Bu nedenle özne buradan nereye hareket edeceğini bulamayıp ya umutsuz bir nihilizm ya da içdaralması içinde kalacaktır. İşte Sartre'ın önermesi tam bu noktada çok daha önem kazanır; çünkü sadece bu bölümün değil, tüm çalışmanın temeli olan, Sartre'ın özgürlükten kaçışın mümkün olamayacağı tespiti, yani ister özgürlüğünü kabul etsin ister reddetmeye çalışsın her koşulda insanın seçimlerinden sorumlu olması durumu, aslında gücü insana geri aktarır. Bu durum insanda sıkıntı yaratsa da sorumluluğu insana devretmesi aslında onu güçlendirir. Sartre'ın bu tespitleri, özneyi kilitleyen analizlere ve durumlara adeta ajan gibi sokularak öznenin kendi üstüne kapanmasına neden olan düzen aralanıp, her zaman bir seçim imkânının var olduğu gösterilir.

Bu bölümün sonlarında incelemeye geçtiğim özne-iktidar ilişkisini, Žižek'in (Lacan'ın) bir *var-yokluk* göstereni olarak *fallus* analizi ile temellendiriyorum. Fallus'un "her şeyi yapabilme" ama "hiçbir şey yapamama" arasındaki salınımı, iktidar olgusunu anlamak bakımından çok belirleyicidir. Biraz daha açarsak, semptom, hem öznenin hem de iktidarın, imkânsızlıklarını sürekli kendi kendilerine ele veren, yani kendi eksikliklerini gösteren *fallik* gösterenlerle doludur. Bunun yanında, Foucault'nun, iktidarın cinselliği denetleme arzusu ve iktidarın bir özdenetim yapılandırması analizi, fallus-iktidar-cinsellik arasındaki ilişkiyi netleştirir. İktidar ile özne arasındaki ilişkinin cinsellik üzerinden yürüyen boyutu da kendi imkânsızlıklarının üstünü örtme girişimleri olarak denetleme ve denetlenmeden üretilen bir haz ile ilişkilidir.

Öznenin *oldurulmuşluğundan* kopuş imkânı ile birlikte *semptomatik gerçekliği* incelediğim ikinci bölümde görülür ki, insanın hazır bulduğu kültürün içinde kendini inşa etme sürecinde onu özne'leştiren "bireyselleştirme" biçimlerinden kurtulması, insanın olduğu şeyi reddetmesi anlamına gelir (Foucault). Lacan'ın "Sembolik düzen" dediği bu hazır bulunan dünyanın *Yasa*'sı ve bu düzene girişi sağlayan *Babanın-Adı* kavramları ile Derrida'nın hayalet ve yasası arasında paralellik kurarak bir deneme sunuyorum. *Babanın-Adı* ve *Yasa*'nın hayaletimsi işlemi *hiçliğin* hayaletliğiyle koşullanır. Hiçliğin hayaletliği *Babanın-Adı*'nı ya da *Yasa*'yı koşullarken, bunların hayaletliği yamlsamalıklarım ve

atıfsallıklarını ele verir. Böylesi bir yapı içinde kurulan öznenin, bu irrasyonelliğe teslimiyetini iktidar üzerinden değerlendirip, buna alternatif olarak, Sartre'ın sunduğu, geçmişten kopan ve özgürlüğünü sahiplenen öznenin işlemini öne çıkarıyorum. Burada özneye düşen; ya "gerçekliğini" Yasa'dan, dünyadan alıp kendini aldatarak, "ciddi insan" olarak *oldurulmuşluğuyla* ve sorumluluklarını havale ederek yaşamayı ya da geçmişinden koparak geleceğe doğru atılımda bulunup, özgürlüğünü sahiplenip, sorumluluklarını üstüne alarak yaşamayı seçmektir.

Eğer insan toplumsal yaşam içinde belirlenmiş kurallara sığınarak özgürlüğünden kaçmaya çalışıyorsa, burada, sürekli *sanki*'lerin ve *a priori* kabullerin hâkimiyeti içinde tahakkümlere kucak açıyor demektir. "Kral olma" edimine yüklenenler bu *sanki*'lere ya da *a priori* kabullere iyi bir örnektir. Žižek, erk ve tebaanın ilişkisini *fetişist bir yanlış-tanıma* olarak açıklar. Buna göre de aslında varolmayan Halk'tır ve tam da bu nedenle, var olabilmek için, Halk, bir Önder'e ihtiyaç duymaktadır. Kendisini kitlesel *fetişist bir yanlış-tanıma* içinde Halk olarak var edebilmek için bir Önder ve Parti'de cisimleşme çabasına düşer. Bu *sanki*'ler ve *a priori* kabullerle kendisini teslim ettiği irrasyonellik, sorumluluklarını transfer etmesine meşru zemin hazırlar.

Foucault'nun "iktidar ilişkileri" ve tahakküm üzerinden geliştirdiği analize göre, iktidar ilişkileri her yerdedir ve bunun bir özgürlük koşulu vardır. Oysa tahakküm, yönetim tekniklerini öznenin kendi pratiklerine vermesiyle gelir ve bunu değiştirmek mümkün gözükmez. Toplumsal yapının her yerinde yürürlükte olan "iktidar ilişkileri" içinde, denetlemeleri ve disipline edilmeleri kendi pratiğine sokmasıyla, tahakkümün artık durumu değiştirebilme olasılığı silikleşir. İdeoloji, hukuk, ahlak, din, ekonomi, kültür gibi "yönetim tekniklerini" kendi pratiğine sokarak tahakküme dönüştüren öznenin, aslında bir tahakküm arzusu içinde olduğunu ajansal yaklaşımla ileri sürüyorum. Bu arzunun nedeni de bu yönetim tekniklerinin tahakküme dönüşmüş keskin tanım ve kuralları sayesinde özgürlüğün içdaralmasından kaçabildiğini sanmasıdır. Tahakküm uygulayan da kendi imkânsızlığını gidermek için bir yanılsamanın peşinden gitmektedir. İki tarafta da söz konusu olan bu arzu, tahakkümün hegemonik boyutunu, yani egemen olan kültürü içselleştirip kendi kendine sürekliliğini sağ-

lamasını gösterir. Gramsci'nin, işçi sınıfının, egemen olan sınıfın kültürünü içselleştirmesini ifade etmek amacıyla geliştirdiği "kültür hegemonyası" tanımlamasını sınıfsal boyuttan çıkararak, "toplumsal gerçekliği" genel anlamıyla içselleştirilen hegemonik bir yapı olarak ortaya koyuyorum. Böylece tahakküm edilmeye de etmeye de duyulan bir *arzunun* söz konusu olduğu tüm bu işleyişin değiştirilebilir olduğunu bir kez daha ama bu sefer iktidar ve toplumsal düzeni de dahil ederek göstermeye çalışıyorum. Baudrillard günümüzde tahakkümün geldiği noktayı her şeyin kendi parodisine dönüştüğü bir maskeli balo olarak tanımlar. "Gerçeklik" artık kendisinin parodisidir. Yapılması gereken, tahakküm edilmek kadar tahakküm etmenin de reddedilmesidir (Baudrillard). Bu ret için, *hiç olmaktansa bağımlı bir hiç olarak var olmayı* seçmekten (Butler) vazgeçmek gerekir. Yani kendisini bu kavramlar üzerinden var etme arzusunun bir imkânsızlığı takip etmek oluşuyla hesaplaşması gerekir.

Hem özne'liğin hem de iktidar ilişkilerinin yürürlükte olduğu ve gerçeklik yanılsamasını *estetize* eden "sanat"ı ele aldığım "Sanat'ın Sanatlığı" başlıklı üçüncü bölümde, insanın her türlü becerisini ifade eden geniş bir sanat anlayışından on sekizinci yüzyılda kurumsallaşarak kendini "özerk" bir alan olarak kuran güzel sanatlar sistemine geçişi detaylı şekilde inceleyen Larry Shiner'ın *Sanatın İcadı* kitabı temel bir yere sahiptir. Sanatın kurumsallaşarak kendini var etme oyunu, taklitten yaratıma, zanaattan sanata, kâşiften dehaya geçiş sürecini kapsar. Burada bu çalışma açısından öne çıkan olgular; yeni sanat sisteminin, kendini, "aşağı" olan zanaat, beğeni ve eğlendirici/sıradan olandan hiyerarşik olarak ayırarak kurumsallaşması ve (yeni uzmanlıkları ve sanatın "değişim değeri"ini üreten bir sanat piyasası ve kamuoyu etkisi olsa da) sanatın "özerk" bir alan olduğu yanılsamasıdır. Eğitimsizlere ya da "düşük" sınıflara *karşı* "yükseltilen" bir "Sanat"tır bu ve bu ayrımı kurabilmek için eserlerin anlaşılması özellikle zorlaştırılmıştır. Burada, öznenin kendi kimliğinin imkânsızlığını, eksiğini örtmek için öteki-fantezisi kurması işlemi ile bir paralellik öne sürüyorum: Sanatın kimliği –alanı, tanımı– imkânsızlık üzerine inşa edilen bir fantezi olduğundan, sanat, kimliğindeki boşluğu, bir başka fantezi ile, "aşağı" olan ile doldurmaya çalışır. Bu iktidar ilişkisi aslında hem kendini var etme girişimi hem de imkânsızlık çığlığıdır.

Görülür ki bu kurumsallaşma sonrasında sanat da diğer kurumlar gibi ama bu kez estetize ederek "gerçekliği" hem onaylar hem de yeniden üretir; üstelik, Baudrillard'a göre, bir komplo yürüterek yapar bunu. Rancière'in sanatın modern ve post'unun aslında "gerçekliğin" iki siyaseti olduğunu göstermesi, Kuspit'in güncel sanatın aslında bir sanat sonrası evre olduğunu işlemesi, Baudrillard'ın zaten hükümsüz olan bir sanatın hükümsüzlük peşinde koşmasının sanatın komplosu olduğunu iddia etmesi ve Stallabrass'ın da sanatı ana sistem olan piyasanın yaralarını saran, onu tamamlayan bir parçası olarak incelemesi, özellikle modernden itibaren sanatın işlem biçimlerini anlamak adına açıklayıcıdır. Sartre'ın kavramsallaştırmasını ise yine tüm bu meselelere ajan gibi soktuğumuzda, sanatın işlemleri, sürekli üretilen özgürlükten kaçış stratejileri olarak deşifre edilir ve mazeretleri de bertaraf edilir.

Sanatın, modernizmden itibaren zaman zaman gözlenen *sanatı hayatla bütünleştirme* amacı, sanat ile hayatın ayrılığı esasına dayanır ve dolayısıyla bunları bir araya getirmek sanatın ontolojik yıkımı anlamına gelir. Bu olgu incelendiğinde görülür ki sanatın yıkımı aslında kurulumuna içkindir. Burada, öznenin ilk narsisistik bildirimi olarak kendi imgesine hayranlığı ile sanatın hiyerarşik olarak kendini konumlandırdığı yüksek noktada, "hakikati" ya da "yüceyi" gösterdiğini iddia eden kendi imgesine hayranlığı arasında bir ilişki sunuyorum. Hayatla birleşmeye çalışan sanatın kendi imgesine yabancılaşması zaten bu imgesinin konumunun baştan imkânsızlığını ele verir; yani tam da bu imgeye yabancılaşması onun yıkımının kurulumuna içkin olduğunu gösterir. Dolayısıyla sanatın kendini her ortaya koyuşu, hem onun varoluşu hem de imkânsızlık çığlığıdır.

Batı'da modern dönemin birinci evresini belirleyen Birinci Dünya Savaşı "gerçekliği" sorguya açan bir travma olarak, örneğin Dada'yı getirirken; ikinci evre olarak İkinci Dünya Savaşı, tüm bütünselleştirici büyük anlatılar, ideolojiler, akıl, ahlak gibi dayanak olabilecek otoritelerin hayal kırıklığının travması olarak Pop-Art'ı getirir. Birinci Dünya Savaşı'yla "gerçekliğin" saçmalığının yürürlüğe girmesiyle açılan boşluk, İkinci Dünya Savaşı'yla *histerik hiçlikle* doldurulur: "Her şey mübah" (*anything goes*). Bu, tüm bütünsel programların tamamen reddedildiği ama aynı zamanda

simülasyona teslim olunduğu üçüncü evre olarak postmodernizmde *sinik*[2] bir tepki ile tamamlanır; yani, *histerik hiçliğe verilen sinik tepki* biçimini alır. Bu da demektir ki, bu tepki, özgürlüğünü *–hiçliğini–* keşfetmesinin değil, bir hiç olarak hiçbir şey yapamamasının ve *olduğu* şey ile mücadelesinin histerisine verdiği sinik bir rasyonalizasyon biçimidir.

Güncel sanata baktığımızda bu siniklik temelde iki çehrede yürür: İlki, kendini hükümsüzken hükümsüz ilan ederek (Baudrillard) *olduğu* şeyi ve "gerçekliği" reddettiğini sanan bir sinik tepkidir; ikincisi ise, "gerçekliği"" eleştirir görünümü altında onu basitçe yeniden üreten, hatta bu şekilde ona estetik olarak da meşruluk kazandıran bir sinikliktir. Güncel sanatta öne çıkan cilalı çokkültürlülük propagandasında insanın kimliklerinin üstüne kapanmasına sanat da aracılık eder. Güncel olanı eleştirme eğilimi de statükonun devamlılığına hizmet ederken bulur kendini. Bunu, Kuspit "pazarlama estetiği" şeklinde, Stallabrass ise serbest piyasa hâkim sistem iken "serbest" sanatın onun yaralarını sarıp bütünleyen parçası olmasıyla açıklar.

"Gerçeklik" ile ilişkili olarak *gündelikçi, etnografik/envanterci* ve *anlaşılmazcı* olarak üç ana tavırda öne sürdüğüm güncel sanatı Rancière de benzer şekilde değerlendirirken, Kuspit daha bütünsel bir perspektifte ele aldığı sanatı sonlandırır. Baudrillard ise, "gerçeğin" bir ayağının eksiltilmesiyle gelen imgedeki yanılsamanın sanatın gücü olduğunu ama bu yokluğa hâkim olmakla yüzleşmekten aciz olduğumuz için "simülasyon çağı"nda üç boyutlu gerçekçi bir imgeyi yeniden yaratan *sanalın* bu yanılsamayı yok etmesine izin vermemizle "kusursuz yanılsama"ya saplandığımızı söyler. Bu tespitten hareketle, kusursuz yanılsama çağı, varoluşsal eksiği tamamladığı yanılsamasını yaratır ve bu nedenle eksik atfını derinleştirerek muhafaza eder; yani *yanlış-tanımadan geçme*yi erteler. Tüm bunlara bağlı olarak, hem sanatın kendini hükümsüz ilan ederek sorumluluğu nesneye ya da sanala transfer etmesinin hem de çağın nesne ve simülasyon bombardımanının, aslında öz-

2. Sinizm, "ideolojik maske ile gerçeklik arasındaki mesafeyi tanır, hesaba katar ama yine de maskeyi korumak için nedenler bulur. [...] Sinizm, resmî ideolojinin 'olumsuzlanmasını olumsuzlamanın' sapkın bir türüdür" (Žižek, 2008a, s. 45). Bir fantezi olan ideolojinin *olumsuzlanması* demek onu hiçlemek ve böylece de onu ortadan kaldırmak demektir. İşte sinik olan, bu olumsuzlamayı olumsuzlayarak "gerçekliği" muhafaza etmekle kalmaz onun olumsuzlanmasını daha da zorlaştıracak olan bir rasyonalizasyon kurar.

gürlükten kaçış stratejilerinin daha "başarılı" hale gelmesi ve geliştirilmesi şeklinde değerlendirilmesi gerektiğini öne sürüyorum.

Sanata "gerçekliği" ayrıştırma, deşifre etme gibi değerler yüklendiğinden, sanatın, "gerçekliğe" kayıtsız görünümde kayıtlı, "gerçekliği" yıkıcı görünümde onun meşruiyetini yapılandıran, "gerçekliği" deşifre eder görünümde onu yeniden ve estetize edilmiş bir şiddette onaylayan işlemi daha riyakârdır. Baudrillard da, "gerçekliğin" "sadece geri-dönen-görüntüsü" olan sanatın "gerçekle" gizli anlaşma yapmasının, sanatın *komplosu* olduğunu iddia eder. Bu da Baudrillard'ın dediği gibi, zaten hükümsüzken hükümsüzlüğü bir değer mertebesine çıkarmaktır ve herkes sanatın bu komplosunun kurbanı olmakla birlikte suçortağıdır da.

Sanatın modern ve post evreleri değerlendirildiğinde görülür ki bu evrelerde yürütülmeye çalışılan tavır ve amaçların temeli sanatın kendini üzerinden inşa ettiği ilk ontolojik bildirimlere dayanır ve bu amaçlar bu atılan temel üzerinde salınıp durur. Buna göre de Rancière, sanatın modernini ve post'unu aynı gerçekliğin iki ayrı siyaseti olarak inceler. Kuspit, *Sanatın Sonu* kitabında postmodern dönemi "sanat sonrası" anlamında "post-sanat" olarak alır ve güncel sanatın sığlığını eleştirir. Baudrillard da zaten sanatın hükümsüzken hükümsüz olmaya çalışmasını, "gerçeklik" komplosunun bir parçası ve hükümsüzlüğün pazarlanması olarak ele alır. Bu çalışmada, temelde bu kaynak ve kuramlardan yararlansam da, modern ve post'unu iki ayrı dönemden ziyade modernin "gerçeklik" sorgusuyla açtığı boşluğun post'unda sinik rasyonalizasyonla doldurulması olarak ortaya koymaya çalışıyorum. Žižek'in ilk bölümde açıkladığı Sloterdjik'in "sinik" kavramından yola çıkarak bu dönemi *histerik hiçliğe verilen sinik tepki* şeklinde tanımlıyorum. Ayrıca, psikanalitik yaklaşımla, sanatın hiyerarşik atıflarıyla kendini "özerk" bir alan olarak kuruşuna aslında bizatihi yıkımının içkin olduğunu ve sanatın özerkliğinin bir yanılsama olduğunu ileri sürüyorum. Baudrillard'ın (bu bölümde de merkezî bir role sahip olan) "sanatın komplosu" tezi üzerinden bakıldığında, insan açısından bu çağın getirdiklerini ve sanat açısından sanatın "gerçekliğin" ikizini yaratmasını, tarihsel bir dönüşümden ziyade, gerek insanın gerek sanatın özgürlüklerinden kaçış projeleri ve gerçeklik yanılsamasını takip etme arzuları kapsamında geliştirdikleri daha "başarılı" stratejiler olarak ele alıyorum.

Buraya kadar incelediğim altyapıdan sonra artık dördüncü bölümde, *ajansal sanat* aracılığıyla *hiçliğin özgürlüğü*nü açıklamaya geçiyorum. Ajansal sanat, sürekli *şimdi ve burada* olan özgürlüğün imkânlar alanını görünür hale getirmesi açısından ve tam da bu imkânlar alanını mümkün kılan hiçliğin aslında sürekli iş başında olmasından hareketle, özgürlüğe karşı geliştirilen direnci deşifre eden bir uygulama, yani *yapma* girişimidir. Bunun için, önce anlam atıflarımızı kurduran dilin hiyerarşik yapısı, irrasyonel ve keyfî oluşunun gösterilmesiyle dağıtılır; ama *ajansal sanat* bu deşifrasyon ile yetinmez ve kişinin dayanacağı sağlam yerin onun özgürlüğü olduğunu gösterir. Uzlaşı da, önce *yaratılan* irrasyonel farklılıkların daha sonra bir rasyonalizasyonla kapatılma yanılsaması olup, diyalektik veya hiyerarşik farklılıkların *fark* konumunda muhafaza edilip kristalleştirilmesiyle iktidar ilişkilerinin sürdürülmesidir. Bu nedenle ajansal sanat, bu ilişkilerin hem kurulduğu hem de sürdürüldüğü bizatihi toplumsal gerçeklik, Sembolik düzen ya da semptom ile *uzlaşmazlığın* ajansallığıdır. Buna bağlı olarak ajansal sanatın uzlaşmazlığı *yüzsüz* iktidar kurumuyla değil, iktidar arzusuyladır. Bu nedenle öznelerin kendi özne'lik fantezilerinin boşluğunu doldurmak için iktidar arzusu –fantezisi– kurduklarını öne sürerek iktidar arzusunun *yerini* yerinden etmeyi tartışıyorum.

Bizatihi eyleminin içinde *oynayan* insan, Sartre'ın dediği gibi, kendini özgür olarak keşfetmeye koyulduğundan *oyun* hem "gerçeğin" gerçekliğini ortadan kaldırır hem özne'liği azat eder hem de özgürlüğün *şimdi* mevcut oluşunu keşfettirir. O halde, izleyici, *ya koşullu* özgürlüğü, ciddiyeti, dünyayı seçer *ya da* özgürlüğü, oyunu, hiçliği; ama her iki seçiminde de özgürdür. Herkes aslında bilir ama bilmiyormuş gibi *yapar*. Bu nedenle ajansal sanat, oyununda, bu bilmiyormuş gibi yapılan *yanlış-tammanın* katedilmesiyle aslında özgürlüğün sürekli *şimdi ve burada* oluşunu işler. Bu oyunda, izleyicinin, bakışının karşılaşacağı boşluğu, önbilgisine dayalı bir anlam kurma eğilimiyle *zahmetsiz* bir doluluk şeklinde kavramaya çalışması engellenerek, tekinsizlik içinde içdaralmasım yaşaması amaçlanır. O halde görülür ki ajansal sanat zahmet ister.

Özgürlüğün bir zamansallığı olmadığından, yani sürekli *şimdi ve burada*, zamansız olduğundan, özgürlük, ajansal sanatın izleyiciyle randevusunun o anda olup bitmesine engel olur. İzleyici

ajansal zamansızlığa girdiğinde, bildiği halde öyle değilmiş gibi *yapıyor* olmasının aslında onun özgür seçimi olduğuyla artık sürekli yüzleşmek durumunda kalır. Bu da özgürlüğünden kaçmaya çalışmasının hesabını *sürekli* kendine vermesi demektir. Yine de bu seçimi yapabilir ama artık bunun *bilincinde* olarak *yapması* gerekecektir.

Ajansal sanat, izleyiciye izleyicide olmayan bir şeyi değil, zaten ona ait olan özgürlüğünden kaçışının, bir içdaralmasından kaçış olmasının yanında, *her şey* olabilme özgürlüğünün coşkusundan da kaçış olduğunu sunmayı amaçlar. Reddetse de kaçsa da hiç kimsenin özgürlüğünden kurtulamıyor oluşu herkesin özgürlük düzeyinde *eşit* olduğunu gösterir. Bu, toplumsal olarak kurulmuş, hep geleceğe havale edildiğinden *hiç gelemeyecek olan* bir *koşullu* eşitlik değil, hep yürürlükte olan ve kurtulunması mümkün olmayan hiçliğin, özgürlüğün eşitliğidir. Buna bağlı olarak ajansal girişimde, hem öğreten-öğretilen, gösteren-gösterilen gibi hiyerarşik iktidar ilişkileri dağıtılır hem de izleyicinin "yetenek" atfını sanatçıya devretmesiyle aslında sorumluluğu ya da görevi sanata-sanatçıya havale ediyor oluşu deşifre edilir; çünkü *sanki* sanatçı yeteneğiyle hâlâ ya ona bilmediği bir şeyi gösterebilmeli ya da zaten kendi aynasını ona yansıtarak onun mastürbasyonuna hizmet etmelidir. Ajansal sanatçı da izleyici gibi sürekli kendi kaçamaklarını yakalayarak, özgürlüğünün ajan gibi sürekli işbaşında olduğunu her seferinde fark edeceği bir oyunu yürütmektedir; çünkü Foucault'nun dediği gibi, nasıl ki insan, bilgisiyle kendi kendisini dönüştürür, bir ressam da kendi resmiyle dönüşüme uğramıyorsa, niçin çalışsın? Bu da demektir ki ajansal sanatçı, özgürlüğü üzerinden sürekli kendi üstüne düşünümsel (*self-reflexive*) bir işlem yapmalıdır ki bilinçli olarak o cazibeli, sorumsuz kaçış noktalarının oyununa gelmesin. Bu nedenle de "gerçekliğe" *radikal kayıtsızlık* noktasından bakar; mesafenin konabilmesini mümkün kılan bir kayıtsızlıktan. Bu sayede, sürekli *şimdi ve burada* olan özgürlüğe gösterilen direnci ve direncin kaçış stratejilerini deşifre edebilir.

Olumsuzlama –"bu o değil!"– hem insanın anlam kurulumunu koşulladığından hem de hiçliği ve varoluşun imkânsız girişimini gösterdiğinden ajansal sanatın temel kavramlarındandır. Sartre, olumsuzlamanın kendi içinde bir yargı olmadığını, insa-

nın olumsuzlayarak yargısal atıfları kurduğunu açıklar –doğada eksik yoktur, eksiği doğaya getiren insandır–. Žižek ise "bu o değil!"in sürekli aradığı şeyi ürettiğini, yani arayışın sürekli başarısızlığının arayışa neden olan şeyi ürettiğini açıklar.[3] Bu mantıkla, resmin adı, bu kayıp temsilin boşluğunu, temsilin eksikliğini temsil eder.

Bu noktada mesele, insanın dünyaya getirdiği dilin olumsuzlaması ve ikili karşıtlıkların hiyerarşik yapısıyla anlamı kuruyor olmasına gelir ve yapısöküm (Derrida) bu karşıtlıkların farkının keyfîliğini ortaya çıkarır. Fakat, tek başına bu yeterli değildir; çünkü karşıtlıkların yeri değiştirildiğinde ortaya çıkan kararsızlığı yeni bir hiyerarşiyle kurma eğilimi gözlenir. Bu nedenle, bu ikiliklere dayanan kimliğin ve "gerçekliğin" dağıtılmasıyla birlikte kişinin dayanacağı sağlam yerin onun özgürlüğü olduğunun gösterilmesi gerekir. Bununla da ilişkili olarak, uzlaşının, aslında önce farkları ortaya koyma esasına dayanıp sonra bunları uzlaştırma yanılsaması olduğundan yola çıkarak, sanatla ilişkilendirilen uzlaşmazlığın aslında ajansal sanatta gerçeklik yanılsamasıyla bütünsel bir *uzlaşmazlık* olması gerektiğini öneriyorum. Aksi takdirde, Foucault'nun gösterdiği gibi iktidar ilişkileri yeniden üretilmektedir. Foucault'nun iktidar ilişkileri kavramsallaştırmasını temel alarak meselenin iktidar meselesi olmadığını, eksiği giderme ya da imkânsızlığı örtme girişimi kapsamında ikinci bir fantezi şeklinde üretilmiş iktidar olgusunun aslında iktidar *arzusu* meselesine dayandığını ve asıl bu arzunun *yeri*nin yerinden edilmesi gerektiğini öne sürüyorum.

Bunlarla birlikte, izleyicinin bakışının varsayımlarla doluluğu nedeniyle bu doldurulmuş bakışının dağıtılması gerektiği üzerinde duruyorum. Buna bağlı olarak da öncelikle hiyerarşik gösteren-gösterilen ya da alan-veren ilişkisinin yıkılması gerektiğini tartışıyorum. Özgürlüğün sürekli *şimdi ve burada* olmasını ve yanılsamanın aslında herkesin bilip de bilmiyormuş gibi *yapması* üzerinden yürüdüğünü esas aldığımızda, zaten bilinmeyen bir şe-

3. Žižek, arayışın ve arayışın başarısızlığının aradığı şeyi üretmesine, deli taklidi yapan asker fıkrasını örnek verir: Asker, gördüğü tüm kâğıtlara, gönderildiği psikiyatristin odasındaki kâğıtlar da dahil, "bu o değil!" der sürekli. Psikiyatrist sonunda askerin deli olduğuna kanaat getirir ve ona askerlikten muaf olduğunu bildiren bir belge verir. Bunun üzerine asker kâğıda bakıp "*İşte* bu o!" der (Žižek, 2008a, s. 174-175).

yin sunulmuyor olması ve özgürlüğün o anda olup bitmeyen, sürekli her kaçamağında kendini hatırlatan yapısı nedeniyle bu kurgulanmış hiyerarşileri kaldırıyorum. Bununla birlikte, yetenekli-yeteneksiz ikiliğini de, kişinin sorumluluğu kendi üstünden atıp sanata-sanatçıya devretmesini deşifre ederek kaldırmayı öneriyorum. Tüm bu hiyerarşileri kaldırmanın mümkün olmasını da, zaten özgürlük düzleminde herkesin eşit olmasına dayandırıyorum. Bununla birlikte, ajansal girişimde, nasıl ki izleyicinin özgürlüğünden, sorumluluğundan kaçış stratejileri deşifre ediliyor ve bu stratejilerini terk etmesinin hiç bitmeyen bir işlem olduğu ileri sürülüyorsa, aynı şekilde ajansal sanatçının da kendi kaçamaklarını yakalayabilmesi için bu şekilde *sürekli* öz-düşünümsel (*self-reflexive*) bir işlem yürütmesinin şart olduğunu, hatta zaten *oyun*unun bir ayağının da bu olduğunu öne sürüyorum. Bunun yapılabilmesinin koşulunu da umursamazlığa ya da umutsuz bir nihilizme değil, ajansal sanatçının gerçeklik yanılsamasıyla arasına mesafe koyabilmesini sağlayan *radikal kayıtsızlık* noktasından bakıyor olmasına dayandırıyorum.

Öznenin kimliğinden, geçmişinden, semptomundan kurtulma işlemi gibi, ajansal sanat ve ajansal sanatçı da sürekli böylesi ajansal çalışan bir işlem içindedir. Yani, ajansal sanat uygulamaları da sürekli kendi semptomatik reflekslerini yakalamaya çalışarak adeta kendini sürekli arındırmaya çalışır. Bu nedenle burada yaptığım ajansal uygulamaları da hiç bitmeyecek olan bu sürece bir *giriş* niteliğinde değerlendirmek gerekir.

Tüm bu konular ajansal girişimle ele alındıktan sonra görülür ki hiçlik, varlığa gelmek için varlığın bedenini bir hayalet gibi ele geçirir ve hiçlik olan özgür varlık insan da kendini var edebilmek için *yaratır*. Buradan hareketle, ajansal sanat; "gerçeğin" keşfedilir değil yaratılır olduğu temelinden yola çıkarak, yürürlükteki toplumsal yapıyla uzlaşmak yerine ondan kopup ona *radikal kayıtsızlık* noktasından bakarak insanın *semptomunu* deşifre eder. "Gerçeklik" ve özne'lik yaratıldığına göre ajansal sanat bunların değiştirilebilir olduğunu hatırlatır ve insanın özgürlüğünü sahiplenmesine aracılık eder. Ajansal sanat, "kimliğin" *oldurulmuşluğu* salıverildiğinde, geçmişten kopulduğunda, insanın içine düştüğü özgürlüğün *içdaralması*nın, aslında *bir şey yerine her şey* olabilme özgürlüğünün *coşkusu* da olduğunu gösterir. Tüm bunlar açıklan-

dığında görülür ki ajansal sanat, sanata alternatif bir sanat yaklaşımı, kurulmuş ya da *oldurulmuş* özne'liğe alternatif bir insan oluşu önermesi, *semptomatik gerçekliğe* alternatif bir özgürlüğü sahiplenme girişimidir.

1
Öznenin İnşası

Bu bölümde, öncelikle bir *varlık* olarak koyutladığımız öznenin, hem kendinden başkası olarak öteki ile hem de radikal bir dışsallık olarak toplumsal gerçeklik ya da sembolik gerçeklik olarak Öteki ile ilişkili olarak kendini nasıl kurduğu ve kendini nasıl hiçlikten devşirerek var ettiği incelenecektir. Bununla birlikte, hem özne olarak insanın kurduğu hem de paradoksal olarak hazır bulup içine doğduğu "gerçekliği" nasıl –Sartre'ın deyimiyle– *hiçlikten*, özgürlükten kaçış olarak ve –Lacan'ın deyimiyle– bir *yanlış-tanıma*ya dayalı *semptom* olarak yürüttüğü araştırılacaktır. Böylece bu yanlış-tammanın aslında başka bir *bilinç* kazanmak için geçilmesi gereken bir *fantezi* olduğu görülerek, insanın özgürlüğünün bilincine varıp seçimlerinin sorumluluğunu alacağı

bir yaşamın mümkün olduğu düşüncesine varılacaktır. Bunun sonucunda, *ajansal sanatın* hem kendini var etme amacı hem de hedefi olarak, insanın bu süreci keşfedip, varoluşunun bilgisine ve bilincine vararak yaşama bakmasının mümkünlüğünün nedenleri ortaya konmuş olacaktır.

Bu bölüme başlarken, öncelikle hiçliğin ve insanın hiçliğinin ne olduğunun iyi anlaşılması gerekir. İnsan, hiçliği üzerine sorgulama yaptığında, kurguladığı "gerçekliğin" dayanaklarının saçmalığı, irrasyonelliği ve varoluşunun yalnızlığı ile yüzleştiğinden onu mutsuzluğa iten yanlış bir kanaate varır. Bu eğilim nedeniyle Sartre'ın düşünsel süreci bir bütün olarak ve başlangıcından itibaren dikkatle okunmalıdır. Öyle ki burada insanı yanlış okunduğunda intihara ama doğru okunduğunda coşkuya vardıracak kadar radikal bir fark söz konusudur. Camus'nün *saçma hayatını* Sartre kopulabilen ve yeniden bilinçli olarak inşa edilebilen bir düşünce biçimine getirir. Sorumluluklarını insana teslim edip onu içdaralmasına sokarken aslında insana sonunda adeta nefes aldırtır. Buna göre insan, kurulmuşluğunun altında aslında kendini boğduğunu ve özgürlüğünü, hiçliğini keşfettiğinde, kabullendiğinde bu yükle birlikte nefes aldığını görecektir. Bu fark nedeniyle bu çalışmada da dikkatle vermeye çalıştığım temel kavram ve açıklamaların (başta biraz karmaşık gözükseler de) kısa süre sonra aslında hiç de öyle olmadıkları, hatta insanın kendiyle oynayacağı eğlenceli bir oyuna vesile olabilecekleri görülecektir.

Hiçliğin Özgürlüğü

Jean-Paul Sartre (1905-1980), *Varlık ve Hiçlik'te*, önce soyut veya metafiziksel bir varlığı ortaya koyar. Bunun için önce *bilinç* ile *dolaysız bilinci* ayırır. "Dolaysız bilinç", salt bir *görünüş*, tam bir boşluk olarak bütün dünyanın dışında kalırken, bilincin yönelimi dışarıya, dünyaya doğrudur. Buna göre de dolaysız bilinç tam bir boşluk olarak, doğrudan olduğu haliyle yakalanamayan, kendini ifade edilmiş olan düşüncelerin tasviri olarak vermeyen, bilgi tarafından kapsanmayan ama onu kuran bir varlık iken; bilinç, üzerine düşünülmüş ya da oluşturulmuş fikirler hakkında yargıda bulunmayı sağlar (Sartre, 2011, s. 28-33). O halde varlık *kendi*'dir; ne edilginlik ne etkinlik, ne olumsuzlama ne olumlama ne de iç-

kinliktir çünkü bunlar insan davranışlarını ve araçlarını ifade eden insani nosyonlardır (Sartre, 2011, s. 42). Bu varlık, *kendinde-varlık*'tır. Anlaşılır ki Sartre, insan bilinci ve dolaysız bilinç ayrımında olduğu gibi insan-varlığı ile kendinde-varlık arasında da bir ayrım tespit eder.

Sartre, varlık hakkındaki sorularımızı koşullandıranın, "varlık-olmayanın bizim dışımızdaki ve içimizdeki sürekli olabilirliği" olmasından ötürü "varlık, ne *olacaksa*, bu, zorunlu olarak *olmadığı* şeyin fonu üzerinden elde edilecektir"[1] der. Bunun formülü ise şudur: "Varlık *bu*'dur ve bunun dışında *hiçbir şey değildir*" (Sartre, 2011, s. 52). Bu olumsuzlamayı koşullandıran, varlık-olmayan, yani *hiçlik*tir.

Hiçlik, "kendi kendisiyle yalın özdeşlik, eksiksiz boşluk, belirlenimsizlik ve içeriksizliktir" (Sartre, 2011, s. 61). Hiçlik var değildir; varlığını varlıktan alır, varlığa musallat olur. Hiçliğin varlığa musallatlığı, varlığı yadsımak üzere onu varsaymasıdır (Sartre, 2011, s. 64). Hiçlik, bu musallatlık içinde ortaya konmuş ama sonra yadsınmış olan varlıktır[2] (Sartre, 2011, s. 63). Yani varlık hiçliği kurar ama sonra yadsır; hiçlik de varlığı yadsımak için varsayar. "Yalnızca varlık kendi kendini hiçleyebilir; çünkü her ne biçimde olursa olsun kendini hiçlemek için (var) olmak gerekir. Oysa hiçlik *yoktur*. Eğer hiçlikten söz edebiliyorsak, bu yalnızca hiçliğin bir varlık görünüşüne, ödünç alınmış bir varlığa sahip olmasındandır. Hiçlik var değildir; hiçlik *'oldurulur'*; hiçlik kendini hiçlemez, hiçlik *'hiçleştirilir'*. [...] Hiçliğin dünyaya gelmesinde aracı olan Varlık, hiçliği kendi varlığı içinde hiçlemek zorundadır" (Sartre, 2011, s. 72). Anlaşılır ki hiçliğin dünyaya gelmesine aracılık eden varlık insandır; ve insan, insan-gerçekliğinin kendini yalıtacak bir hiçlik ifraz etme[3] imkânına özgürlük sayesinde sahiptir. Yani hiçlik, dünyaya özgürlük aracılığıyla gelir ama özgürlük "insan-gerçekliği"nin *varlığ*ından ayrılamaz. Yani insan *daha sonra* özgür olmak için önce olmakta değildir; insan varlığı ile "özgür oluşu" arasında fark yoktur (Sartre, 2011, s. 74-75).

1. İnsan-varlığı ile kendinde-varlık, varlık ile varlık-olmayan, insanın varlık-olmayan oluşu ile aşkın varlık-olmayan arasındaki münasebetler gibi.
2. Hiçlik *var* olmadığından, varlığını varlığa musallat olarak kazanır. Bu nedenle Sartre varlığın hiçlikten önce gelmesi gerektiğini söyler. Hiçlik, varlığa musallat olduktan sonra ise varlık tarafından yadsınır.
3. İfraz etmek parsellere ayırmak anlamında olup, burada insanın hiçliğe yer ayırması anlamındadır.

Böylece anlaşılır ki hiçlik bir yandan hayaletimsi diğer yandan ajansal bir işlem yaparak varlığın içine girmiş ve aslında olumsuzlamasıyla ya da yadsımasıyla o varlığı mümkün kılmıştır. Hayaletin, yani yaşamış olanın öldükten sonra yeniden çağırılarak yaşayana musallat olması gibi, hiçlik hiç var olmamış olsa da var olana musallat olur ya da bedenine girer ve böylece hem *oldurulur* hem de *hiçleştirilir*. Dahası, bunu yapabilmesinin koşulu insanın özgürlüğüdür. Böylece denebilir ki hiçlik, hayalet gibi bir varlık görünüşüne insanın özgürlüğü ile gelir ve bu ödünç alınmış bedende hem oldurulup hem de aynı anda hiçleştirilmesi onun ajansallığıdır.

İnsanın özgürlüğü onun varoluş koşulu olsa da, insan hiçliğini ve özgürlüğünü kendinden gizlemeye, yani aslında özgürlüğünü reddetmeye çalışır. Sartre, özgürlüğü reddetme uğraşının bile insan-gerçekliğinin kendi varlığı içinde kendiliğinden, insanın özgür bir varlık olduğunu gösterdiği sonucuna varır. Bu ret, "kendini kendinde-varlık gibi kavrama girişimi olarak düşünülebilir." Yani aslında bu, insana bir öz vermeye kalkışmak, amaçların "Tanrı'dan, doğadan, 'benim' doğamdan, toplumdan" geldiğini düşünmektir (Sartre, 2011, s. 559). "Ben böyleyim", "özü bu", "doğal olan" gibi ifadeler kendini sanki kendinde-varlıkmış gibi oldurmaya çalışmaktır; fakat Sartre çarpıcı biçimde tespit eder ki, "ne ise o olan varlık özgür olamaz":

> Böylece özgürlük *bir* varlık değildir: insan varlığıdır, yani insanın varlık hiçliğidir. Eğer insan önce bir doluluk gibi düşünülseydi, onda daha sonradan özgür olacağı birtakım anlar ya da psişik bölgeler aramak saçma olurdu: tıpkı önceden ağzına kadar doldurduğumuz bir kapta boşluk aramak gibi. İnsan kimi zaman özgür ve kimi zaman köle olamaz: tümüyle ve her zaman özgürdür ya da yoktur (Sartre, 2011, s. 560).

Bir yandan dışsallık halinde var olarak birbirlerini belirleyen, öte yandan *olmaya* karar veren bir kendiliğindenlik gibi oluşan bir varlığın nasıl düşünülebileceğini sorgulayan Sartre, insanın ya bütünüyle belirlenmiş –ki dışsallık halinde belirlenen bir bilincin kendisi de salt dışsallık haline geleceğinden bilinç olmaktan çıkacaktır– ya da bütünüyle özgür olabileceği sonucuna varır (Sartre, 2011, s. 561). O zaman diyebiliriz ki insan her zaman özgürdür ama buna gösterilen direnç ya da ret, kendini yok etmeye çalış-

maya benzer. Sartre "özgürlüğü varlığın ağırlığı altında boğmaya" yönelik bu girişimleri sonuçsuz bulur; çünkü özgürlük hiçliktir ve bu hiçlik, insanı *olmak* yerine, *kendini yapmaya* zorlar ki buna göre de *olmak* zaten *kendini seçmektir*. İşte özgürlük, insanı *kendini yapmaya* ve seçmeye zorladığı için, kişi özgürlüğü karşısında bir içdaralması[4] duyar. Yani, *içdaralması*, *ben* karşısında duyduğum bir içdaralmasıdır; kendimi uçuruma fırlatmaktan ürkmemdir. "Ben, olacağım kişi *değilim*"dir ve bu nedenle içdaralması, "olmamak kipinde kendi kendinin geleceği olmanın bilincidir" (Sartre, 2011, s. 83); ama ben, eğer kendimi *yaptığım*ın bilincine bu içdaralması içinde varırsam o zaman özgürlüğü bir doluluğun ya da öz'ün altında boğma girişimlerimin hepsi çöker.

O halde, kendini *kendinde-varlık* gibi kavrama girişimi ve amaçlarının toplum, tanrı, doğa gibi dışsal bir oluştan geldiğini, dolayısıyla kendi oluşuyla özdeş olduğunu sanmak özgürlüğü reddetmeye çalışmaktır. Halbuki insan kendini var etmek için, içine doğduğu toplum ve başkaları aracılığıyla *oldurulmaya* çalışılırken hiçlik sayesinde kendini *yapmaya* zorlanan ve böylece *kendini seçerek olan* varlıktır. Böylece kendini seçen bu varlığın, hem içerisiyle hem de dışarısıyla ilişkili olarak, doğumundan itibaren nasıl bir işlemler zinciriyle kendini yaptığı incelenmeye geçilebilir.

Özdeşleşme ile Kurulan "Ben"

Jacques Lacan (1901-1981), "ben"in psikanalitik anlatısını kurarken, bebeğin altı-on sekiz aylık olduğu aralıkta, kendi beden hareketlerinin ve çevresindeki kişi ve şeylerin oyunsal tekrarlanması sürecini "özdeşleşme" (*identification*) olarak tanımlar. Çocuk bir imgeyi üstlendiğinde veya varsaydığında (*assume*) tanımlama ya da özdeşleşme gerçekleşir ve öznede meydana gelen bu dönüşüm evresine Lacan "ayna evresi" (*stade du miroir*) der. Lacan, insan bilgisini paranoyak biçimde yapılandıran sosyal diyalektiğin, insan bilgisini "küçük gerçeklik" (*ce peu de réalité*) içinde sınırlandırdığını fakat insanın organik yetersizliğinin sosyal diyalektikten önce, ayna evresinde bile kendini gösterdiğini söyler. İnsanın zamanından önce –prematüre– doğumunun, ayna evresinde insanın yetersizlikten hızla beklentiye atılmasına ve bunun konumsal özdeşleşmenin cazibesine yakalanan öznenin imalatına neden oldu-

4. *Anguish* (İng.), *angoisse* (Fr.).

ğunu söyler (Lacan, 1977, s. 3-4). Sartre'a göre ise, insan, varlık yetersizliğinden, diğer bir deyişle hiçlikten başka bir şey olmadığından dolayı bir varlık arzusu duyar. Lacan, insanın prematüre doğumunun getirdiği yetersizliğin, ayna evresinde konumsal özdeşleşmenin ağına takılan çocuğun kendini özne olarak kurmaya başlamasına neden olduğunu söyler. Hâlâ bebeğin dışarıya bağımlı olduğu bu evredeki "ben", henüz "öteki" ile özdeşleşmenin diyalektiğinde nesneleştirilmeden ve dilin onu özne işleviyle yeniden kurmasından önceki ilk yapıdır. Bu yapıya Lacan, "İdeal-ben"[5] der (Lacan, 1977, s. 1-2). "Aynada kendi imgesine bakan veya kendi davranışlarının bir yetişkinin ya da bir başka çocuğun öykünmesel hareketlerinde yansıdığını" gören çocuk, "birdenbire kutlanacak bir buluş yapmış göründüğü, kabaca da olsa 'ben şuyum', 'şu benim' önermelerini" tasarlar (Bowie, 2007, s. 29). Buradan da anlaşılır ki özne, bir dışarısına dayanarak inşa edilmeye başlanır ki bu özdeşleşmeler aynı zamanda *kimlikleşme* anlamına gelir.

İnsanın ilk özne'leşme adımı olan bu evrenin öznenin tüm hayatı boyunca sürdüğü de eklenmelidir. "Bir kimsenin kendini başka bir varlıkla özdeşleştirmesi, devamlılık gösteren bir kendilik anlayışını mümkün kılan sürecin ta kendisidir ve yaygın olarak benlik ya da kişilik olarak adlandırdığımız şey başka insanların özelliklerinin art arda özümlenmesiyle kurulur" (Bowie, 2007, s. 37). Bununla birlikte, tam da burada Sartre bize bu özelliklerin neye göre özümlendiğini soracaktır: yani niye onun değil de öbürünün özümlendiğini. Çünkü çocuk, her ne kadar gözlemlediği şeyleri özümlese de bunlar arasından belli bir *seçim* yapıyor olmalıdır. Buna göre de çocuğun bu seçme edimi özgür ama bilinçsizdir. Bu seçimler ile çocuk, kendinin projesini yapmaya başlar.[6]

5. Lacan, Freud'un *Ideal-ich* kavramını kullanır. (*Je-idéal* Fransızca, *Ideal-I* İngilizce).
6. Lacan ve Sartre'ın her ikisi de "ben"in kurulumunu dışarıyla ilişkilendirir; ama Lacan yapısalcı yaklaşımla, özneyi, değiştirmesini mümkün görmediği yapıya bağlarken, Sartre öznenin seçimine bağlar. Bu fark "hiç" anlayışlarında da görülür. Lacan hiç'i ontolojik olarak başlangıçta konumlandırır; Sartre ise, *Varlık ve Hiçlik* kitabına, belki de bunu Heidegger'e cevap niteliğinde yazdığı için, fenomeni, yani görüneni açıklamakla başlar ve Varlık kavramını insani nosyonlardan yalıtarak bir *kendilik* (Sartre, 2011, s. 42) olarak ortaya koyduktan sonra hiçliği insanın varlığa getirdiğini ve sonra da yadsıdığını söyler. Bu doğrultuda söylenebilir ki, bu çalışmada, hiçlik bir yandan varlığı koşullayan öte yandan paradoksal olarak varlığın hem varlığa getirdiği hem de *hiçlediği* bir kavram olarak ele alınır. Bununla birlikte, bu çalışmada, insanın seçimlerinin sorumluluğunu kendi üstüne alması ajansal girişimin temel taşlarından olduğundan, insanın hiçliğini yadsıyarak kendine kaçamaklar yaratmasına odaklanılır.

Freud, çocuk için bu birinci özdeşleşme durumunda babasının, yani onun *olmak istediği* şeyin ve ikinci durum olan libidinal nesne ilişkisinde ise *sahip olmak* istediği şeyin söz konusu olduğunu söyler fakat Lacan, "olmak" arzusu ile "sahip olmak" arzusunun birbirinden her zaman net biçimde ayrı tutulamayacağını ekler (Bowie, 2007, s. 38). Sartre da, bir şeyi sahiplenmenin, bu şey aracılığıyla "kendinde varoluş türünü sahiplenmek" olduğunu, yani varlığın kendisinin, diğer bir deyişle *kendinde*'nin mutlak varlığının hedeflendiğini söyleyerek (Sartre, 2011, s. 724) "sahip olmak" ile "olmak" arasında fark görmez. Çünkü "sahip olma projesi dünyayı kendine mal etmek suretiyledir ki olmak arzusuyla, varlık arzusuyla aynı değeri gerçekleştirmeyi hedefler" (Sartre, 2011, s. 740). O halde, dünyayı kendine mal ederek sahip olmak aslında kendini var etme arzusu, yani *olmak* arzusudur.

Buradan da anlaşılır ki ayna evresinde kendimizi ister gözlemleyerek ister sahip olmak üzerinden kuralım, her ikisinde de dışarıyla bir ilişki söz konusudur. Lacan, bu iki özdeşleşme durumunu, "imgesel özdeşleşme" ve "sembolik özdeşleşme" olarak tanımlar. İdeal-ben (*Ideal-ich*), imgesel özdeşleşme, yani "kurulmuş" özdeşleşmedir. *Ben-ideali* (*Ich-ideal*) ise sembolik özdeşleşme, yani "kurucu" özdeşleşmedir. "İmgesel özdeşleşme, içinde kendi kendimize hoş göründüğümüz imgeyle, 'olmak istediğimiz şeyi' temsil eden imgeyle özdeşleşmedir; sembolik özdeşleşme ise, tam da *gözlendiğimiz yerle*, kendi kendimize hoş, sevilmeye değer görünecek şekilde *baktığımız yerle* özdeşleşmedir" (Žižek, 2008a, s. 121). İlki öteki ile, ikincisi Büyük Öteki ile kurulur. Dolayısıyla eklenmelidir ki, ister olmak istediğimiz imgeyle özdeşleşme olsun ister kendimizi gözlemlediğimiz yerle özdeşleşme olsun, her ikisi de dışarıyla imlenir. Burada dikkat edilmesi gereken, imgesel özdeşleşmenin, her zaman sembolik özdeşleşmeye tabi oluşudur çünkü "imgeyi, kendi kendimize hoş göründüğümüz imgesel biçimi belirleyen ve ona egemen olan şey sembolik özdeşleşmedir (kendimizi gözlemlediğimiz nokta)" (Žižek, 2008a, s. 125). Kendimizi gözlemlediğimiz, kendimizi olmak istediğimiz şekilde konumlandırdığımız alan, arzuların taşındığı Büyük Öteki, yani Sembolik düzendir.[7]

7. Lacan'ın Gerçek, İmgesel düzen ve Sembolik düzen olarak tanımladığı bu kavramlar aşağıda detaylandırılacaktır.

İmgesel özdeşleşmede ötekini benzerlik düzeyinde taklit ettiğimizi, kendimizi ötekinin imgesiyle ancak "onun gibi" olduğumuz sürece özdeşleştirdiğimizi; oysa sembolik özdeşleşmede kendimizi ötekiyle tam da onun taklit edilemez olduğu bir noktada, benzerlikten kaçan noktada özdeşleştirdiğimizi söyleyebiliriz (Žižek, 2008a, s. 125).

"Özdeşleşme" ile "narsisizm"i birlikte ele alan Lacan, birincil narsisistik durumu "çocuğun dış dünyayı keşfinden önce gelen, nesnesiz bir kendi içine gömülme ya da kendine yeterlik durumu" olarak alır. Bu kendine-yeterlik durumu da "öznenin sonraki seçimlerinin ve özdeşleşmelerinin örüntüsüne anahtar teşkil" eder (Bowie, 2007, s. 39-40). Burada Sartre'ın insanın *kökensel projesi* olarak tanımladığı durumla bir paralellik görülebilir[8]. Kökensel proje, kişinin kendini oluştururken temel bir projesinin olması ve her eğiliminde kendini bütünüyle ifade etmesidir ve kişinin tüm seçimleri, kendini gerçekleştirme projesi olarak bu kökensel projeye dayanır. Lacan'ın Narkissos'un[9] öyküsünü sadece "aldatıcı

8. Varoluşsal psikanaliz, varlığa doğru atılımda bulunduğunda, öznenin, dünya ve başkalarıyla kurduğu münasebetleri temel bir projenin birliğinde bütünleştirdiği görüşünden yola çıkar. Bu bütünlükten kişinin farklı eğilimlerinin toplamı ve düzenlemesi değil, aksine her yatkınlık, her eğilimde kişinin kendini bütünüyle ifade etmesi anlaşılmalıdır (Sartre, 2011, s. 699). "O halde insan davranışlarının en önemsiz ve en yüzeysel olanında bile bütünüyle kendini dile getirir" (Sartre, 2011, s. 705). Kişinin kendisi demek ise, öznenin kendini oluşturmak üzere dünyayla kurduğu genel münasebet, tavırdır. Sartre bunu kürek çekme örneğiyle açıklar: "Eğer ırmakta kürek çekiyorsam, kürek çekmenin bu somut projesinden başka bir şey değilim. Ama bu projenin kendisi, varlığımın bütünlüğü olarak, benim kökensel seçimimi tikel koşullar altında dile getirir." Buna göre, varoluşsal psikanaliz, bir öznenin çeşitli ampirik eğilimlerinin hepsinde ortak olan temel projeyi keşfedip ortaya çıkarmayı amaçlar (Sartre, 2011, s. 699-700).

9. Ekho ve Narkissos'un Yunan mitolojisinde geçen öyküsünde, Ekho, bir gün avcı olan Narkissos'la karşılaşır ve ona ilk görüşte âşık olur. Ancak Narkissos bu sevgiye karşılık vermeyince Ekho aşkından ölür. Bedeninden arta kalanlar kayalara, sesi ise bu kayalarda "eko" dediğimiz yankılara dönüşür. Bu duruma çok kızan Olympos dağındaki tanrılar Narkissos'u cezalandırmaya karar verirler. Avlanırken susayan Narkissos, bir nehir kenarına gelir ve su içmek için eğildiğinde, sudan yansıyan kendi imgesinin güzelliğinden büyülenerek kendisine âşık olur. Kendi görüntüsünü izlemek dışında bir şey yapamayan Narkissos, Ekho gibi ölür. Bir diğer öyküde ise, bir kâhin, Narkissos'un ebeveynine, onun dünyada kendi yüzünü görmediği sürece yaşayacağını söyler; fakat Narkissos bir gün bir su birikintisine doğru eğildiğinde suya yansıyan yüzünü görür ve hayranlıkla kendisini seyrederken kendisine âşık olur. Bu seyirden kendisini bir türlü alamayan Narkissos gitgide hissizleşir ve bulunduğu yere kök salarak bir çiçeğe dönüşür. M.Ö. 50'lerde, İznikli şair Parthenius tarafından yazıldığı düşünülen yeni bulunan bir veriye göre, Narkissos sonunda intihar eder (David Keys, "Ancient Manuscript Sheds New Light on An Enduring Myth", *BBC History Magazine*, c. 5, No. 5, Mayıs 2004, s. 9).

bir kendine hayranlık" olarak değil, kahramanın "yansıtan yüzeyin tuhaf gücüne esir olup kendini helak edecek derecede yansıyan imgesinin cazibesine kapılması" şeklinde ele alışı, öznenin, ya da "ben"in kuruluşunun temelidir. "İnsan bireyinin kendi 'ben'i diyeceği bu tutku örgütlenmesinin kaynağındaki enerji ve biçim, onun kendisini kendinden yabancılaştıran bir imgede sabitlediği erotik bir ilişkide yatar" diyen Lacan, yabancılaşmanın öznenin kurulumuna içkin olduğunu, yani öznenin bu yabancılaşmayla kurulan bir yapı olduğunu, dolayısıyla öznenin kurulumunun onun yıkımı olduğu bir tutku yapısını anlatmak ister. "İlk özdeşleşme edimi aynı zamanda ilk narsistik bildirimdir" ve "yapılanmış olan ben, son kertede uğruna kendini feda etme noktasına kadar tutkusunun peşinden gider." Bu nedenle Lacan'a göre bu yapının başlatıcı düğüm noktası, "intihar eğilimli narsisistik saldırganlık"tır. Bu da benin yıkımının daha baştan onun kuruluşunun içinde örüldüğünü gösterir. Bu yabancılaşmadan tek kaçış yolu, bu "ilksel düğüm"ün hayat boyu çözülüp yeniden düğümlenmesiyle yabancılaşma halinin ağırlaştırılmasıdır (Bowie, 2007, s. 40-41). Özetlersek: Kendini, yansıtan yüzeyin, yani, imgesel özdeşleşme ile kurulan "ben"in tuhaf gücüne esir eden insan, insan olmak için duyduğu tutkuyla, –var olma tutkusuyla– "ben"i, yani, yansıyan imgeyi kurmaya başladığı an aslında "ben"in yıkımını da kurar. Bu yabancılaşmadan kaçmak için, insan, bu düğümü sembolik özdeşleşme içinde sürekli çözüp yeniden düğümleyerek yabancılaşmasını ağırlaştırır.



Resim 1: Caravaggio, *Narcissus*, resim, 1597-1599

İmgesel özdeşleşme noktası olarak İdeal-ben'i "ilk ad" belirtirken, sembolik özdeşleşme noktası olarak Ben-ideali'ni ise Babanın-Adı, yani "soyadı" belirtir ki bu, kendimizi gözlemleyip yargıladığımız noktaya işaret eder (Žižek, 2008a, s. 125); çünkü Babanın-Adı "aynı zamanda hem yasa koyucu hem de cezalandırıcı olan bir otoritenin sembolüdür" ve "çocuğun arzusuna güçlü

kısıtlamalar koymuş ve koydukları yasanın ihlalini hadımla[10] cezalandırma tehdidinde bulunmuş bütün âmilleri" temsil eder (Bowie, 2007, s. 107). Lacan'ın "Sembolik düzen" olarak adlandırdığı düzeni, halihazırda kurulmuş olan kültürel alan ya da sembolik gerçeklik diye tanımlarsak, bu toplumsal kültürel alana ya da sembolik gerçekliğe *Babanın-Adı* (*Nom-du-Père*) ile girildiğini çünkü onun aynı zamanda *Yasa*'yı ilk başlatan olduğunu belirtmek gerekir.



Resim 2: Taysir Batniji, *Babalar* (*Fathers*), fotoğraf, 2006. Taysir Batniji'nin (1966-) 12. İstanbul Bienali'nde de gösterilen *Babalar* isimli bu çalışmasında, Gazze'de, bir liderin, işyeri sahibinin ya da aile büyüğünün, yani Babanın fotoğrafının işyerlerine, evlere, kahvelere asılmasının fotoğraflanması, Sembolik düzenin Yasa'sının, Babanın-Adı ile kurulmuş olduğunu ve fotoğrafın tam da özneyi gözlemleyip yargılayacağı bir yüksekliğe yerleştirilme geleneğini göstermesi bakımından iyi bir örnektir. Batniji'nin kendisinin de bu fotoğrafların *mevcut yokluk* ve *yok mevcudiyet* "arasında" kalan bir durumu ifade ettiğini söylemesi (http://www.taysirbatniji.com/en/photography/fathers, -2006) bu bakımdan anlamlıdır.

10. İleride detaylandıracağım gibi, *fallus*, eksiği giderme imkânsızlık girişiminin göstereni olduğundan, yani bir var-yokluk olarak kendi imkânsızlığını ele verdiğinden ve Sembolik düzen tam da bu imkânsızlık üzerine kurulduğundan, Yasa'ya itaat edilmez ise, yani yanılsama tehdit edilir ise bu, "hadım" ile cezalandırılacaktır.

Gerçek

Lacan'ın İmgesel, Sembolik ve Gerçek[11] (*Imaginaire, Symbolique, Réel*) olarak tanımladığı düzenler insanın üç durumunu işaret eder. İmgesel, dünyanın kategorileşmemiş, ikili karşıtlıklarla parçalanmamış, dilin egemenliğine girilmemiş evresi; Sembolik, *Babanın-Adı*, yani *Yasa* ile sınırların kurulduğu, dil ile kategorilerin, ikili karşıtlıkların ve İmgesel'den devralınan "ben"in özne'leştirilerek kurulduğu evre; Gerçek ise, dil öncesi olan, simgeselleştirilemeyen, aktarılamayan, bu nedenle sembolik yapıdaki merkezî bir imkânsızlığa işaret ederek Sembolik'in hem nedeni hem de amacı olan bir boşluktan ibaret olan evredir, yani hiçliktir. Lacan'ın bu düzenlerinin "her biri, bireyi, onu baştan başa kesen bir kuvvet alanında konumlandırmaya yarayan düzenlerdir" (Bowie, 2007, s. 92).

> İmgesel ilişkide, karşıtlığın iki kutbu birbirini tamamlar, bir arada uyumlu bir bütünlük oluşturur, her biri ötekine onda eksik olanı verir; her biri ötekindeki eksiği doldurur (örneğin erkekle kadının uyumlu bir bütün oluşturdukları, tam manasıyla gerçekleştirilmiş cinsel ilişki fantezisi). *Sembolik* ilişki ise, tersine, farklılığa dayalıdır: Uğraklardan her birinin kimliği, karşı uğrakla arasındaki farktan ibarettir. Verili bir unsur ötekindeki eksiği doldurmaz, ötekini tamamlamaz, tam tersine, ötekindeki eksiğin yerini alır, ötekinde eksik olanı cisimleştirir. [...] Sembolik ilişki içindeki karşıtlıkların, kutupların her biri ötekine kendi eksiğini iade eder bir bakıma; ortak eksikleri temelinde birleşirler. [...] özneler birbirlerine ortak bir eksiği iletirler. Bu perspektifte kadın erkeğin tamamlayıcısı değildir, erkeğin eksiğini cisimleştirir. [...] Son olarak, *Gerçek* karşı kutupların dolaysız çakışma noktası olarak tanımlanır: Her kutup dolaysızca karşıtına geçer; her biri kendi içinde zaten kendi karşıtıdır. [...] Varlık ve Hiçlik birbirlerini tamamlamaz. [...] Varlık kendi başına, onu "olduğu gibi", saf soyutlanmışlığı ve belirlenmemişliği içinde, başka bir özgülleştirmeye gerek duymadan kavramaya çalıştığımızda, kendisinin Hiçlik olduğunu gösterir (Žižek, 2008a, s. 186-187).

O halde, İmgesel'de uyum, eksiğin tamamlanması; Sembolik'te farklar, eksiğin cisimleşmesi ve Gerçek'te ise bütünlük, zaten tamamlanacak bir şeyin olmadığı Hiçlik söz konusudur. Varlık ve hiçlik üzerinden ifade edersek: İmgesel'de varlık ve hiçlik uyum içinde birbirlerini tamamlarlar; Sembolik'te varlık hiçliğin cisim-

11. Gerçek, İmgesel, Sembolik sıralaması bu düzenlerin kronolojik sırası olsa da açıklanmaları genellikle İmgesel, Sembolik, Gerçek sırasıyla yapılır.

leşmiş halidir ve birbirlerini farkları üzerinden konumlandırırlar; Gerçek'te ise zaten varlık ve hiçlik bütündür ve varlık zaten hiçlik olduğunu gösterir. Sanat yapıtı ya da yaratım üzerinden bir deneme yaparsak: İfade edilecek şey ile yapıt, İmgesel düzeyde uyum içinde birbirlerini tamamlarlar; Sembolik'te, ifade edilecek şey, yapıta dönüştüğünde hep bir *eksik* kalır, şey ve yapıt sürekli birbirlerinin *farkını* ortaya çıkarırlar; Gerçek'te ise zaten ifade edilecek şey ile yaratım aynı şeydir; yapıt hiçtir ve hiçlik olduğunu gösterir.

Bu durumda, öznenin İmgesel'de bir bütünlüğü, Sembolik'te –yabancılaşmasının ağırlaştırılması olarak– parçalanması ve Gerçek'te ise varlığının hiçliği söz konusudur. Öznenin seçimleriyle kendi bütünsel projesini gerçekleştirmesini sağlayan, sürekli yürürlükte kalan *eksik*tir. Özneyi oluşturan ve sabit bir kimliğin meydana gelmesine izin vermeyen şeydir bu *eksik*lik; radikal bir eksiklik (Newman, 2006, s. 219). Sartre'a göre ise, öznenin seçim yapmasını sağlayan, yani kendini var etme bütünsel projesini seçimlerle kurmasını sağlayan şeydir bu eksiklik.

Hakikat mi *Yanlış-Tanıma* mı?

"Gerçek terimi, keskin bir paradoks duygusuyla –gerçekten de, düşünülemez olanın düşünüldüğü duygusuyla– işlenir" (Bowie, 2007, s. 102). Düşünülemez olanın düşünülebilmesi, Lacan'ın hakikat'i konuşturmasında görülebilir: "Benim, yani kendi içinize değil de bizatihi varlığın içine yerleştirerek kontrol altına aldığınızdan o kadar emin olduğunuz benim, o kalenin hapsinden ilk kaçıp kurtulan olmam, yenilginize hükmetmeye yetmez mi? Ben sizin özü itibariyle hiç hakiki addetmediğiniz şeylerde gezinirim: Rüyada, en süslü benzetmelerin, en garip kelime oyunlarının anlamsızlığının anlama meydan okuyuşunda [...]" (Bowie, 2007, s. 111). Lacan, Pascal'ın İsa'ya söylettiği bu ifadeyi hakikate uyarlayarak "Beni çoktan bulmuş olsaydınız, beni aramazdınız" dedirtir (Bowie, 2007, s. 116). Bu durumda, kontrol altına alınamayan, bulunduğu sanılan ama sürekli hayalet gibi beklenmedik yerlerde beliren, dil sürçmesi gibi ortaya çıkan hakikat zaten bulunmuş olsaydı onu bulmak için bu kadar çaba harcanmazdı. İşte tam da bu bulunamayışının, kendini belli ettiği halde yakalanamayışının nedeni onun bir *yanlış-tanıma*ya (*méconnaissance*) dayanmasıdır.

Slavoj Žižek (1949-), kelimenin sözlük anlamıyla, hakikatin yanlış-tanımadan doğduğunu söyler. Bunu, Oidipus mitiyle açıklar:

> Oidipus'un babasına, oğlunun onu öldüreceği ve annesiyle evleneceği *kehanetinde bulunulur* ve kehanet tam da babanın ondan kaçma çabası sayesinde gerçekleşir (Küçük oğlunu ormanda terk eder, bu yüzden Oidipus yirmi yıl sonra onunla karşılaştığında onu tanımaz ve öldürür...). Başka bir deyişle, kehanet, etkilediği insanlara iletilmesi ve o insanların ondan kaçmaya çabalaması sayesinde gerçekleşir: Kişi kaderini önceden bilir, ondan kaçmaya çalışır ve öngörülen kader kendini tam da bu çaba sayesinde gerçekleştirir. Kehanet olmasaydı, küçük Oidipus ana-babasıyla birlikte mutlu mesut yaşayacak ve "Oidipus kompleksi" diye bir şey olmayacaktı (Žižek, 2008a, s. 73).

Bu örnekten de anlaşılacağı gibi, hakikat dediğimiz aslında bir *yanlış-tanıma*dır; varsayımlar ya da atıflar üzerinden kurarak hakikat diye addettiğimiz bir yanlış-tamma. Kaçmaya çalışmak ve tam da kaçmaya çalışmamızla kaçtığımız şeyin gerçekleşmesi arasındaki sürekli salınım bizim "gerçeklik" kurgumuzdur. Bu durumda, bir yanlış-tamma üzerine inşa ettiğimiz sembolik gerçeklik ile her mücadele tam da onun kendini yenileyerek devam etmesini, gerçekleşmesini sağlayan nedendir.

Her hakikat tanımlaması kaçınılmaz olarak bir yanlış-tanıma üzerine kurulacağından, bu süreç Žižek'e göre ancak *katedilmelidir* ki bunun kendi bakış açımızın çarpıtması olduğu anlaşılabilsin. Öznel konumun sahteliğinin algılanması için sembolik gerçekliği kuran yanlış-tanıma, katedilmesi gereken bir süreçtir: "Eğer yanlış-tanımadan geçen acılı, dolambaçlı yola düşme zahmetine girmek istemezsek, Doğru'nun kendisini kaçırmış oluruz: Ötekinin gerçek mizacına ulaşmamıza ve aynı zamanda kendi kusurlarımızı aşmamıza [...] ancak yanhş-tanımanın 'işlenmesi' imkân vermektedir" (Žižek, 2008a, s. 78). Yanlış-tamma işlenirken ya da katedilirken, "*her biri*, ötekinin kusurunu algılarken, -farkında olmadan- *kendi öznel konumunun sahteliğini de algılar.*" Böylece, ötekinin kusuru olarak gördüğümüz şeyin, kendi bakış açımızın çarpıtmasının nesnelleştirilmesinden ibaret olduğu anlaşılır (Žižek, 2008a, s. 79).

O halde, toplumsal gerçeklik içinde karşılaşılan "öteki" hakkında yaptığımız her yargı, aslında kendi konumumuzun sahteliğini ifşa eder. Fakat sahteliğin üstünü örtmek, buna direnç göstermek

için dayanak noktaları buluruz; çünkü, aşağıda açıklayacağım kavramsal Yahudi[12] örneğindeki gibi, "bu 'imkânsız' gönderme noktasını kaybedersem, kimliğim dağılır" (Žižek, 2008a, s. 191). Böylesi bir işlem yapan öznenin tutarlılığından ya da bütünleşikliğinden de bahsedilemez. Buna Lacan, "yalan söylüyorum" sözüne "*yalan söylüyorum* dediğinde hakikati söylüyorsun, dolayısıyla yalan söylemiyorsun" şeklinde karşılık vermenin yanlışlığını örnek gösterir. "Çünkü böyle bir karşılık aslında izinden eser bulunmayan bütünleşik bir konuşan özne varsayar" (Bowie, 2007, s. 112). Bütünleşik konuşan bir özneden bahsedememenin nedeni, öznenin "kendisine ait" olacak bir gösteren bulamaması nedeniyle, her zaman söylemek istediği ya da söylemeye niyet ettiği şeyden *başka bir şey* söylemesi, yani çok fazla ya da çok az şey söylemesidir. Ortaya çıkan bu anlamlandırma fazlasıyla temel bir eksiği; "kendisine ait" olacak bir gösteren bulmanın bu imkânsızlığını maskelemeye çalışır. Bu nedenle, Žižek'e göre, "*temsilin başarısızlığı, öznenin pozitif koşuludur*" ve onu doğru dürüst temsil etmenin tek yolu bu temsilin başarısızlığıdır (Žižek, 2008a, s. 189-190).

Akıl mı Fantezi mi?

Nick Mansfield, birey diye tanımladığımız öznenin özgür, özerk ve rasyonel bir varlık olduğu genel kanaatini Aydınlanma'dan miras aldığımızı, Aydınlanma'nın, modern dönemi öznenin dönemi haline getirdiğini söyler. Martin Heidegger (1889-1976), yüzeysel bir yanılsama olarak tanımladığı bu özne modelinin René Descartes[13] (1596-1650) ve onun etkilediği filozoflar tarafından bize işlendiğini ifade eder (Mansfield, 2000, s. 11). Žižek, Aydın-

12. Sadece Nazi Almanya'sı dolayısıyla değil, belki de Rönesans'tan bu yana felsefi metinlerde Yahudi kavramının bir olguyu anlatmak için kullanıldığına sıklıkla rastlanır. Farklılıklar olsa da, Yahudi, en genel haliyle, "öteki" olarak, yani öznenin inşasındaki kurucu etken olarak kavramsallaştırılır. Dolayısıyla söz konusu olan, bizzat Yahudi olan değil, öznenin kendinden başkası olarak bulup üzerinden kendini inşa etmek için atıflarını kurduğu kavramsal bir Yahudi'dir. Bu çalışmada da bahsi geçen "Yahudi" kavramı, yararlanılan kaynaklarda bu örneklendiriliş biçimiyle ele alınmaktadır.

13. Rasyonalist Descartes (*Cartésianisme/Kartezyenizm*), edinilmiş bütün bilgilerden önce şüphe edip onları bir yana bırakarak sağlam ve doğru bir düşünceden yola çıkmayı yöntem olarak koymuş ve şüphe etmek düşünmek olduğundan, düşünmesi için de var olması gerektiğinden "Düşünüyorum, o halde varım" (*"Cogito ergo sum"*) sonucuna vararak felsefeyi özne'den yola çıkarma geleneğini başlatmıştır. Dolayısıyla, Descartes'a göre, düşünüyor olması varoluşunun ispatıdır ve *cogito* kavramı bu görüşü ifade eder.

lanma'mn sınırının Aydınlanma'nın kendisi olduğu şeklindeki tespitin Descartes ve Immanuel Kant (1724-1804) tarafından çoktan dile getirildiğini ama bunun Aydınlanma'nın unutulan öbür yüzü olduğunu ileri sürer. Kant'ın bu tespitini "Aydınlanmış kamuya hitap eden, teorik düşüncenin özerk öznesi olarak özgürce düşünebilirsin, her türlü otoriteyi sorgulayabilirsin ama toplumsal 'makine'nin parçası olarak, tebaa olarak, üstlerinin emirlerine kayıtsız şartsız itaat etmelisin" şeklinde açıklayan Žižek bu çatlağın Aydınlanma projesinin kendisine ait bir çatlak olduğunu söyler. Descartes'tan yola çıktığında da "her şeyden şüphe eden, dünyanın varlığını bile sorgulayan *cogito*'nun"[14] öbür yüzünün, "'geçici ahlak', yani [...] kendi kendini hayatta kalmaya teşvik etmek için koyduğu bir dizi kural" olduğunu ve daha ilk kuralla "insanın içinde doğduğu ülkenin adet ve yasalarını, otoritesini sorgulamaksızın kabul etmesi ve onlara itaat etmesi gereğini" vurgular. Bu, Žižek'e göre "*Aydınlanma'nın zorunlu öbür yüzü*dür" (Žižek, 2008a, s. 95). Yani, özgür, özerk, rasyonel varlık kurulumu, bu varlığın içine doğduğu adet ve yasaların otoritesine itaatini beraberinde getirir.

Yirminci yüzyılda, öznenin bir inşa edilmişlik olduğu görüşünde fikir birliğinde olan düşünürler, öznenin halihazırda kurulmuş olarak dünyaya gelmediğini, dünyanın içinde kurulduğunu anlatmak ister. Bu, insanların kabul etmekte zorlandığı bir konudur çünkü, örneğin, özne algısında önemli yer tutan duyguların içkin, doğal ve içgüdüsel olduğu varsayımının kabulü düşünüldüğünde, en derinlemesine hissedilen, karşı konulmaz cinsel arzularımızın çekirdeğinde sanıldığı gibi doğanın değil de siyasetin olduğunun kabul edilmesine direnç gösterilir (Mansfield, 2000, s. 11-12). Michel Foucault (1926-1984), "içgüdüyü doğal bir veri olarak değil, beden ile yasa arasındaki, beden ile nüfusu denetlemeyi sağlayan kültürel mekanizmalar arasındaki bütün bir karmaşık oyun, bütün bir şekillendirme olarak düşünmek gerektiği"ni söyler (Foucault, 2011b, s. 141). Sartre, "bilinçaltı" ifadesinden kastedilenleri kabul etmeyerek, bunun, üzerine düşünülmemiş temel bilinç ile üzerine düşünülmüş bilinç farkı olduğunu ifade eder[15] (Sartre, 2011, s. 597). Bu

14. Bkz. dipnot 13.

15. İngilizce "*unconscious*" kelimesi Türkçe'ye "bilinçdışı" şeklinde çevrilmekle birlikte, bu kelime bilincin dışında bir yeri ima ettiğinden, "bilinçaltı" kavramını kul-

durumda, bu bütün şekillendirme oyununda Öteki (Sembolik düzen) olarak *dışarısı* belirleyici konumda olup, özne ile aralarında öznenin bilincinde olduğu ve olmadığı unsurlarla örülü seçimsel bir oyun ilişkisi söz konusudur.



Resim 3: Yüksel Arslan, *Arture 186*, resim, 1976-1977. Yüksel Arslan'ın (1933-) bu resmi, Sembolik düzen içinde dil ile kurulan iletişimsel ağda dışarısının –Büyük Öteki'nin– belirleyiciliğini ve bu ağ içindeki konumsal arzu nesnelerinin oyun düzeneğini gösteren iyi bir örnektir.

Bu dışarısı ile kurulan oyun da, düşünce ve anlam ağını mümkün kılan dil ile kurulmak durumundadır. Zihnin devinimselliğini savunan Lacan, devinimi doğanın, içgüdünün ve sinirsel uyarımların değil, Ötekinin verdiğini söyler. "Öteki, sürekli bireyle 'bireyin' arzu nesneleri arasında kendini ima eden, o nesnelerde dolanıp durarak onları istikrarsızlaştıran, arzunun hedefini sürekli yerinden oynatarak arzuyu doyumsuz kılan şeydir. Dil, arzunun yeri yurdu –arzunun üretim ve dönüşümünün, her türlü

lanmayı tercih ediyorum. Çünkü ne bu kavramı açıklayan Freud ne de bu çalışma böyle bir dışarıyı kastetmektedir. Kastedilen dışarılık, bilincinde olunmayan ama bilincine varılması mümkün olandır. Bilinçaltında olan şey bilince taşınabilme potansiyeline sahipken, bilinçdışında olduğu söylenen bir şeyin bilinci etkileme potansiyelinden bahsedilemez; bu, çelişkili olur.

uyaranın başat mekanizması– olduğu için, Öteki'nin kendine biçtiği hareket sahası da dildir" (Bowie, 2007, s. 85). Öteki'nin bu karışıklık yaratan yapısına da bağlı olarak Lacan, öznenin "dilde ve dil tarafından iflah olmaz biçimde bölünmüş" olduğunu söyler. "Descartes'ın yaptığı sadece kendi kuşkularından arınmaya çalışmak iken, modern insan şüphe ve tereddütlerini merasime çıkardığı için zehir gibi zeki zanneder kendini; oysa anlamaz ki, dile duyduğu inanç, şüpheleri konusunda gevezelik ederken bile, doğrudan 'cogito'nun soyundan gelir." Çünkü Malcolm Bowie'nin (1943-2007) açıkladığı gibi *cogito* mutlak olarak reddedilmediğinden bunlar hâlâ "terimleri ve önerme yapısı değişik birtakım komik taklitler biçiminde yeniden üretilir"[16] (Bowie, 2007, s. 79-80). Dolayısıyla, kendini sorguya açan "zeki" özne, arzularının hâlâ dil ve Öteki'nin yasaları içinde belirlendiğinin farkında değildir.

Lacan, Descartes'ın "Düşünüyorum, o halde varım" sözünü "Ben o halde varım diye düşünenim" diye yeniden ifade ederek iki benin (düşünen ve varolan) çakışmayışmı gösterir. Etnik kimlik örneğinde de "Ben Fransızım" ifadesi, "Ben Fransızım diye düşünenim" şeklinde yeniden ifade edildiğinde, bir Fransız olarak düşünüyor olmak, Fransız olmayanı kapsamadığını ima ettiğinden kimliğinin içindeki boşluğu görünür hale getirir. İşte "kavramsal Yahudi'nin" işlevi de bu boşluğu görünmez hale getirmektir (Žižek, 1996, s. 75). Bu boşluğu doldurmak için o kimliği "tehdit eden" başka bir kimliğin varlığı kurgulanır. Žižek bu iki düzeyi iki ayrı fantezi üzerinden açıklar: Bir toplum, gerçekliğini etnik kimlik fantezisi üzerinden kurarak yaşıyorsa, "doğasındaki olanaksızlığı, can evindeki antagonizmayı[17] görmezden gelmek durumundadır." Bu görmezden gelmeyi cisimleştirmek için ikinci bir fantezi kurar; bu da örneğin "kavramsal Yahudi" figürüdür. Dolayısıyla, ikinci fantezi birincinin gücünü sürdürmesinin koşuludur (Žižek, 1996, s. 75). Yani, fantezi olarak kurduğum etnik kimliğimin olanaksızlığını göz ardı etmek için ikinci bir fantezi olarak kavramsal Yahudi figürünü kurarım. Aynı şekilde, "düşünen" olma fantezisi, *kendi varlığının olanak-*

16. Bowie, Lacan'dan "olmadığım yerde düşünüyorum, öyleyse düşünmediğim yerde varım", "düşüncemin oyuncağı olduğum yerde yokum" gibi önermeleri örnek verir (Bowie, 2007, s. 80).

17. Antagonizma; uzlaşmazlık, karşıtlık, düşmanlık, uzlaşmaz zıtlık anlamındadır.

sızlığını görmezden gelmek için cisimleştirilmiş bir fantezi olmalıdır ki "var olma" fantezisi sürdürülebilsin.

O halde, özne kendi kurulum fantezisindeki boşluğu kapatmak için bir öteki fantezisi kurar. Bu da aslında arzusunun imkânsız bir hedefi takip ediyor oluşunu örtme, yani nesnesinin eksikliğini doldurma çabasıdır. Bu durumda anlaşılır ki "Yahudi", "Toplum"un "yapısal imkânsızlığını aynı anda hem inkâr eden hem de cisimleştiren bir fetiştir"[18] (Žižek, 2008a, s. 143). İşte tam da bu örtme ve doldurma çabasını deneyimlediğinde Lacan'ın "fanteziden geçmek" dediği şey gerçekleşmiş olur. Yani, öznenin, arzusunun her dem eksik nesnesinin, aslında "tamı tamına Öteki'deki eksik olan –büyük Öteki'yi (Sembolik düzeni) delen, tutarsızlaştıran– boşluğu maskelemeye" yaradığını deneyimlemesi, fanteziden geçmesidir.

> Böylece ("fanteziden geçmiş" olan) bizler, bilincin bir şey gördüğünü zannettiği yerde hiçbir şey olmadığını anlayabiliriz. [...] Başka bir deyişle, yanılsamadan yanılsamanın kendisini (pozitif içeriğini) çıkardığımız takdirde, elimizde sadece bir hiç değil belirli bir hiç kalır; yapıdaki, "yanılsama"ya yer açmış olan boşluk kalır. "Yanılsamanın maskesini indirmek", "onun ardında görülecek hiçbir şey olmadığı" anlamına gelmez: Görebilmemiz gereken şey tam da bu *hiçliğin kendisidir;* olguların ötesinde, *bu hiçin kendisinden, özne dediğimiz "hiç"ten* başka hiçbir şey yoktur. Görünüşü "salt görünüş" olarak kavrayabilmek için öznenin fiilen onun ötesine geçmesi, "üzerinden atlaması" gerekir ama orada da sadece kendi geçme eylemini bulur (Žižek, 2008a, s. 209).

Dolayısıyla "fantezinin yorumlanması değil, sadece 'katedilmesi' gerekir: Tek yapmamız gereken, onun 'ardında' hiçbir şey olmadığını ve fantezinin tam da bu 'hiçbir şeyi' maskelediğini yaşayarak görmektir" (Žižek, 2008a, s. 143).

Semptom

Böylece Lacan, "verili bir nesneler bütünü olarak dünyanın var olmadığını söylemenin ötesinde, dilin ve öznenin de var olmadığını söyler." Yani "Büyük Öteki [tutarlı, kapalı bir bütünlük olarak Sembolik düzen] yoktur." Bu noktada Žižek, "eğer dünya, dil ve özne yoksa varolan nedir, daha doğrusu, varolan olgulara tutarlılıklarını veren nedir?" sorusunu sorar ve bu soruya Lacan'ın vere-

18. Fetiş, *eksik*'in yerine ikame edilen şeydir.

ceği cevabın *semptom*[19] olduğuna işaret eder. Lacan semptomu, "hiçbir şey yerine 'var' olan 'bir şey'dir" şeklinde açıklar (Žižek, 2008a, s. 87).

> Semptom, bizlerin –öznelerin– keyfimizi dünyada-oluşumuza asgari bir tutarlılık kazandıran belli bir anlamlandırıcı, sembolik oluşuma bağlama yoluyla "delirmekten kaçma", "hiçbir şeyi (radikal psikotik otizmi, sembolik evrenin yıkımını) değil de bir şeyi (semptom-oluşumunu) seçme" biçimimizdir.
> Eğer bu radikal boyuttaki semptom bağlarından kurtulmuş durumdaysa bu düpedüz "dünyanın sonu" demektir. Semptomun tek alternatifi hiçliktir: Saf otizm, ruhsal bir intihar, sembolik evreni bütünüyle yıkma raddesine bile varacak ölçüde ölüm dürtüsüne teslim olma [...]
> Demek ki semptom: Tikel, "patolojik" bir anlamlandırıcı oluşum, keyfin bir biçimde bağlanması, iletişim ve yoruma direnen atıl bir leke, söylemin, toplumsal bağ ağının dolaşımına dahil edilemeyen ama aynı zamanda da onun pozitif bir koşulu olan bir leke (Žižek, 2008a, s. 90-91).[20]

Gerçekten de hiçliğin karşısına dikilen irrasyonel, saçma dünyanın içinde delirmeyip var olmaya devam etmenin koşulu, buna belli bir tutarlılık kazandıracak bir yol bulmaktır ve öznenin bu anlamlandırıcı oluşumunu Lacan *semptom* olarak tanımlar. Semptomun alternatifi hiçliktir çünkü zaten kendini var etme girişiminin bir sonucu olarak semptom hiçlikten devşirilir. Bununla birlikte, bu demek değildir ki semptomun yerine bir şey seçilecekse bu ölüm dürtüsüne teslim olmak olsun. Sartre'ın yaklaşımı işte ajan gibi tam bu araya yerleşir ve anlamlandırma ağını dönüşüme uğratmanın mümkün olduğunu gösterir. Aşağıda detaylandırılacak olmakla birlikte şimdilik tam burada söylenmesi gereken, semptomunun bilincinde olan kişinin –yani Lacan'ın deyimiyle yanlış-tammayı katedip fanteziden-geçen kişinin– anlamlandırma ağının irrasyonelliğini ve keyfîliğini ve bunun gerisindeki hiçliğiyle birlikte özgürlüğünü de keşfettiğinde, kendini aldatmadan sahipleneceği özgürlüğü ile seçimlerine dayalı bir anlamlandırma varoluşunu yürürlüğe sokabileceğidir.

---

19. Semptom'un kelime anlamı, normal bir durumdan çıkıldığını gösteren *belirti*dir.
20. Lacan, keyfin nüfuz etmiş olduğu belli bir anlamlandırıcı oluşum, anlamlı-keyfin taşıyıcısı olan bir gösteren olarak kendi uydurduğu *Sinthome* kavramını kullanır. Semptom, *Sinthome* olarak kavranır, semptomun gösterenidir (Žižek, 2008a, s. 90).

Eğer bu yeni yapılandırma yerine semptom tercih edilirse, Žižek'in verdiği Wagner'in *Parsifal*[21] operasında, kendi kutsal mızrağıyla yaralanan kral Amfortas[22] örneğinde olduğu gibi, "yarası kanadığı sürece ölememesi, ölüp huzur bulamaması" ıstırabı gibi semptom da sürdüğü sürece –yani ölünmediği sürece– huzur bulunamayacaktır (Žižek, 2008a, s. 91). Çünkü o, bütün varlığını bedeninin yakalandığı sembolik ağı ilgilendiren bu yaradan alır. Öyle ki "eğer onu yok edecek olursak, kendisi de pozitif ontolojik tutarlılığını yitirip varolmaya son verecektir." Çünkü "semptom, insana bir asalak gibi yapışıp 'oyunu bozan' bir unsurdur ama onu yok edersek durum daha da beter olur: Sahip olduğumuz her şeyi kaybederiz [...]" (Žižek, 2008a, s. 93-94). Semptomdan kurtulma; "özne"nin intiharı, yani ona tutarlılık verdiği sanılan tüm atıfların yıkımı anlamına geldiği için "özne"nin felaketi, hatta sonu olmak durumundadır çünkü artık tüm varlığı dağılacaktır. Zaten özerk, kendiliği olan bir varlık olarak öznenin var olmamakla kalmayıp, özdeşleşmelerle inşa edilmişliğinin ötesinde bir varlığından da söz edilemeyecek olması bu intiharda bırakılacak, feda edilecek bir şeyin zaten mevcut olmadığı anlamına gelmektedir. Feda edilen *kendini yapan* özne değil ancak *oldurulan* özne olabilir: Sartre'ın "ciddi insan" dediği, dünyaya kendinden daha fazla gerçeklik atfederek, kendine de dünyaya ait olduğu ölçüde gerçeklik tanıyan ciddi insanın (Sartre, 2011, s. 94) tüm "ontolojik tutarlılığı" bu durumda kendini dağıtacaktır. Gerçekten de bu, özgürlüğünü keşfetmeden ve kendi kendini seçimleriyle inşa ettiğinin bilincine varmadan gerçekleşirse Žižek'in histerik[23] özne dediği bir insan ortaya çıkabilir.

> Histerik soru, öznenin sembolik özdeşleşmeyi gerçekleştirme, sembolik görevi tamamen ve koşulsuz üstlenme yeteneksizliğinin ifadesinden başka nedir ki?[24] Lacan histerik soruyu, "Ben niye senin olduğumu söy-

21. 19. yüzyılın sonlarında, Richard Wagner'in, genel hatlarıyla Wolfram von Eschenbach'ın *Parzival* şiirine dayanarak yazdığı operadır.

22. Amfortas, Grail Kralıdır. (İsa'nın kanının saklandığı düşünülen kâse de *Holy Grail* –Kutsal Kâse– olarak ifade edilir. Buna göre denebilir ki İsa beklendiği –beklenerek de var edildiği– sürece ölünemeyecektir.)

23. Histeri, kişinin genellikle geçmişindeki olaylara bağlı korkuları nedeniyle denetimsiz şekilde ortaya çıkan, olaylara ani, aşırı duygusal ve motor tepkiler verdiği nevrotik bir hastalıktır ve bu kişiler bu bozukluklarından habersizdir.

24. Lacan 1968 öğrenci başkaldırısına yönelik olarak "yeni bir Efendi isteyen histerik bir ayaklanmaydı" der (Žižek, 2008a, s. 128-129).

lediğin şeyim?" sorusu olarak -yani "bende Öteki'nin beni... (kral, efendi, karı...) olarak çağırmasına, "selamlamasına" neden olan o artı-nesne nedir?" sorusu olarak- formüle eder. Histerik soru "öznede özneden fazla olan"ın, çağrılmaya karşı koyan öznedeki nesnenin boşluğunu açar; öznenin tabi oluşunu, sembolik ağa dahil oluşunu gösterir (Žižek, 2008a, s. 130).

Sembolik düzende, "her şey varsayılı bir yokluk (*absence*) temelinde varolur, bunun dışında varolan hiçbir şey yoktur. Her şey ancak varolmadığı ölçüde vardır." "Hiçbir üyesinin kendi olmasına, kendi kabuğuna çekilmesine ya da ötesindeki şeyleri kendi suretinde yaratmasına izin vermeyen bir *res publica*, bir *kamusallıktır*" (Bowie, 2007, s. 93). Gerçekten de böyle görünmektedir. Bununla birlikte, Sartre'ın dediği gibi insanlar birtakım özellikleri *taşıyan* kişilerdir ama bu özellikleri *değildirler*. Irk, sakatlık, çirkinlik ancak o kişinin aşağılık duygusuna ya da gururuna ilişkin kendi seçimleriyle, yani ancak onların özgürlüğünün kazandırdığı bir imlemle *ortaya çıkabilir*. Bunlar, başkasının bakışından çıktıklarından başkası için *oldukları* anlamına gelir. Benim için de olabilmelerinin koşulu benim de onları *seçmemdir* (Sartre, 2011, s. 659). Fakat -özelliklerin kendilerini değil; çünkü ırkımı seçemem- özelliklerin *atıflarını* kendi üstüme alıp almamamın benim seçimim olduğu bu özgürlük noktasını kaçırırsam ya da bunu seçip seçmemenin benim elimde olduğunu keşfedeceğim özgürlüğü reddedersem, toplumsal ağın bu atıfları bana zorla seçtirilmiş gibi gelir ve sembolik ağın kamusal bakışını seçmiş olurum. Bu bakış da zaten benim içine doğduğum -seçmediğim-, bana verilmiş olanı seçmemin bakışıdır.

> Öznenin, ait olduğu toplulukla ilişkisinde her zaman böyle paradoksal bir *choix forcé* (zorla seçim) noktası vardır. Bu noktada topluluk özneye şunu söyler: Seçme özgürlüğün var ama doğru şeyi seçmen koşuluyla. [...] Eğer yanlış seçim yaparsan seçme özgürlüğünün kendisini kaybedersin. Bu paradoksun, öznenin ait olduğu toplulukla ilişkisi düzeyinde ortaya çıkması da kesinlikle tesadüf değildir: Zorlama seçim durumu, öznenin zaten kendi seçiminden bağımsız olarak ait olduğu topluluğu özgürce seçmesinden ibarettir -*özne zaten kendisine verilmiş olanı seçmelidir* (Žižek, 2008a, s. 180).

Kamusal bakış gerçekten de böyle çalışır. İçine doğduğum topluluğun bana verdiğini seçmişim gibi davranılır. Ben de bana verilenleri seçmiş gibi davranırım ki aslında bilinçsizce seçerim ve bu seçimden de sorumlu olurum. İşte Sartre yine burada devreye girer. Mekânı ya da yeri insan-gerçekliği var eder ve kendini konumlandırır. Özgürlük, kendi kendinin kısıtlaması olarak özgürlük olabileceğinden, örneğin, Ankara'da yaşıyor olmamdan dolayı New York'a gitmekte *özgür olmadığımı* söylemek Sartre'a göre hiçbir işe yaramaz çünkü tersine, New York'a gitme projeme nispetle kendimi Ankara'da *konumlandırırım*. Yani aslında katlandığımız engelleri yaratan özgürlük, bu konumu projelerimize ya da amacımıza karşı üstesinden gelinemeyen ya da üstesinden zor gelinen direniş olarak gösterendir (Sartre, 2011, s. 621). Eğer Ankara'da kalıyorsam bu ya kendimi Ankara'dan hoşnut olmayan biri olarak seçme tarzımdır ve üstesinden gelinemeyen bir engel olarak yerimi kavradığım anlamına gelir ya da engeller var olmayıp, Ankara sadece New York'a *gitmek* için bir bağlantı noktası değil, sadece hareket noktası olabilir. Bu da demektir ki her ne kadar daha doğarken *yer alıyor* olsam da aldığım yerden sorumluyumdur (Sartre, 2011, s. 622).

Benin kendini konumlandırma biçimini açıklayan Sartre'ın bu tespitinin yanında Žižek, kişinin karşısındakiyle ilişkisinde, kendisine ve karşısındakine sanki ırkını özgürce seçmiş, *"sanki seçimini çoktan yapmış gibi"* muamele eden öznenin psikotik bir özne ve buna en yakın konumun da "totaliter" tebaanın konumu olduğunu; çünkü "düşman"ın (faşizmde Yahudi'nin, Stalinizmde hainin), tam da özgür bir seçim yapıp, özgürce yanlış tarafı seçmiş olduğunun farz edildiğini söyler (Žižek, 2008a, s. 180).

Sartre ve Žižek'in tespitleri arasında bir çelişki var gibi gözükmekle birlikte aslında yoktur; çünkü Žižek'in bahsettiği, karşısında "düşman", "hain" gibi atıfları karşılayacak yerin konumlandırılmasıyla ilgilidir. Sartre ise, insanın "kendini yapan" değil de, iklim, koşullar, ırk, sınıf, dil vs ile topluluğun tarihi ve kalıtım, çocukluk koşulları, alışkanlıklar ve olaylar ile daha çok "yapılan" gibi göründüğünü ama aslında tüm bunların *bizim aracılığımızla* ortaya çıktığını açıklar (Sartre, 2011, s. 606-609). Gerçekten de bizim aracılığımızla ortaya çıkan bu seçimleri kişi isterse yapar: İster semboliğin verdiğini doğrudan kabul etsin ister bilinçli ola-

rak seçsin, her durumda yaptığı bir seçimdir. Bununla birlikte seçtiği şeyin, başkası tarafından "düşman" ya da "hain" olarak görülmesinin seçimi ona ait değildir; bu seçim onu o şekilde konumlandıracak kişiye ait olup bu da zaten onun kendi kimliğindeki boşluğu kapatma fantezisi olarak yürürlüktedir. Yani zaten kendi projesinin imkânsızlığının yerini tutan bu "düşman", fetişist[25] bir cisimleşmedir. Başkasının varoluşu nedeniyle kendimi benim seçmeden "*olduğum* birtakım belirlemeler içinde bulurum." Bu başkalarıyla sürdürülen ilişki içinde öğrendiğim ve *maruz kaldığım* bendir (Sartre, 2011, s. 653). Olmayı seçmediğim bir ben... Sartre, bu beni, *Yahudi-olmak* üzerinden açıklar: Yahudi düşmanlarının özgürlüğünü kabullenip onların gözündeki ben olan bu Yahudi-olmayı üstlendiğimde ancak ve ancak Yahudi-olmak ortaya çıkar; halbuki tersine, "Yahudi düşmanlarını salt *nesneler* olarak düşünmeyi yeğlersem Yahudi-olmam hemen kaybolur ve yerini, nitelendirilemez özgür aşkınlık olma(nm) sıradan bilincine bırakır" (Sartre, 2011, s. 656).

Toplumsalın ya da semboliğin "gerçekliği" içinde, bireyler doğalmış gibi görünen bir kimlik içinde sabitlenirler. Bu özcü kimlikler, Saul Newman'ın (1972-) ifade ettiği gibi, "kişinin gerçekliğini belirli normlar etrafında inşa edip değişme ve dönüşme ihtimallerini kapatarak bireyi sınırlar. Üstelik bireyi birçok yolla tahakküm altına alan ve özcü bir mantıkla sahnelenen bütün bir kurumsal pratikler dizisi vardır. [...] birey bu özsel kimliğe uygun akla ve ahlaka dair bir dizi normla düzenlenir" (Newman, 2006, s. 24-25). Kişi, toplumsal işlerlikte düzenlenen bu kimliğin, kendisinin dolaysız ya da doğal özelliği olduğunu varsayar ve bu durum değiştirilemezlik atfını da beraberinde getirmiş olur. Burada, Lacan'ın aptal tanımını belirtmek gerekir: Aptal "kendisiyle dolaysız olarak özdeş olduğuna inanan kişidir, kendisine karşı diyalektik olarak dolayımlanmış bir mesafe almaktan aciz kişi; tıpkı kral olduğunu zanneden, kral oluşunu kendisinin de bir parçasını oluşturduğu bir öznelerarası ilişkiler ağının ona yüklediği sembolik bir görev olarak değil de kendi do-

25. Bununla birlikte, bu fetişist figürlere atfettiklerimizden faydalanabileceğimiz bir taraf da vardır. Hem bu figürlere atfedilen hem de toplumsal "aşırılıklar"da, Žižek, kendimiz hakkındaki hakikati görmemiz gerektiğini söyler. Yani adeta dil sürçmeleri gibi, bu "aşırılıklar" semptomun gerçek işleyişine ulaşmamızı sağlayan anahtarlar olarak görülmelidir (Žižek, 2008a, s. 145).

laysız özelliği/mülkü olarak gören kral gibi." Bu nedenle kendisini bunu değiştirebilme düşüncesine getirmekte zorlanır. Bu doğal görünen özellikler ile *olmak* onun için bir ve aynı şeydir. Eğer bunu değiştirmeye doğru bir atılımda bulunursa kendine dışarıdan bakmak zorunda kalıp, hem *mevcut* salt hiçlik olarak ideal bir halini ortaya koyması hem de *oldurulmuş* halini bu ideal hale göre hiçlik olarak ortaya koyması gerekecektir (Sartre, 2011, s. 553). Fakat bu durum onda içdaralması yaratacağından, bunun yerine, bu özelliklerin kendisiyle özdeş olduğunu varsaymayı seçer ki bu adeta bedeninde bir hayaletin hüküm sürmesine benzer. Böylesi bir hayaletle ilişki içinde ya da aptallık içinde, hep kendi ideolojik rüyamızın bilinci olarak, yani "gerçeklik" dediğimiz şeye destek işlevi gören bir fantezi-kurgusu içinde kalırız. İdeoloji, toplumsal ilişkilerimizi yapılandıran bir yanılsama olarak, sembolize edilemeyen imkânsızlığı maskeler. O halde, ideolojinin işlevi, gerçekliğimizden bir kaçış noktası sunmak değil, tam da toplumsal gerçekliğin kendisini travmatik gerçekten kaçış olarak sunmaktır (Žižek, 2008b, s. 45 ve 2008a, s. 60-61).

Halbuki Žižek'in dediği gibi, "ideolojik rüyamızın gücünü kırmanın tek yolu, kendini bu rüyada duyuran arzumuzun Gerçek'iyle karşı karşıya gelmektir" (Žižek, 2008a, s. 63). Yani, ancak arzumuzun boş göndergesiyle karşı karşıya geldiğimizde kendimizle dolaysız olarak özdeş olduğumuz -kral oluşun kendimizin dolaysız özelliği olduğu- sanrısından kurtulabiliriz. Boş göndergeyle karşılaşmak -aşağıda detaylandıracağım gibi- var olma arzumuzun nafile bir girişim olmasını kavramak demektir. Bu nokta, Lacan'ın psikanalitik sürecin son aşaması olarak gördüğü aşamaya benzer: "*öznenin artık kendisinin özne olduğunu varsaymaması*" aşaması. Başka bir deyişle, "büyük Öteki'nin var olduğunu değil, *var olmadığını* farz eder; Gerçek'i nihai, anlamsız budalalığı içinde" kabul eder ve bunun karşılığı ise özne olarak *kendisini de hükümsüz kılmasıdır* (Žižek, 2008a, s. 243). Sembolik gerçekliğin var olmadığını koyup kendi özne'liğini de hükümsüz kılan özne, anlam atfının yokluğunu keşfeden, hiçliğinin bilincinde varlık olarak hiçliğinin özgürlüğü içinde yeni bir "gerçeklik" kurabilir; kurmayabilir de.

Fallus'un Varlık Yokluğu

Sartre, insanın ontolojik olarak *varlık eksikliği* olarak betimlendiğini ama *onda hem eksik* hem de mümkün olanın yine ona ait olduğunu ifade eder. Dahası, insanın zaten eksiklik olduğu için seçtiğini belirtir. Aynı şekilde, insan özgür olduğu için seçer ki Sartre zaten özgürlük ve eksikliğin bir ve aynı şey olduğunu söyler. Buradan yola çıkarak, insan, varlık eksikliğini kendi kendinde taşıyan varlık olduğu için arzu duyar. Yani arzu, varlık arzusudur ve kıskançlık, cimrilik, sanat aşkı, korkaklık gibi tikel duyguların içinde ve bunlarla var olup sembolik ifadeler olarak ortaya çıkar; bunlardan önce gelen *bir* varlık arzusu değildir (Sartre, 2011, s. 701). Bu durumda eksikliği çekilen varlık nedir sorusuna Sartre "kendinde" cevabını verir: "İnsan gerçekliği, kendinde-olmak arzusudur." Kendi-için-kendinde haline gelmek için eksiklik olarak atılımda bulunması "kendi kendisinin salt bilincine vararak kendinde-varlığınm temeli olan bir bilinç olma idealidir." Sartre bunun adeta tanrı ideali, tanrı olma arzusu olduğunu tartışır. Ama insan *sadece* tanrı olmayı seçebilecekse bu özgür olmadığı anlamına geleceğinden, her ne kadar "arzusunun *anlamı* son kertede tanrı olma projesi olsa da, insanın arzusu hiçbir zaman bu anlamla *kurulmuş* değildir; tersine, her zaman kendi amaçlarına ilişkin özel bir buluşu temsil eder." Bu nedenle "varlık arzusu, her zaman varlık tarzı arzusu biçiminde gerçekleşir" ve bütünlük olarak *kişiye* aittir (Sartre, 2011, s. 702-703).

İnsan bir varlık-eksikliği olması nedeniyle arzu duyduğundan aslında bir varlık-arzusu duymaktadır. Kendisindeki bu eksiği Öteki'nin -sembolik gerçekliğin- kapatmasını bekler ama o da varlıktan yoksun olduğu için bunu karşılayamaz ve bu eksikliği, yoksunluğu maskelemek üzere arzu-nesneleri üretir. İşte hem bunu koşullandıran hem de belirleyen yok-varlığın göstereni fallus (*phallus*) olarak açıklanır. Varlık arzusunun imkânsız nesnesinin var-yokluğu gibi fallus da bir var-yokluktur çünkü kendi imkânsızlığını, yani tam da mevcudiyetiyle eksikliğini ele verir.

Fallus'u bir *gösteren* olarak ele alan Lacan, penisi kastetmez. Fallus, gösteren olarak "gösterilenin etkilerini koşulladığı için gösterilenin etkilerini bütünüyle belirlemekle yükümlü olan gösterendir" (Bowie, 2007, s. 121); yani, gösterilenin hem etkilerini koşullandıran hem de bu etkileri bütünüyle gösterendir. Fallus,

"varlık-yokluk" ikiliğinin etkilerinin göstereni olarak konumlandırıldığından, bu çalışma açısından oldukça simgeseldir. Bowie, fallusun "bir yok varlık ve bir var yokluk nişanesi" haline geldiğini ifade eder (Bowie, 2007, s. 126). Aynı şekilde meme, klitoris, vajina ve rahme de uyarlanabilir bir "sahiplik ve mahrumiyet, varlık ve yokluk, vaat etme ve tehdit draması" olabileceğini, hatta teorinin bu gösterenlerle daha da geliştirilebilir olduğunu söyler (Bowie, 2007, s. 141). Ancak bunların gösteren olmasına izin verilmeyişinin nedeni, zaten Sembolik düzende klitorise "giden yolu fallik saplantının hazırlamış olması" sebebiyle onun ikincil bir gösteren olarak kurulmuş olmasıdır (Bowie, 2007, s. 125). Bu nedenle Bowie, Lacan'ın "kadına bu tür bir sembolik güç aktarımının [...] Sembolik düzenin kendisini yıkımın eşiğine getireceğini" bizzat defalarca söylediğini açıklar (Bowie, 2007, s. 141).

Arzu, talebin kendi beraberinde açtığı boşlukta ortaya çıkar. Yani "tatmin etsin diye Öteki'ne arz edilmiş olan fakat kendisi de varlıktan yoksun olduğu için onun da sahip olmadığı şey, aşk denilen şeydir ama o aynı zamanda nefret ve cehalettir de. [...] ihtiyaç tatmin edildiği ölçüde öznenin bir o kadar daha yoksun kaldığı şeydir." Çünkü "arzu, ölen ihtiyaçtan sonra hayatta kalan 'mutlak yoksunluk etkisi'nin bir başka adıdır" (Bowie, 2007, s. 132-133). Lacan, arzunun, "ne tatmin isteği ne de sevilme talebi" olduğunu, yalnızca sevilme talebinden tatmin isteği çıkarıldığında kalan fark, yani "tamamen onların yarılarak birbirinden ayrılması olayı" olduğunu söyler. Bir diğer ifadeyle, "ihtiyaçtan talebi çıkar, geriye arzu kalır" (Bowie, 2007, s. 134). Bowie, ihtiyaç, talep ve arzunun sözlü-olmayan ve işlenmemiş bir sembolü olarak fallusun hazır durmakta ve insanlar arasında geçen sessiz arzu alışverişleriyle dolu dilsiz bir dünya tasarlamamıza imkân vermekte olduğunu söyler (Bowie, 2007, s. 136). Sonuç olarak, ihtiyaç tatmin edildiğinde, yani talep karşılandığında öznenin daha da yoksun kalmasının etkisi arzudur. Bunun nedeni de daha başından, eksikliği dolduracak imkânsız şeyden zaten yoksun olan "gerçeklikten" –Öteki'den– ya da kişiden –öteki'den– bunun talep ediliyor olmasıdır. İşte en başından beri ve sonsuza dek bölünmüş olan öznenin arzusu aslında imkânsız bir hedefin umutsuz takibidir ve fallus da aslında "kaygı ve korku üzerine kurulu boş bir gösteriştir" (Bowie, 2007, s. 149).

Bu boş gösteriş, fallus, bizim irademiz dışında kurulmuş bir radikal dışsallığın düşüncemizin içselliğine geçmesine neden olan kısa devrenin gösterenidir. Yani, hem insanın kontrolünden kaçan, iradesinin dışında olan hem de insanın düşüncesiyle yürürlüğe giren, dolaysızca, kendiliğinden geçen noktadır (Žižek, 2008a, s. 235-236).

Bu çelişkinin kendisi, Žižek'e göre, tam da "fallus deneyimi"ni oluşturan şeydir: "HER ŞEY bana bağlı ama buna rağmen HİÇBİR ŞEY yapamıyorum." Dolayısıyla, fallik boyut, "her şey" ile "hiçbir şey" arasında gidip gelmesiyle, bize, toplumsal gerçeklikle yürüttüğümüz işlemi açıklar. Bizim irademiz dışındaki radikal dışsallık olarak hazır bulduğumuz dünya ile içsellik olarak düşüncemiz arasındaki kısa devre... "Özne bütün gerçekliği kendi işi olarak koyutlar" ("her şey bana bağlı") ama "özne biçimsel olarak ancak kendisine verilmiş olanı üstlenebilir" ("ama buna rağmen hiçbir şey yapamıyorum"). O halde, kadir-i mutlaklık ile kesin iktidarsızlık arasındaki hareket falliktir (Žižek, 2008a, s. 236). Diğer bir deyişle, varlık arzusu ile bunun imkânsızlığı arasındaki hareket falliktir çünkü kendi eksikliğinin gösterenidir.

> Fallik gösteren, deyim yerindeyse, kendi imkânsızlığının bir işaretidir. Tam da pozitifliği içinde, "kastrasyon"un –yani kendi eksiğinin– gösterenidir. Mahut fallik-öncesi nesneler (memeler, dışkı) kayıp nesnelerdir; oysa fallus sadece kayıp değil, tam da mevcudiyetiyle belli bir temel kaybı bedenleştiren bir nesnedir (Žižek, 2008a, s. 171).

İnsanlar arasındaki arzu alışverişini sahiplenme üzerinden açıklayan Sartre'a göre, insan, "bende erimeksizin *ben* olacak bir nesneyi düşler; çünkü arzuladığım şey tam da bu nesnedir ve eğer onu yersem ona artık sahip olamam, artık kendimden başkasıyla karşılaşmam. [...] İşte tensel 'sahiplenme' gerçekten de bize durmadan sahiplenilen ve durmadan yeni kalan, sahiplenmenin hiçbir iz bırakmadığı bir bedenin irkiltici ve baştan çıkarıcı imgesini sunar. [...] Kaygan olan şey ele alınabilir, elle yoklanabilir ve yine de, su gibi, içine girilemez olarak kalır." Bu da "başkası, başkası olmaktan çıkmaksızın ben olsun" düşüdür (Sartre, 2011, s. 717). Diğer bir deyişle, başkasının bendeki eksikliği bana veren şey olabilmesi için benden ayrı olması gerekir ama aynı zamanda bu eksikliği tamamlayan şeyin ben olmasını düşlerim. İşte arzuladığım şeyi veya kişiyi sahiplenmem ile onu yakalayamayışım, elimden

kayması arasındaki hareket fallik olarak nitelendirilebilir çünkü kendi imkânsızlığını kendi kendine ele verir.

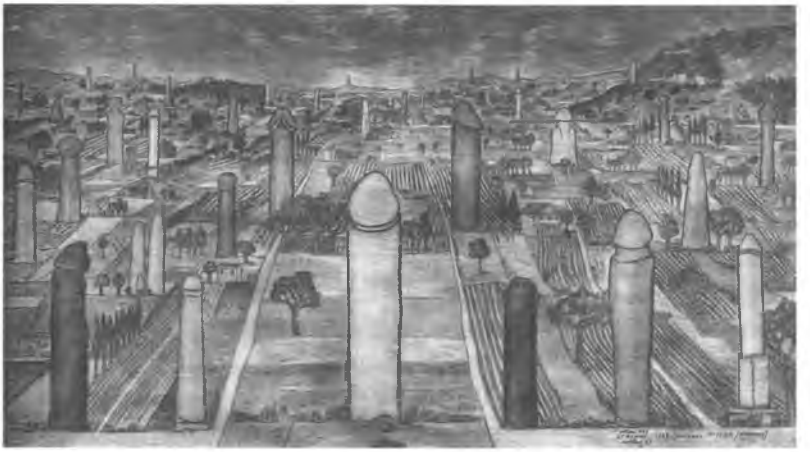
Žižek, zaten imkânsız olan bir şeyin neden yasaklandığını sorguladığında imkânsızlığın varoluş düzeyiyle ilgili olmasına karşılık –yani imkânsızdır çünkü yoktur–, yasağın onun yüklemlediği özelliklerle ilgili –yani özellikleri nedeniyle yasaklanan *jouissance*'la ilgili– olduğu cevabını verir (Žižek, 2008b, s. 185). Lacan bu terimi, "haz ilkesinin ötesinde", tatminin ötesinde bir şeyi anlatmak için kullanır. *Jouissance*, egonun dürtüler üzerindeki ılımlılaştırıcı/azaltıcı etkisini baypaslayıp, gerçeklik ilkesi ile müzakereleri kopartacak düzeyde "haz ilkesinin ötesinde"dir (Johnston, 2002), (Žižek, 1993, s. 280). *Jouissance* "Gerçek şey"dir, engelsiz kendinden geçirici –esrik– boşalımdır. Haz ilkesi Şey'i göz ardı edip yerine geçen nesnelere razı olurken *jouissance* Şey'i arar; ama beklediği ve elde ettiği arasındaki boşluk her seferinde "bu o değil!" dedirtir ki bu onun sürekli tekrar edilmesinin koşuludur (Johnston, 2002). Hazzın ılımlılığının ötesindeki *jouissance* temelde falliktir, yoktur ama travmatik etkiler üretir. Bu etkileri ürettiği için yasaklanır. Bir diğer deyişle, yasaklar imkânsızlığı ya da yokluğu giderme arzusunun fantezilerinin ürettiği travmatik etkilerin yasaklanması ile ilgilidir. Örneğin, Yahudi veya iktidar gibi bastırdığım ya da ötekileştirdiğim şey olarak fantezinin aslında benim içimde olduğunu fark etmem travmatiktir. İktidar fantezisinin, aslında hem yıkmak istediğim hem de otoritesinden haz aldığım şey olarak benim içimde olması onun sürekli geri gelmesine neden olur. Yani, kendi kimlik fantezimin boşluğunu kapatmak için kurduğum ötekinin fantezisinin aslında beni ben yapan şey olduğunu fark ederek "ben"i yıkması *jouissance*'tır ve tüm bu anlam kurulumunu yıktığı ve onun anlamsızlığını gösterdiği için de yasaklanır. İktidar, zaten imkânsız olduğu halde bu etkileri yasaklar çünkü onun anlaşılmaz kökenine girerek kendimizi onun alanının *dışına* koyup meşruiyetini dağıtmamızı engellemeye çalışır. Bu doğrultuda, anlaşılır ki iktidarın cinselliğe ilişkin yasakları aslında nafile bir yokluğu giderme fantezilerinin yasaklanması girişimi olarak falliktir ve kendi iktidarının imkânsızlığını onaylar.

> [...] Ne kadar tepki verirse, gücünü de o kadar göstermiş ama iktidarsızlığı da bir o kadar onaylanmış olacaktır. Fallus işte tam bu anlamda kastrasyonun gösterenidir.

Güç gösterisi temeldeki iktidarsızlığın doğrulanması olarak işlemeye başladığı zaman devreye giren fallik tersine çevirmenin mantığı budur. Aynı zamanda totaliter bir iktidar yapısına yönelik, siyasi provokasyon denen şeyin mantığı da budur. [...] İktidar yapısına gönderilen mesaj, pozitif taklit eyleminin içerdiği olumsuzlamadır: Çok güçlüsün a*ma buna rağmen iktidarsızın tekisin. Aslında benim canımı yakamazsın!* Bu şekilde, iktidar yapısı aynı tuzağa yakalanmış olur. Ne kadar şiddetli tepki verirse, temeldeki iktidarsızlığı o kadar onaylanmış olacaktır (Žižek, 2008a, s. 171-172).



Resim 4: Yüksel Arslan, *Arture 213, Etkiler 5c (İslam Sanatları)*, resim, 1980



Resim 5: Yüksel Arslan, *Arture 487, İnsan 128: Mutunus-tutunus-fascinus*, resim, 1997. Yüksel Arslan'ın bu iki resmi; "gerçekliğin" ve kurumların imkânsızlığı giderme çabası içinde kurduğu inşalarla temeldeki eksiği giderme iktidarsızlığını sürekli bir güç gösterisi içinde fallik gösterenlerle kapatmaya çalışıyor oluşuna işaret eder. Bu fallik gösterenler gösterisini daha da çoğaltma, büyütme, kalabalıklaştırma, şiddetlendirme çabası temeldeki iktidarsızlığı daha da onaylar.

İktidarın *Eksiklik* Hazzı

Öznede olduğu gibi iktidarın yapısındaki eksiklik de yine "iktidarın kimliğini 'iktidar' olarak oluşturan şeydir ve onsuz işlev göremez. [...] Ne var ki, paradoksal olarak, bu eksiklik iktidara direnişi olanaklı kılar." Yani, hem iktidarın kimliğini oluşturan hem de ona direnme imkânı veren bu eksikliktir (Newman, 2006, s. 223). Foucault, "cinsellik üzerine geliştirilen bilgi türünün oluşumunu baskı ya da yasa kavramlarıyla değil de, iktidar kavramıyla" ele alır. Foucault'nun bir sonraki bölümde detaylandırılacak olan iktidardan kastı, "uygulandıkları alana içkin olan ve kendi örgütlenmelerini kuran güç ilişkileri çokluğu" olup, bu güç ilişkilerinin içinde etkili olduğu "devlet aygıtlarında, yasanın formüle edilmesinde ve toplumsal hegemonyada gelişen stratejiler"dir. Yani, iktidar, her alanda, güç ilişkilerinin geliştirildiği stratejilerdir. Böylece Foucault, "hem cinselliği yasa olmaksızın hem de iktidarı kral olmaksızın" düşünerek başka bir iktidar anlayışı sunmaya çalışır (Foucault, 2010, s. 71-72). Bu iktidar aslında kendi eksikliğini giderme ya da iktidarsızlığının üstünü örtme girişimleri çokluğu içinde denetleme üzerinden yürütülen bir hazza varır.

Foucault, neden baskı altında olduğumuzu değil, neden büyük bir tutkuyla baskı altında olduğumuzu söylediğimizi araştırmayı esas alır (Foucault, 2010, s. 16). Bunu ayakta tutan istenç ve destekleyen stratejik niyeti değerlendiren Foucault, cinselliğin, "gün ışığına çıkartılması zorunlu bir gizmiş, kötü amaçlarla suskunluğa mahkûm edilmiş ve söylenmesi hem zor, hem gerekli, hem tehlikeli, hem de önemli olan bir şeymişçesine kullanılmasının" onu söyleme dökmeye kışkırtan, yani sürekli cinsellikten söz etmeye kışkırtan şey olduğunu söyler (Foucault, 2010, s. 33-34). Tıpta, eğitimde, din ve hukuk gibi alanlarda en küçük detaylara kadar belirlemeler ve tanımlamalarla, belli bir yararı olmayan hazzı yok etmek üzere konan yöntemlerle "iki ya da üç yüzyıldır cinsellik etrafında kopardığımız bu çılgın kıyamet, birincil bir kaygıya, nüfusu güvence altına almak, işgücünü yeniden üretmek, toplumsal ilişkiler biçimini sürdürmek, kısacası ekonomik olarak yararlı, siyasal olarak muhafazakâr bir cinsellik düzeni kurmakla bağıntılı" olmalıdır (Foucault, 2010, s. 34-35). Cinselliğin tanımlarının ve tespitlerinin tıpta, eğitimde, mahkemelerde, dinde, ailede detaylandırılıp her yere gözetim gereçlerinin yerleştirilmesi gözetim mekanizmasının kurnazlığına işaret eder (Foucault, 2010, s. 35-37). O halde, cinselliğe ilişkin söylem, tek bir söylemden ziyade farklı kurumların düzenlemelerinin ürettiği bir söylem kalabalığı olup, iktidar, bu söylemlerin yanından sıyrılarak, gündelik hazzı, onun içine girerek denetler.

Dolayısıyla anlaşılır ki iktidarın cinsellikle olan temel ilişkisi onu denetleme arzusu üzerine kurulur. İktidarın bu denetleme arzusunun ise iki temel sonucu söz konusudur. İlki, cinselliğin, tıbbi, hukuki, dinî, eğitsel "teşhislerinin" detaylı şekilde ortaya konmasıyla öznelerin birbirlerinden farklılıkları üzerinden ayrıştırılarak kurulan "kimliklerinin" üstlerine kapanmasını sağlayarak denetlenmelerinden bir çıkar sağlamak; ikincisi ise, etkinlikleri arttırıp denetlenen alanı genişleterek, iktidarın, cinselliğin yükümlülüğünü üstlenerek bedenlere dokunmayı görev bilmesiyle bizzat hazdan çıkar sağlamasıdır. Bu çıkarlar sadece iktisadi değil (iktisadi olanın da hedefi aynıdır), sahip olma arzusuyla kendi eksikliğini giderme operasyonudur. İktidarın bu operasyonu karşı tarafa da başka bir haz ürettirir –ya da karşılıklı olarak birbirlerini üretirler– ki bu, hazzın iktidara yönelmesidir.

Foucault, bunun hem gözetleyen, karıştıran, sorgulayan iktidarı *kullanmanın* hazzı hem de bu iktidarı *atlatmanın* hazzı olarak, iktidarın erotikleştirilmesiyle elde edilen bir haz olduğunu söyler (Foucault, 2010, s. 40-41).

Evlilik kurumu da buna örnek olarak benzer bir karşılıklılıkla yürütülür. İktidar, iki kişi arasındaki ilişkiyi hem ekonomik yönden hem de cinsellik üzerinden denetimi altına almak için, hem çift arasında hem de çiftle kendi arasında bir sözleşme yapar. Çift olan kişilerin her biri de gözlendiği yerle özdeşleşerek kendini var ettiğinden bu sözleşmeyi arzu eder. Böylece iktidar bu çiftin hem kasasını hem de bedenini denetleyerek kendi beden eksikliğini gidermeye çalışırken bir haz çıkarı elde eder. Nişanlıların ya da sevgililerin de yasalar tarafından "güvenceye alınması" girişimi "ilerici" görünümü altında aslında denetlenmeyen kaçakların yine iktidar sistemi içine alınması arzusu olup onların bedenlerine de dokunmanın yolu olur. Hem bu durumda hem de eşcinsellerin evlenme hakkı taleplerinde bir meşruiyet arzusu söz konusudur. "Yasal" bir birliktelik olduğunda ancak "tanınacaklardır", var olacaklardır. Bu –ileride detaylandıracağım– günümüzün çokkültürlülük kültürü kapsamında kişinin kimliğinin üstüne kapanmasına iyi bir örnektir. Bununla birlikte denetlenme hazzı da bu tanınırlığa hizmet etmektedir. "Evli" çift de hem denetleniyor olmaktan erotik bir haz alır hem de ötekinin bedenine gerçekten sahip olmanın imkânsızlığını sözleşmenin bedeni ile giderme arzusundan haz alır. Zaten bu tensel sahiplenme sürekli ertelemeye dayanan bir işlemde bulunur: Arzu edilen, durmadan sahiplenilen ama durmadan da yeni kalan bir kayganlıkta olmalıdır. Sartre'ın da dediği gibi "başkası, başkası olmaktan çıkmaksızın ben olsun" düşüdür bu; çünkü ben olursa ona artık sahip olamam (Sartre, 2011, s. 717). İşte çift arasındaki iktidar ilişkisi de, bu dışsallığın sahiplenilmesi ile sürekli elden kayıp gitmesi arasındaki gerilimle üretilen bir haz işlemidir. Diğer bir deyişle, sahiplenme ile kayıp gitme arasındaki hareket kendi imkânsızlığını ele verdiğinden falliktir.

O halde, bu denetleme arzusu, ilk ve son kertede iktidarın eksikliğinin bir sonucudur. Üreme gibi belli bir yararı olmayan hazzı yok etme ya da kontrolü altına alma ve bedenlere dokunma arzusu, iktidarın denetleme mekanizmasıyla kendi eksikliği-

ni giderme girişimi sonucu sahiplenme arzusu olarak ortaya çıkar. Bu sahiplenme hem iktidarın tüm alanlara yayılıp tüm varoluş biçimlerine sızarak kendi eksikliğini giderme ve kendini var etme girişimi olup hem de paradoksal olarak hazzın iktidar ilişkileri üzerinden karşılıklı üretimine neden olur. Her iki taraf da sahip olma arzusuyla ürettikleri hazdan çıkar sağlar. Bu çıkarı yürürlükte tutan ya da sürekli tekrarlatan şey ise tarafların her birinin hedeflediği şeyi –eksikliklerini giderme– elde etme imkânsızlığıdır.

Buradan da anlaşılacağı gibi "arzunun bastırıldığını düşünmek gereksizdir çünkü arzuyu ve onu ortaya çıkaran noksanlığı oluşturan yasadır. İktidar ilişkisi zaten arzunun bulunduğu yerde olacaktır; dolayısıyla bu ilişkiyi sonradan devreye girecek bir baskı çerçevesinde suçlamak yanılsamadır; aynı şekilde iktidar dışında yer alacak bir arzuyu aramaya kalkışmak da boş bir çabadır" (Foucault, 2010, s. 64). Çünkü iktidarın kendisi, cinselliğe dair "bilme istenci"ni ortaya çıkararak insanın cinselliğine ilişkin söylemini iktidar-bilme-haz düzeni ile ayakta tutmaktadır (Foucault, 2010, s. 16-18).

2
İktidarı "Var" Etmek

İktidar kavramı hem öznenin inşa sürecinde etkin olan hem de özne'leşen insanın toplumsal yapı içinde etkileşimini ve yürürlüğünü sürdürdüğü bir kavramdır. İktidar; öznenin kimliğinden devlet ve kurumlarına, evrensel akıl, bilim, bilgi, kültür, din ve ahlaka kadar çok kapsamlı bir çerçevede, çok çeşitli güç alanlarında kendini gösterir. İktidar, tüm bu güç alanları içinde önkabuller ya da *sanki*'ler üzerine kurulur ve *yanlış-tanıma*nın bir uzvu olarak yürütülür. Özne de hazır bulduğu bu iktidar ilişkilerinin içinde kendi kimliğini ve iktidar ilişkilerini sürdürür. Burada önemli olan, öznenin iktidar ilişkilerini ne şekilde yeniden üreterek bunların içinde yer aldığı, kendini ne şekilde var kılmaya çalıştığıdır. Yani, aslında iktidar ilişkilerini kuran öznenin iktidar atfı olup, hiçliğinden kaçma girişimi ve eksikliğini

giderme imkânsızlığının nesnesi olarak inşa edilen varsayımlar dünyasında kendini aldatmasında kullandığı bir arzu nesnesine dönüşür. Buna bağlı olarak bu bölümde, insanın hiçliğini reddetme girişimi olarak kurduğu toplumsal varoluş içinde yürürlükte olan iktidar kavramının, bu redde dayalı yapıya süreklilik vermesi ve birçok kuruma "işlerlik" görünümü kazandırıp bunları "vazgeçilmez" kılması nedeniyle üzerinde durulacaktır. Özellikle iktidar ilişkilerinin nasıl çalıştığı anlaşıldığında, insanın kendini nasıl bir ağın içinde var etme çabası içinde olduğu ve kurumların bu ağın mekanizmasındaki işlevi daha rahat görülecektir. Böylece analiz edilecek olan bu mekanizmanın kurgusallığının kabulüne gösterilen dirence ajansal girişimin yolları bulunabilecektir.

Karl Marx (1818-1883), bireylerin hazır buldukları toplumsal yapıyı değiştirebilme gücüne sahip olmadıkları görüşündedir. Lacan da aynı şekilde Sembolik düzenin insanların hazır bulduğu bir yapı olduğunu kendi kavramlarıyla açıklar. Bu doğru olmakla birlikte insanların bunu değiştirebilme gücüne sahip olmadıkları görüşü bir önkabul olarak görülmek durumundadır. Çünkü buna karşılık, örneğin Heidegger, insanı imkânları sonsuz olan bir varlık olarak koyar. Bu da hem kendini hem de "gerçekliği" değiştirebilme gücünü beraberinde getirir. Zaten Heidegger, varlığı imkânları üzerinden ele almakla kalmaz "gerçekliğin" değişkenliğini de tartışır (Heidegger, 1996, s. 186-196). Bu da, "gerçekliği", belirli birtakım kalıplar içine sokmaya çalışan mutlakçı görüşleri kendiliğinden tutarsızlaştırır ve dağıtır. Heidegger gibi Foucault da tarihsel varlıklar olduğumuz için önceki kuşaklardan miras aldığımız sınırlayıcı önkabulleri teşhis etmemiz halinde kendimizin farkında olup, özgürleşip gelişebileceğimizi söyler. Bu tarihsel mirası sorgulamak kendimizi yeniden yaratmak için gereklidir (Foucault, 2011a, s. 153-156). Bu sorgulamada, suçu kurumlara atarak kendimizi temize çıkarma ya da sorumluluktan kurtarma hatasına düşmemek gerekir. Amaç, öznenin iktidar ilişkileri üzerinden nasıl özgürlüğünden kurtulmaya ya da özgürlüğünü reddetmeye çalıştığının anlaşılmasıdır.

"Özne"liğin Reddi

Foucault, öznenin kendisini kendilik pratikleri aracılığıyla etkin bir biçimde kuruyor olmasını, "bireyin kendi kültüründe bulduğu, bireye kendi kültürü, kendi toplumu ve kendi toplumsal grubu tarafından önerilen, telkin edilen ve dayatılan kalıplar" ile kendi kendini icat etmesi olarak açıklar. Başkalarıyla ve kendimizle ilişkilerimizin her örneğinde "kendimizle farklı bir ilişki biçimi kurar, her örnekte farklı bir biçim sergileriz." Bu da Foucault'ya göre "farklı özne biçimlerinin hakikat oyunlarıyla ilişki içinde tarihsel olarak kurulmasıdır" (Foucault, 2011b, s. 234-235). Sartre da "*tabula-rasa*"ya[1] nelerin yapışıp yapışmayacağına dış rastlantıların, yani öznenin kendi *tarihinin* karar verdiğini; ama bunların geçmişten yola çıkılarak değil, gelecekten ve benim imkânlarımdan hareketle belirlenebilir olduklarını söyler. Çünkü bunlar, daha başından itibaren, kendini seçme tarzlarıdır ve geleceğe, imkânlara yönelimin şimdiki hale doğru bir dönüşüdür (Sartre, 2011, s. 579-581).

Foucault, "insanları özneye dönüştüren üç ayrı nesneleştirme kipi"nden bahseder. Birincisi, kendilerine bilim statüsü kazandırmaya çalışan araştırma kipleridir: Dilbilimi konuşan öznenin, ekonomi üretken, emek harcayan öznenin, biyoloji salt yaşıyor olma olgusuyla öznenin nesneleştirilmesidir. İkincisi, "bölücü pratikler" ile öznenin kendi içinde ve başkalarından bölünmesi süreciyle nesneleştirilmesidir: "deli ile akıllı, hasta ile sağlıklı, suçlu ile 'iyi çocuklar'" gibi. Üçüncüsü ise, insanın kendini özneye dönüştürme biçimidir: örneğin "cinsellik" öznesi olarak kendini tanımayı öğrenmesi (Foucault, 2011b, s. 58). Bu nesneleştirme biçimleri, "bireyselleşmenin yönetilmesi" olup, bir yandan farklı olma hakkına sahip çıkar, diğer yandan bireyi parçalar, başkalarıyla bağlarını koparır, bireyi kendi üstüne kapanmaya zorlar ve kısıtlayıcı bir biçimde kendi kimliğine bağlar. Aynı şekilde "bilgi, beceri ve kalifikasyon" ile sağlanan bilginin ayrıcalıklarıyla bilginin dolaşma ve işlev görme biçiminin de yönetilmesi bilginin iktidarla ilişkisidir (Foucault, 2011b, s. 62).

1. İnsanın, zihinsel içeriği olmadan dünyaya geldiğini ve bilgisini tecrübe ve algılarıyla kurduğunu ileri süren Epistemoloji (Bilgi Felsefesi) teorisidir. Türkçe'ye "boş levha" veya "boş sayfa" olarak çevrilir.

> Bu iktidar biçimi, bireyi kategorize ederek, bireyselliğiyle belirleyerek, kimliğine bağlayarak, ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasası dayatarak doğrudan gündelik yaşama müdahale eder. Bu bireyleri özne yapan bir iktidar biçimidir. Özne sözcüğünün iki anlamı vardır: Denetim ve bağımlılık yoluyla başkasına tabi olan özne ve vicdan ya da özbilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış olan özne. Sözcüğün her iki anlamı da boyun eğdiren ve tabi kılan bir iktidar biçimi telkin ediyor (Foucault, 2011b, s. 63).

Foucault, devlet iktidarının hem bireyselleştirici hem de bütünselleştirici, yani, totaliter bir iktidar biçimi olduğunu (Foucault, 2011b, s. 64) açıklayarak bireyi devletten ve devletin kurumlarmdan değil, "hem devletten hem de devletle ilintili olan bireyselleştirme türünden kurtarmak" sorunundan bahseder. Bu nedenle "yüzyıllardan beri zorla dayatılmakta olan bu tür bireyselliği reddederek yeni öznellik biçimlerine gerçeklik kazandırmak durumunda" bulunduğumuzu ve artık bugünkü hedefimizin "ne olduğumuzu keşfetmek değil, olduğumuz şeyi reddetmek" olabileceğini söyler (Foucault, 2011b, s. 68). Buna bağlı olarak Foucault, entelektüel etiğinin "insanı durmadan kendini kendinden koparabilecek duruma getirmek" olduğunu ki bunun da cephe değiştirmenin tam zıddı olduğunu söyler (Foucault, 2011b, s. 92). Çünkü Foucault, mevcutlar içinde salınım yapan bir cephe değişiminden değil, bir ret ve kendi kendinden kopuştan bahseder.

Foucault, iktidarın ancak "mümkün eylemler" alanı üzerinden işleyebildiğini, yani iktidarın, özneler eylemde bulundukları ya da bulunabilecekleri bir alanda eyledikleri sürece öznelerin üzerinde eylemde bulunabileceğini söyler. Buna bağlı olarak da Foucault'da yönetmek "başkalarının mümkün eylem alanını yapılandırmaktır" ve sadece siyasi değildir; bireylerin ya da grupların (çocukların, zihinlerin, toplulukların, ailelerin, hastaların) davranışlarına yön vermek suretiyle kendi davranışlarının yönetilmesidir. Foucault, iktidarın uygulamasını başkalarının eylemleri üzerinde eylemde bulunarak başkaları tarafından "yönetilmek" olarak ele aldığımızda, bunun "yalnızca 'özgür özneler' üzerinde ve yalnızca onlar 'özgür' oldukları sürece" uygulanabilir olduğunun ortaya çıktığını söyler. Bu da demektir ki bireysel ya da kolektif özneler çok çeşitli tepkilerin, tavırların, davranış biçimlerinin ortaya çıkabileceği bir imkânlar alanındadır. Bu noktada köleliği inceleyen

Foucault, insanın, maddi bir kısıtlama ilişkisinin dayatıldığı zincirlenme halinde değil, hareket edebileceği ve hatta kaçabileceği zaman bir iktidar ilişkisi içinde olduğunu tespit eder. Buradan da görülür ki iktidarın uygulanmasının koşulu özgürlüktür; fakat elbette iktidar özgürlüğü tümüyle belirleme eğiliminde olduğundan özgürlük sadece karşı çıkabilir (Foucault, 2011b, s. 74-75).

Burada öne çıkan olgu, *imkânlar alanının* özgürlüğün belirleyici tanımı olması ve özgür olmayan özne üzerinde bir iktidar uygulamasından bahsedilemeyecek olmasıdır. "Potansiyel bir reddetme ya da başkaldırma olmadan iktidardan söz edilemez" (Foucault, 2011b, s. 55). Foucault'nun öne sürdüğü başkaldırma-iktidar ikiliğinden, yani özgürlük-iktidar ikiliğinden iktidarı özgürlüğün ürettiği sonucu çıkarılabilir ama paradoksal olarak, özgürlüğü iktidarın ürettiği de doğrudur. Foucault bu iki önermeyi bir araya getirir ve daha çok bu ikisi arasında sürekli bir "çekişme" olduğundan, "hem karşılıklı teşvik etmeyi hem de mücadeleyi içeren bir ilişkiden" söz eder. "İktidar ilişkisinin özünde yatan ve onu devamlı kışkırtan etken, istencin boyun eğmeyişi ile özgürlüğün inadıdır." Dolayısıyla, Foucault burada iktidar ilişkisini "gönüllü kölelik" anlayışına değil, tam tersine özgürlüğün boyun eğmeyişine bağlar (Foucault, 2011b, s. 76). Özgürlüğün boyun eğmeyişi iktidar ilişkilerinin sürekli koşulu ise "direnme, kaçma yolunun ya da kurtulma ihtimalinin bulunmadığı bir iktidar ilişkisinden de söz edilemez" (Foucault, 2011b, s. 80).

Sartre da insanın, kimi zaman özgür kimi zaman da köle olması saçma olacağından (Sartre, 2011, s. 560), yani insan zaten özgür bir varlık olduğundan, onun direnişlerini özgürlüğünün açığa çıkardığını ve direnen bir dünya üzerinde projelerini *gerçekleştirebilen* bir varlık olarak angaje olduğunu –angajmandan kurtulduğunu– ifade eder. O halde insan ancak özgürlüğünün alanı içinde engellerle karşılaşır ve herkes için farklı engeller vardır; mutlak engel yoktur (Sartre, 2011, s. 614). Bununla birlikte Sartre bir ayrıma dikkat çeker: Özgür olmak, "istediğin şeyi elde etmek" değil, "istemeye kendi kendine karar vermek" demektir. Bunun örneği de, bir tutuklunun kaçmaya çalışmakta ya da kendini kurtarmakta her zaman özgür olmasıdır (Bu, hapisten çıkmakta her zaman özgür olduğu anlamına gelmez). Buradan da anlaşılır ki

özgürlükte seçmek ve yapmak aynı şeydir (Sartre, 2011, s. 606-609). "Özgürlük daha belirdiği anda kendini 'yapmak' olarak belirler. Ama *yapmak* bir verinin hiçlenişini varsayar." Veri ise geçmişten başka bir şey değildir (Sartre, 2011, s. 611). Yani anlaşılır ki özgürlük kendini *yapmak* olarak ortaya koyar ve yapmak için de önceki bir veri ya da geçmiş hiçlenir ki eylemek ya da yapmak mümkün olsun. Karar verdiğim bir konuda bir şey yapmam için önceki verilerimi, kararlarımı hiçlemem gerekir: tutuklu kişinin hapisten kurtulmak için hapis halini hiçlemesi ya da ayağa kalkmak için oturma halinin hiçlenmesi gibi.

Zamansız Zaman: Hayalet Avcısı

Öznenin veri olarak geçmişinden koparak onu hiçlemesinde, diğer bir deyişle *oldurulan* kendini reddetme girişiminde, toplumsal ya da sembolik gerçeklik olarak Öteki'yi de artık var farz etmeyeceği bir kopuş yaşayacağı için önce öznenin kendini içinde kurduğu bu düzenin yasasının nasıl hayalet gibi yürürlükte tutulduğunu açmakta fayda var.

Jacques Derrida (1930-2008), zaman dediğimiz şeyden ayrı bir zamandan, zaman içinde yer almayan bir an'dan bahseder. Bu, "hayaletimsi an"dır; şimdiler zinciri olarak: geçmiş şimdi, güncel şimdi –"şu an"–, gelecek şimdi (Derrida, 2007, s. 13). Bu "yoknesne", bu "yok bulunuş", "bir şey olmayan bu Şey, tüm belirişleri arasında görünmez olan bu Şey [...] ete kemiğe bürünmüş olarak görünmez. Bize bakan ve bizi gören bu Şey'i orada olduğu zaman bile görmemek... Hayaletlerin bakışımsızlığı her tür aynalığı kesintiye uğratır burada. Zamandaşlığı kırar, zamana aykırı düşmemize çağrıda bulunur." Derrida bu "bize bakanı görmeme"ye *siperlik etkisi* adını verir (Derrida, 2007, s. 23-24). Bu, hayaletimsi *bize bakışın* bizim her türlü bakışımızın öncesinde ve ötesinde olarak bize baktığı duygusuna kapılırız. "Bakışımızın hiçbir zaman kesişemeyeceği bir bakışın bize baktığını" hissettiğimiz bu zamana aykırılığın yasalarının egemen olduğu yerde "yasayı bize miras bırakan *siperlik etkisi* ile karşı karşıya kalırız" ve "'Ben, babanın hayaletiyim'[2] diyene inanmaktan başka bir şey gelmez elimizden. Onun kökeninin gizine, onun gizine körükörüne boyun

2. Derrida, *hayalet* kavramsallaştırmasını William Shakespeare'in *Hamlet* trajedisi üzerinden anlatarak oyundaki hayaletten alıntı yapar: "I am thy Fathers Spirit."

eğmek, buyrultuya ilk boyun eğiştir zaten. Bu boyun eğiş de bütün ötekileri koşullandıracaktır" (Derrida, 2007, s. 25-26).

Derrida'nın, yasaya boyun eğişin, "babanın hayaleti" olduğuna *inanılarak* başlamasından kastettiği ile Lacan'ın "Babanm-Adı" ile girilen Yasa düzeni arasında bir bağlantı kurulabilir. Bununla birlikte, "Şey" dediği, zamandaşlığı kesen, aynalığı kesintiye uğratan, zamana aykırı düşmemize çağrıda bulunan *Şey* ile *Hiçlik* arasında da bir bağlantı kurulabilir. Dahası tam da bir tarafta Şey'in görünmezliği, hiçliği, diğer tarafta buna geliştirilen *siperle* onun Babanın hayaleti, Yasa olduğuna inanmak arasındaki paradoks aynı zamanda varlık ve hiçlik arasında birbirini koşullayan paradoksu da bize gösterir. Başka türlü söylersek: hiçlik yerine seçilen *semptom*, "hiçbir şey" yerine seçilen "var" olan "bir şey". "Geçmiş şimdi, şimdi ve gelecek şimdi"yi bir arada tutan "hayaletimsi an", hiçliğin zamansızlığını ya da hep yürürlükte oluşunu çağrıştırır. Hayalet gibi hiçlik de her zaman *şimdi ve burada*dır ama biz onu göremeyiz ve onun Babanın hayaleti ya da Yasa olduğuna inanmayı seçeriz.

Lacan'da Sembolik düzene girişi kuran Babanm-Adı'nı Derrida'da hayalet olarak buluruz. Her ikisinde de boyun eğişi kuran Baba ile Yasa birlikte yürür ve bu, ilk buyruk olan ama zamansız olarak sürekli işlem halinde bulunan Babanın bakışımsızlığı, zamana aykırı, zamanın dışında çalışır. Bizim göremediğimiz ama bize baktığını hissettiğimiz *bize bakan*, Lacan'ın –ve Freud'un– *Ben-ideali*'ni çağrıştırır. Bu kurucu özdeşleşmenin –sembolik özdeşleşmenin– *gözlendiğimiz yerle*, kendimize *baktığımız yerle* özdeşleşme olduğunu hatırlarsak kendimizi özdeşleştirdiğimiz gözlendiğimiz yerin –yani ilk yasaya boyun eğdiğimiz bu yerin– hayaletin yeri olması onun bir yok-bulunuş olduğunu gösterir. O halde, bu "görünmeden görebilme" erkine sahip olan hayalet bizim bu dünyada bir varoluş kurmamızın koşulu olarak koyduğumuz hayalettir. Tam da bu nedenle bir hayalet gibi sürekli gelir ve geri-gelir.

İşte hayalet tanımlaması ajansal girişimde bu nedenle kendine yer bulur. Hayaletin, Yasanın, Babanın hem gücü hem de zayıflığı bu hayaletliğindedir: Bir yandan hayaletin konumu konumsuz, yani bir yok-yer olduğundan ortadan kaldırılacak bir yerin zaten yok oluşu kendi kendine irrasyonelliğini, keyfiliğini ele verir; di-

ğer yandan bu hayaletin konumu yine yok-yer olduğundan onun nesnesine ulaşılamaz ki var etme oyununun gücü tam da bu nesnenin bir yok-nesne ya da atıfsal, imgesel, namevcut nesne oluşundan gelir. O halde asıl mesele hayaletin sürekli geri-gelişi içinde kendimizi nasıl seçtiğimizdir. Sartre'a göre, seçim, boyun eğme içinde, kaçış olarak, kendini aldatarak gerçekleşebilir; hatta kendimizi seçmemek şeklinde de olabilir ama tüm bu seçimlerdeki amaçların sorumluluğu bize aittir (Sartre, 2011, s. 595). O halde, ister Don Kişot[3] gibi var olmayan ya da kurgulanan yel değirmenlerine karşı saldırıya geçip, kendini şövalye zannederek koyunları ordu, şarapları kan, yel değirmenlerini kötülük yapan devler sanıp her şeyi kendi atfedişleriyle var ederek kendini var etmeyi seçsin ister Sisifos[4] gibi kurmacaya bağlı bir kendini var etme çabası içinde olduğunun *bilincine* vararak, sürekli, her seferinde taşı tepenin başına taşıma cezasının sorumluluğunu özgür ve mutlu biçimde sahiplenerek kendini var etmeyi: İkisi de bu seçimi özgür olarak yapar. Aralarındaki özgürlük farkı, birinin savaşmayı seçtiği şeylerin sembolik gerçekliğin göndermeleri olduğunun bilincinde olmaması, diğerinin özgürlüğünü keşfedip bunun bilincinde olarak tüm sorumluluğu mutlulukla üstüne almasıdır. İşte Camus'ye göre, evrenin efendisiz olduğunun bilincinde olan Sisifos'a evren bu nedenle ne kısır ne de değersiz görünür; o mutludur (Camus, 2011, s. 140-141). O halde denebilir ki Sisifos, Sartre'a göre, *oldurulan* değil, *kendi-için* (*pour soi*) olan, yani Sartre'ın deyimiyle geçmişinden kopan ya da Foucault'nun deyimiyle olduğu şeyi reddeden kişi olmalıdır. Şimdi, bu kopuş ya da ret işlemini netleştirebiliriz.

3. Cervantes'in 17. yüzyılın başlarında yazdığı, aynı isimli romanındaki kahraman Don Kişot (*Don Quixote*) kendini şövalye zanneder ve her şeyi kafasında kurduğu biçimde görür (koyunları ordu, şarapları kan, yel değirmenlerini kötülük yapan devler sanması gibi). Hiç görmediği Dulcinea'yı sevgilisi ilan edip, onu dünyanın en güzel kadını kabul etmeyenlere saldırır. Bununla birlikte seyisi Sançe, Don Kişot'un bu kurgularına inanmasa da kendisine vadettiği adaya kavuşmanın mümkünlüğüne inanmayı seçer (Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Kişot*, Çev. Reşat Nuri Güntekin, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012).

4. Albert Camus'nün –Yunan mitolojisinde geçen ve Homeros'un "en bilge kişi" dediği Sisyphos karakterinden yola çıkarak– 1942'de yayınlanan "Sisifos Söyleni" deneme kitabında yer alan öyküde Sisifos yararsız ve umutsuz bir çaba harcama cezasına çarptırılmıştır. Fakat *bilinçli* olduğu için bu ceza trajik olsa da o mutludur; çünkü "yazgısı kendisinindir, kayası kendi nesnesidir" ve "efendisiz olan bu evren ona ne kısır görünür ne de değersiz" (Camus, 2011, s. 140-141).

Oldurulan Öznenin Geçmişinden Kopuş Özgürlüğü

Olumsuzlama –hiçleme–, insan-gerçekliği aracılığıyla dünyaya geldiğine göre, insanın, kendi-kendisiyle ve dünyayla hiçleyici bir kopuşu gerçekleştirebilen bir varlık olması gerekir ki bu kopuşun devamlı imkânı, özgürlükle bir ve aynı şeydir. Bu kopuşla, *oldurulan* değil, *kendi-için* (*pour soi*) olan devreye girer. Yani, olduğu kendinde'yi hiçlemek, *kendi-için* olmak ve adlandırmalardan kurtulmaktır. Bu hiçleyiş de özgürlüktür. Sartre'a göre söz konusu olan, "dünyayı hiçbir şekilde hiçliğin içine doğru kaydırmak değil, sadece varlığın sınırları içinde kalarak, bir özneye bir yüklem vermeyi reddetmektir" (Sartre, 2011, s. 68); çünkü özneye verilen yüklemler, ona bir iş, oluş ya da durumu yükleyerek onu *oldurulan* bir özne haline getirir.

> Özgürlük aracılığıyladır ki kendi-için, varlığından olduğu kadar özünden[5] de kurtulur; özgürlük aracılığıyladır ki kendi-için, kendisi hakkında söylenmesi mümkün olandan her zaman daha başka bir şeydir; çünkü en azından bizatihi bu adlandırmadan kurtulandır, kendisine verilen ismin, kendisine ait olduğu kabul edilen iyeliğin esasen ötesinde olandır [...] Sonsuza kadar özümün ötesinde, edimimin âmillerinin ve sâiklerinin[6] ötesinde var olmaya mahkûmum: Ben özgür olmaya mahkûmum. Bu demektir ki özgürlüğüme, onun kendisinden başkaca sınır bulunamaz ya da dilersek özgür olmaya son verme özgürlüğüne sahip değiliz (Sartre, 2011, s. 558).

Ama insan, bu özgürlüğü karşısında bir içdaralmasına düştüğünden bundan kaçış yolları arar ve Sartre bu insana "ciddi insan" der. Özgürlüğünün bilincini derinlere gizleyerek *kendini aldatmakta* olan bu insan dünyaya kendinden daha fazla gerçeklik atfederek, kendine de dünyaya ait olduğu ölçüde gerçeklik tanır; çünkü ciddi insan, mecburiyetlerini ve varlığını dünya kuruyormuş gibi "değerleri dünyadan hareketle kavrayan, değerlerin şeyci ve güven verici tözleştirilmesiyle yetinen" insandır (Sartre, 2011, s. 94). Bu "ciddiyet hali" dışında Sartre'a göre psikolojik determi-

5. Sartre, "öz"ü varlıktan önce gelen bir şey olarak değil, yaşayarak kurulan, yani *oldurulan* bir şey olarak koyar.
6. Âmil, yapan; sâik, sebep anlamındadır. Dolayısıyla, âmil öznel, sâik nesneldir.

nizm[7] de bizi "edimlerimizin üreticisi olan bir *doğa* ile donatır." Bu üretici doğa, edimlerimizi kendileri dışında temellendirdiği için, yani güçlü güven veren bir eylemsizlik ve bir dışsallık sayesinde, bu edimlerimiz sürekli bir *mazeretler* oyunu oluşturur. Böylelikle, psikolojik determinizm, "girişmekte olmadığım[ız] bütün girişimleri imkânsız diye, *a priori*[8] bir yana bırakmam[ız]a" neden olup "bizi *asla olduğumuz şeyden başka olmamaya*" indirger (Sartre, 2011, s. 92-93). Halbuki kendimi tümüyle özgür hissettiğim içdaralması halinde, hiçlik, "kitabı yazma imkânını bir imkân olarak kurar ve bu kitabı yazma*ma* imkânının da benim için mümkün olmasının sürekli imkânı içinde o hiç denecek varlığı kavrarım" (Sartre, 2011, s. 94).

Gelecek davranışlarımı önceden tasarlarım ve davranışlar *benim* imkânlarımdır ama bu mümkün olanların sonuçlarını üreten nedenin kendim olduğunu kavrayamadığım için bu durum bende *içdaralması* yaratır. Yani, kitabı yazmama imkânının sonucunu hem üreten hem de seçen aslında benimdir ama bunu bu şekilde kavrayamadığım için dehşete düşerim. Benim belirlediğim ama henüz *olmamış olan* bir geleceği üretmekten korkum, beni belirlenmemiş bir gelecek sunan düşünceye sığındırır. Tam bu bilinç noktasında devreye giren *içdaralması* ben karşısında duyulan içdaralmasıdır çünkü kendimi uçuruma fırlatmaktan ürkerim. Bu durumda içdaralması, "olmamak kipinde kendi kendinin geleceği olmanın bilincidir" ve ben uçurumdan "mümkün olan düşüşümü taklit eder ve onu sembolik olarak gerçekleştiririm" (Sartre, 2011, s. 82-83).

İşte bu kendini yeniden yaratma süreci, geçmişin hiçlenmesini, yani "hemen önceki psişik geçmiş ile şimdiki zaman arasında bir kopuş[u] gerektirir. Bu kopuş da hiçliktir" (Sartre, 2011, s. 78). İnsan bu hiçliği kendinde taşıdığı için dünyanın hepsini ya da bir kısmını yadsıyabilir (Sartre, 2011, s. 79).

---

7. Determinizm (Belirlenimcilik ya da Gerekircilik): Evrendeki tüm nesne ve olayların, yani nesnel gerçekliğin nedensellikle ve nesnel yasalarla *belirlenmiş* olduğunu ileri süren felsefi görüştür. Psikolojik determinizm de aynı şekilde insan davranışlarının ve eylemlerinin böyle değişmez yasalarca belirlenmiş olduğunu ileri sürer. Buna göre de insanın özgürlüğünden bahsedilemez.

8. *A priori*; Epistemoloji'de (Bilgi Felsefesi) –"önceden" anlamında– tecrübeye, deneye, kanıta bağlı olmaksızın önceden gelen bilgi anlamında kullanılır. *A posteriori* ise –"sonradan" anlamında– deneye, gözleme, verilere bağlı olarak akıl yürütme ile sonradan elde edilen bilgi anlamında kullanılır.

> Şu halde bilinçli varlık, geçmişi karşısında kendi kendisini bu geçmişten bir hiçlikle ayrılmış gibi oluşturmalıdır; bilinçli varlık, bu varlık kopuşunun bilinci olmalıdır [...]. Özgürlük, kendi hiçliğini ifraz ederek kendi geçmişini oyundışı bırakan insan varlığıdır. [...] bilinç de kendi kendisini geçmiş varlığının durmadan hiçlenmesi olarak yaşar. [...] Şu halde, eğer özgürlük bilincin varlığıysa, bilinç de özgürlük bilinci olmak zorundadır. [...] varlığın bilincinde olan insan varlığı için, kendi geçmişi ve kendi geleceği karşısında, aynı zamanda hem bu geçmiş ve hem de bu gelecek olarak, hem de bunlar olmayarak belli bir duruş tarzı olmalıdır (Sartre, 2011, s. 79).

Bilinçli varlık, "olmamak kipinde kendi kendinin geleceği olmanın bilinci" olarak, bu kavrayışı, sürekli tekrarlamalıdır; durumunun sentetik kavrayışını özgürce ve *sıfırdan yeniden yapmalıdır.* Geçmiş varlığını durmadan hiçleyerek ben'i sürekli yeniden yaratması gerekir (Sartre, 2011, s. 84-86); çünkü Kafka'nın *Dava*'da, insan-gerçekliğinin belirleyici vasfının sürekli bir biçimde *davacı olmak* olduğunu söylemesi gibi, Sartre da özgür olmanın, sürekli bir biçimde *özgürlük duruşmasında* yer almak olduğunu söyler (Sartre, 2011, s. 629).

Bu var etme projesinde, kökensel olarak "*tabula-rasa*"ya nelerin yapışıp yapışmayacağına, dış rastlantılar, yani öznenin kendi *tarihi* karar verir (Sartre, 2011, s. 579). Ama Sartre'ın verdiği "aşağılık duygusu" örneğinde olduğu gibi, bunlar, geçmişten yola çıkarak değil, gelecekten ve benim imkânlarımdan hareketle belirlenebilir; çünkü bunlar, daha başından itibaren, kendini seçme tarzlarıdır ve geleceğe, imkânlara yönelimin şimdiki hale doğru bir dönüşüdür. "Ben çirkinim", "ben aptalım" gibi yorumları içeren aşağılık duygusu da "başkasından daha aşağı gördüğüm kendimin özgür ve topyekün projesidir, başkası-için-varlığımı üstlenmeyi seçim tarzımdır, üstesinden gelinemez bir skandal olan başkasının varlığı karşısında bulduğum özgür çözümdür" (Sartre, 2011, s. 580-581).

Ancak *olduğum* üzerine düşünülebileceğinden, yani geçmişim olmadan kendim hakkında hiçbir şey *düşünemeyeceğimden*, ben geçmişte varımdır ama aynı zamanda geçmişi kendine ve dünyaya getiren varlık olduğumdan bu paradoksaldır (Sartre, 2011, s. 623). Geçmişteki olayların imlemine, geriye yönelik değerlendirmeyle değil, ileriye doğru, yani hedeflerime doğru *karar veririm.* Yani "bütün geçmişim ısrarcı, acil, dayatıcı olarak oradadır ama

bu geçmişin anlamını ve bana verdiği buyrukları, amacımın bizatihi projesiyle ben seçerim" (Sartre, 2011, s. 625). O halde, eğer başlıca projelerimden biri *ilerlemekse* bu proje geçmişten *ayrılmalara* yol açar ve artık geçmişe küçümsemeyle bakarım. Zaten "geçmiş kendimi ondan ayırabilmem için varolan şeydir" der Sartre (Sartre, 2011, s. 631). Bunun tersine, geçmişi *ne iseler o olarak* seçenler, geçmişle bir sadakat ilişkisi içinde sağlam bir zemin bulma arzusunda olup *reddin reddini* seçmişlerdir. Sartre'a göre, ilk örnektekiler, eski bir kabahatin günahını küçümseyerek çıkartırken, ikinci örnektekiler için günah çıkarmak –temel projelerini değiştirmezlerse eğer– imkânsızdır. Bu durumda "inançlarına zarar vermemek için, olabilecek her türlü kendini aldatmaya, bulabilecekleri her türlü kaçamağa başvururlar" (Sartre, 2011, s. 631).

O halde J. J. Rousseau'nun (1712-1778) "insan özgür doğmuştur *oysa* her yerde zincire vurulmuştur" (Rousseau, 2011, s. 4) ifadesi şöyle değiştirilebilir: İnsan özgür doğmuştur ve *tam da bu yüzden* zincire vurulmuştur –kendini zincire vurdurmayı, vurmayı seçmiştir–. Özgür olmayan biri zincirlenemez: Zincire vurulmuş olmak zaten bir varsayımdır; zincire zincir atfını veren özgürlükten kaçmaya çalışan özgür insandır; yani, bu zincirleri kurmasa kendini özgürlüğün içdaralması içinde bulacağından zincirleri bizatihi kendi üretmiştir. Görülür ki bu durum sürekli salınan paradoksal bir yapıdır. Platon (M.Ö.~428-348) *Devlet* kitabında insanın gölgeleri gerçek zannettiği zincirlenmişliğinden kurtulup asıl nesneleri görebildiği aydınlığa çıkışını mağara örneği üzerinden açıklar. Mağaradaki gölgeleri gerçek sanmaya ahşan zincirlenmiş insan aydınlığa çıkarılıp asıl nesneleri gördüğünde ürker ve gölgeleri gerçek kabul etmeye devam etmek ister ama gözü aydınlığa bir kez alıştığında artık karanlığa, mağaradaki zincirlenmiş haline de dönmek istemez (Platon, 2012, s. 231-233). Her durumda sorumluluk kişinindir: İster zincirleri kursun ister onlara kendini adapte etsin; ister var kabul etsin ister onları varsaymasın, her durumda karar veren, seçen insandır. Ama insan, bu sorumluluğu da almak istemediğinden sürekli bir gerekçe üretme makinesi gibi çalışır. Bu kaçamakların, gerekçelerin başında, daha doğrusu temelinde de sürekli *sanki*'ler rüyasını sürdürmek gelir. Sanki'ler, tüm atıflarımızın zorunlu çıkış noktası olarak bize sağlam bir zemin sunar ve geçmişten kopuşa direncimize dayanak verir.

Žižek, toplumsal gerçeklik dediğimiz şeyin bir etik inşa olduğunu, belli bir *sanki*'den destek aldığını ifade eder. "*Sanki* bürokrasinin kadir-i mutlaklığına inanıyormuşuz gibi, *sanki* Başkan Halk İradesinin tecessümüymüş gibi, *sanki* Parti işçi sınıfının nesnel çıkarını ifade ediyormuş gibi davranırız..." O halde psikolojik değil fakat toplumsal alanın fiili işleyişi içinde cisimleşmiş, maddileşmiş olan "inanç kaybolduğu anda, toplumsal alanın yapısı dağılır" (Žižek, 2008a, s. 51).

Heidegger bir şeyi bilmemizin tarihsel önkabullere dayandığını ve söz konusu önkabullerin, oldukça genel ve çok açık olmalarından ötürü kendilerini bizden gizlediklerini söyler. Foucault, tarihsel *a priori*nin[9] çok önemli bir bölümünü, bu çoğu zaman atlanan, pek farkında olunmayan önkabul veya önyargıların meydana getirdiğini açıklar. Foucault'nun "tarihsel *a priori*"den kastettiği, "yargılar için bir gerçeklik koşulu değil, ifadeler için gerçeklik koşulu olacak olan bir *a priori*dir." Yani dikkat çekmeye çalıştığı nokta, *a priori*nin, verili olan bir tarihin *gerçeklik söylemine* hizmet ettiğidir: "*A priori,* hiçbir zaman söylenemeyecek olan ve gerçek olarak tecrübeye verilemeyecek olan doğrulukların değil, verilmiş olan bir tarihindir; çünkü o gerçekten söylenmiş şeylerin tarihidir" (Foucault, 2011a, s. 153). Dolayısıyla, *a priori,* "zaman-dışı bir yapı oluşturamaz; ancak söylemsel bir pratiği belirginleştiren kurallar bütünü olarak tanımlanır" ve bu kurallar da ya ilişkide olduğu öğelerle birlikte değişir ya da onları değiştirerek onlarla birlikte dönüşür (Foucault, 2011a, s. 154). Foucault'nun dönüşebilen *a priori* tespitinden hareketle, bu dönüşümün söylemsel bir pratik içinde kurallaşıyor oluşu toplumsal kurumlara yapılan atıfların ve işlevlerin temel işlemini değiştirmez. Bir diğer deyişle, bu atıf ve işlevler kendilerini zamana, koşullara uydurarak dönüşüp kendilerine yeni meşru zeminler yaratır. Bu işlem, yeri geldiğinde işlevsizliğin ya da yetkinsizliğin deşifresiyle yeni bir işlev edinmeyi de kapsar. Yani söylemsel alan dönüşse de alanın kendisi yerinde durmaya devam etmektedir: *A prori*ler değişse de *a priori*nin yeri yerinde kalmaktadır.

Buna bağlı olarak, toplumsal yapının ve kurumlarının analizleri de bu *yer* üzerinden, belli varsayımların önkabulü üzerinden

9. Bkz. dipnot 8.

yapılır. Örneğin, ahlak gibi değerler, Sartre'ın dediği gibi, "varlığını gerekliliğinden devşirir, yoksa gerekliliğini varlığından değil." Yani, gerekliliği varlığına içkin değildir; gerekli olduğundan varlık kazanır. Bunu sağlayan da özgürlüğümdür (Sartre, 2011, s. 90). O halde, gereklilikleri gerekli kılındığında varlığa gelse de kurumların gereklilikleri ve işlevleri *a priori* bir "insan doğası" önkabulüyle meşrulaştırılmaya çalışılır. Örneğin, "liberaller, toplumu her şeyden önce, bireylerin birbirleriyle yarıştıkları bir rekabet ortamı olarak algılarlar" ve onlara göre insanlar "her şeyden önce ekonomik çıkarlarını 'bencilce' korurlar" (Cantzen, 2000, s. 26-27). Sosyalist anlayış, insanın önce eğitimle "iyi" sosyalist haline getirilmesi ile özgürlük ve eşitliğin sağlandığı toplumsallaşmanın mümkün olabileceği varsayımına dayanır (Cantzen, 2000, s. 29). Anarşizmde genelleştirilebilecek anlayış ise, insanın, "'doğası gereği' dayanışma ve işbirliği içinde yaşamaya yatkın" olması ve insanın doğuştan "iyi" mizacına uygun şekilde örgütlenmesine toplum biçimlerinin engel olduğudur (Cantzen, 2000, s. 30). Dolayısıyla, görülür ki gerek "rekabet" gerek "iyi" gerekse "dayanışma" olsun, bunların ortak noktaları, insan hakkında sahip oldukları bir önkabulün üzerine geliştirilmiş olmalarıdır. Bu önkabuller "güçlü-güçsüz", "iyi-kötü", "ahlaklı-ahlaksız", "bencil-fedakâr", "olgun-ham" gibi ikilikler üzerinden bir üst-alt ilişkisiyle, yani, hiyerarşik kuruluşla, tahakkümü beraberinde getirir. Erich Fromm (1900-1980), Aydınlanma düşünürlerinin, insanın "iyi" doğduğu ama kötü kurumlar, kötü eğitim gibi dışsal bir "kötü" ile kötü hale geldiği varsayımından yola çıkarak "'iyi toplum'un iyi insan yaratacağına ya da daha doğru bir deyimle, insanın doğal iyiliğinin kendini açığa vurmasına olanak sağlayacağına" inandıklarından söz eder. Fakat yapılan sonraki deneylerle, "doğuştan" eğilimler olarak adlandırılan eğilimlerin bile değiştirilebileceği görülerek bu "iyi" ya da özcü insan varsayımı yürürlüğünü kaybeder (Fromm, 1993, s. 57-59). Buna rağmen, toplumda söylemsel ikiliklerin hiyerarşik kuruluşu üzerinden faaliyetler sürdürülmeye devam eder. Böylece tahakkümlerden kurtarma, yani, insanları birbirinden koruma görevi kurumlara havale edilerek, bu sefer insanların devletin ve kurumlarının tahakkümlerine –ama yine aynı hiyerarşik kabuller içinde– girmeleri meşru görünüm kazanır.

Burada Foucault'nun, aşağıda detaylandırılacak olan, iktidar ve tahakküm arasında yaptığı ayrımdan bahsetmek gerekir. İktidar ilişkileri belli bir özgürlük üzerinden yürürken, tahakküm ise iktidar oyunlarının hukuk, yönetim, ahlak gibi pratikler ile dayatmayla "değiştirilemez" bir biçime bürünmeleridir. Dolayısıyla, "güçlü-güçsüz", "iyi-kötü", "ahlaklı-ahlaksız", "suçlu-suçsuz" gibi hiyerarşik kabuller, kurumların denetiminde birer tahakküm aracına dönüştürülerek meşru görünüm kazanır. Bununla da kalmaz, artık bu kurumların değil, bu kurumların kendi kendilerini ele verip, işlevsizliklerini deşifre ettikleri sinik bir yapının tahakkümüne geçilir. Bu da -yine aşağıda detaylandırılacak olan- Jean Baudrillard'ın (1929-2007) "maskeli balo" dediği yapının tahakkümü ya da hegemonyasıdır ve yine aynı biçimde meşru görünümü yürürlüktedir. Bu konuya geçmeden önce iktidar ilişkilerinde siyasi lider ve halk arasındaki ilişkiyi açıklamakta fayda var ki önkabullerin bu ilişkide de nasıl yine *sanki*'ler üzerinden yürütüldüğü ve bunlarla yapılan sorumluluk transferleri anlaşılabilsin.

Kralın Krallığından Halk Fetişizmine

Siyasi önder, kral, lider vs üzerinden kurulan iktidar ilişkisinde, bu figürü nasıl inşa ettiğimize ilişkin Marx'ın kavramsallaştırdığı kral ile tebaa arasındaki ilişki örneğini Žižek'in ilerletmesi dikkate değerdir. Bir kralın kendini ancak başka insanlar onunla tebaa ilişkisi içinde olduğu için kral, diğerlerinin de o kral olduğu için kendilerini tebaa zannetmesi, Žižek'e göre, "kral olma" belirleniminin kralın şahsının "doğal" bir özelliği sanılması nedeniyle "fetişist bir yanlış-tamma"dır (Žižek, 2008a, s. 40). Žižek, bizim tebaa olarak, sanki kral kendi başına kral olmuş gibi davranmamıza karşılık esasında biz ona kral gibi davrandığımız için onun kral oluşunu inceler. Kral gücünü tebaanın bu sembolik ayininden alır ve bu işlem gizli kalmalıdır ki biz onun kendi başına kral olduğu yanılsamasının kurbanları olmayı sürdürelim. Bu yüzden egemenliğini meşrulaştırmak için tanrı, doğa, mitik olay gibi toplumdışı -dışsal- bir otoriteye başvurur; fakat bu klasik Efendi'ye "karizmatik gücünü veren icrai mekanizmanın maskesi indirilir indirilmez, Efendi gücünü kaybeder." Bunun yanında, Žižek, totaliter Önder'in bu dışsal otoriteye ihtiyacı olmadığını, aksine klasik Efendi'nin sırrını adeta ifşa ederek "Ben kendim hiçbir şey

değilim, sadece sizin iradenizin bir ifadesi, cisimleşmesi, icracısı olarak bu hale geldim, benim gücüm sizin gücünüzdür [...] Ben sizin Efendinizim çünkü siz bana sizin Efendiniz olarak davranıyorsunuz; beni sizin Efendiniz yapan sizsiniz, sizin kendi faaliyetiniz!" dediğini açıklar. Peki, kendini zaten ele veren böylesi bir Önder konumu nasıl yıkılabilir? Žižek bunu inceler:

> Buradaki temel aldanma, Önder'in gönderme noktasının, egemenliğini meşrulaştırmak için göndermede bulunduğu kertenin (Halk, Sınıf, Millet) var olmamasıdır; daha doğrusu ancak fetişist temsilcisi, Parti ve Önder'i sayesinde ve onun içinde var olmasıdır. Burada performatif boyutun yanlış-tanınması zıt yönde gider: Klasik Efendi ancak tebaası ona Efendi olarak davrandığı sürece Efendi'dir; oysa burada Halk ancak temsilcisi olan Parti ve Önder'inin içinde cisimleştiği sürece "gerçek Halk"tır. Demek ki performatif boyutun totaliter yanlış-tammanın formülü şöyle olacaktır: Parti, Halk'ın gerçek çıkarlarını temsil ettiği için, Halk'ta kök saldığı, onun iradesini ifade ettiği için Parti olduğunu düşünür; oysa aslında Halk, Parti'de cisimleştiği için –daha doğrusu cisimleştiği sürece– Halk'tır. [...] İşte bu yüzden Halk'ın gerçek üyesi, sadece Parti'nin yönetimini destekleyen kişidir: Onun yönetimine karşı çalışanlar Halk'tan otomatik olarak çıkarılırlar, "Halk düşmanı" olurlar (Žižek, 2008a, s. 160-161).

Şu halde, gerçek demokrasi, içinde Halk'ın var olmadığı bir sosyo-politik düzendir. Toplumsal yapıda, egemenlik Halk'ta gibi gözükse de aslında Halk tam da iktidarın tebaasının toplamından ibarettir. Bunu seçimlerde de açıkça görürüz: Toplum "atomize bireylerden, soyut birimlerden oluşan olumsal bir toplama dönüşür ve sonuç salt nicel bir sayma mekanizmasına" bağlanır. Bu "biçimsel demokrasi"nin *irrasyonel* karakterini gizlemenin boşuna olduğunu söyleyen Žižek, zaten "demokrasi"yi mümkün kılan şeyin kişinin kaderini irrasyonel rastlantılara teslim etmeye böyle hazır halde bulunması olduğunu belirtir (Žižek, 2008a, s. 162-163). Böylece anlaşılır ki aslında Halk ancak Parti ve Önder üzerinden kendini var edebildiğinden biçimsel demokrasinin irrasyonelliğine kendini teslim eder. Burada Žižek'in kral için söylediği tanımlamanın tersi bir işlemi görürüz: Halk'ın kendinin halk olmasının onun "doğal" özelliği olduğunu sanması fetişist bir yanlış-tamma olmalıdır. Bununla birlikte, Halk'ın bu irrasyonelliğe kendini teslim etmeye bu kadar gönüllü olması bu çalışma açısından önemli bir noktaya işaret eder; çünkü teslimiyet arzusu,

sorumluluk transferinin kitlesel olarak yürürlükte olan biçimidir. Kendi üstüne alacağı sorumluluk ona özgürlüğünü göstereceğinden bu içdaralmasından kurtulmak için sorumluluk Parti ya da Önder'e havale edilir. Aksi takdirde mevcut durumu hiçlemesi ve yerine ideal bir durumu koyması gerekeceğinden bu içdaralmasını, yani özgürlüğünü reddeder; özgürlüğünden kaçış olmasa da.

Burada Rousseau'nun "insan özgür doğmuştur *oysa* her yerde zincire vurulmuştur" ifadesini hatırlamakta fayda vardır çünkü Rousseau cümlesine şöyle devam eder: "Falan kimse kendini başkalarının efendisi sanır ama böyle sanması, onlardan daha da köle olmasına engel değildir" (Rousseau, 2011, s. 4). Bu da, başkasını yönettiğini düşünen kişinin aynı yanılsamalı gerçekliği sürdürdüğünü, üstelik kendi imkânsızlığının üstünü örttüğünü sanarak ve meşru zeminler hazırlayarak aslında yanılsamanın daha da içine gömüldüğünü, kendini onun kölesi haline getirmeyi seçtiğini açıklamış olur.

İktidarın İlişkileri

Foucault, iktidar analizinde, analiz nesnesi olarak iktidarı değil, *iktidar ilişkilerini* almanın temel bir iktidar varsayımını birçok bakımdan kritik olarak yerinden etmek olduğunu düşünür (Foucault, 2011b, s. 72). Foucault, "iktidar" kavramı yerine "iktidar ilişkileri"ni koyarken, genellikle iktidar dendiğinde siyasi yapının, hükümetin, hâkim sınıfın, efendinin akla geldiğini fakat aslında iktidarın "bir kişinin başkasının davranışlarını yönlendirmeye çalıştığı ilişki" olarak her yerde hep mevcut olduğunu kasteder. "Bu iktidar ilişkileri hareketli ilişkilerdir, yani değişikliğe uğrayabilirler, kesin ve değişmez biçimde verili değillerdir." Dolayısıyla, "tersine dönebilir ve kalıcı olmayan şeylerdir" (Foucault, 2011b, s. 235). Foucault, iktidarın, birkaç kişinin birçok insana uyguladığı bir şey olmadığını, öğrenci, profesör, erkek, kadın, hepimizin iktidar konumunda olduğumuzu ve iktidar ilişkilerinin her yerde olduğunu açıklar. Örneğin, işçi sınıfının, iktidar ilişkilerine aracılık edip, aynı zamanda iktidar ilişkilerini uyguladığını da söylerken Marx'ın iktidar ilişkilerini sağlam kılan şeyin "asla bitmemeleri" olduğunu çok iyi bildiğine gönderme yapar. Bu nedenle "her bir bireyin iktidar ağının neresine yerleştiğini, iktidarı nasıl yeniden uyguladığını, nasıl koruduğunu, nasıl yansıttığını bilmek" önemlidir (Foucault, 2011b, s. 161).

Foucault, günümüz toplumlarında, iktidarın uygulandığı en önemli yer devlet olsa da asıl iktidar ilişkilerinin toplumsal ağın bütününe kök saldığına dikkat çeker. Kurumlar, iktidarın bir işlevi ya da sonucudur. İktidar kurumlar *aracılığıyla* akar, kurumlardan doğmaz (Newman, 2006, s. 133). Daha geniş anlamda söylersek, iktidarın yeri "bir 'yer-olmayan'dır çünkü değişken ve kararsızdır, daima yeniden yazılabilir ve yeniden yorumlanabilir" (Newman, 2006, s. 139). Diğer tüm iktidar ilişkileri bir şekilde devlete gönderme yapsa da bunun nedeni "bütün iktidar ilişkilerinin devletten türemesi değil, tam tersine, iktidar ilişkilerinin gün geçtikçe daha fazla devletleşmesidir." Diğer bir deyişle, iktidar ilişkileri, giderek yönetimselleştirilir, yani devlet kurumları biçiminde ya da devlet kurumlarının kanatları altında geliştirilir, rasyonelleştirilir ve merkezîleştirilir (Foucault, 2011b, s. 79).

Foucault, Marx'tan yola çıkarak "bir iktidar değil, birçok iktidarın var olduğunu" ve daha çok "iktidar ilişkileri"nin mevzubahis olduğunu söylerken, bir toplumun "iktidarların yan yana gelmesi, ilişkisi, koordinasyonu ve hiyerarşisi" olduğunu kasteder (Foucault, 2011b, s. 145). Foucault, ilk toplumun oluşumunda bölgesel, yerel iktidarlardan devletinkine doğru gidişte, mülkiyet, kölelik, atölye ve ordu gibi özgül ve bölgesel iktidarların ilk işlevinin yasaklamak değil, ilk, asıl ve sürekli işlevinin aslında verimlilik olduğunu vurgular. Küçük birliklerin büyük ordulara dönüşmesi, küçük atölyelerin yüzlerce işçi çalıştıran büyük atölyelere dönüşmesi bir disiplin sorununu açığa çıkarır ve esas hedef, "daha iyi bir başarı, daha iyi bir üretim, daha iyi bir üretkenlik elde etmek" olduğundan, bu durum "hem birilerinin diğerlerinin davranışlarını gözetlemesi ve denetlemesini hem de işbölümünü" gerekli hale getirir. Buradan da anlaşılır ki gereklilik gerekli olduğunda varlık kazanır; önümüze çıktıklarında onları gerekli olarak yürürlüğe sokup varlık kazandırırız ve kendimizi de bunu sağlayan kişi olarak keşfederiz. Dolayısıyla, bu iktidar yöntemlerini, verimliliği hedefleyen "teknikler olarak, yani keşfedilmiş, yetkinleştirilmiş ve durmadan geliştirilen yöntemler olarak kabul etmek gerekir" (Foucault, 2011b, s. 145-147). Foucault, iktidar ilişkilerinin durmadan yinelenen bir rızanın[10] ürünü olmakla birlikte aslında bir konsensüsün dışavurumu olmadığını söyler; çünkü

10. Rıza, özgürlükten vazgeçilmesi, hakların devredilmesi, herkesin tek tek sahip olduğu iktidarı birkaç kişiye emanet etmesi anlamındadır.

"üretim etkinlikleri, iletişim şebekeleri ile iktidar ilişkilerinin etkileşimi arasında giderek daha *denetimli* [...] *bir ayarlama sürecinin* sağlanmaya" çalışılmasıyla toplum disipline edilmektedir (Foucault, 2011b, s. 72-73). Bu da toplumsal öznelerin aslında değiştirilebilir olan bu yapının değiştirilebilirliği fikrinden uzaklaşmalarına neden olur ki her türlü sorumluluklarını transfer edebilmeleri için bu ağ daha da zenginleşmiştir.

Foucault'nun iktidar analizinde birbirlerinden ayırmak gerektiğini söylediği üç düzey vardır: *stratejik oyunlar* (*iktidar ilişkileri*), *yönetim teknikleri* ve *tahakküm durumları*[11]. *İktidar ilişkileri* ya da *stratejik oyunlar*, örneğin, "belirli bir hakikat oyununda başkasından daha fazla bilgi sahibi olan, bu başkasına ne yapması gerektiğini anlatan, ona bir şeyler öğreten, bilgi aktaran, hüner ve becerilerini ileten birisinin pratiği"dir ve bu "kötü" kabul edilemez (Foucault, 2011b, s. 244). Bu kişi, eğer bu pratiklerde başkasını keyfî ve yararsız otoritesine tabi hale getiriyorsa bu, *tahakküm durumu* haline gelir: "Eğer iki kişiden biri tamamen ötekinin yönetiminde olur ve onun üzerinde sınırsız ve sonsuz bir şiddet uygulayabileceği nesnesi haline gelirse burada iktidar ilişkileri olmaz" (Foucault, 2011b, s. 236). Burada, iktidar ilişkisinde mümkün olan direniş, yani durumu tersine çevirme imkânı olmadığından bu bir tahakküm durumudur. *Yönetim teknikleri* ise çok geniş bir anlamda ailemizi, kurumumuzu yönetme biçimimizdir ve bunlar tahakküm durumlarının yerleşip devamlı hale gelmesine aracılık edebilir. Dolayısıyla, Foucault, bireylerin başkalarını yönlendirmesi anlamında iktidar ilişkilerinin ya da stratejik oyunların olmadığı bir toplum olamayacağını fakat asıl sorunun "insanın kendine, iktidar oyunlarının asgari bir tahakküm ilişkisi çerçevesinde oynanmasını sağlayacak olan hukuk kurallarını, yönetim tekniklerini, ayrıca ahlakı, *ethos*'u[12], kendi pratiklerini vermesinde" yattığını söyler (Foucault, 2011b, s. 244-245). Yani, kişi kendisine bu tahakküm ilişkilerinin pratiklerini verir. O halde bu durumda sorulması gereken, insanların, ahlak, hukuk gibi asgari

11. "*Les relations stratégiques, les techniques de gouvernement, les états de domination*" (Michel Foucault, "L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté", *Revista Internacional de Filosofia*, No. 6, 1984, Temmuz-Arahk s. 99-116, http://1libertaire.free.fr/MFoucault212.html).

12. *Ethos*, Yunanca, karakter anlamında olup, bir topluluğu, milleti veya ideolojiyi karakterize eden yol gösterici inançları veya idealleri tanımlar.

tahakküm ilişkisi sağlayan kurumları kendilerine vermekte neden bu kadar istekli olduklarıdır. Burada söz konusu olan bir tahakküm arzusudur ve bu, iki taraf için farklı biçimlerde yürütülür. Öncelikle tahakküm uygulayan açısından bakarsak, onu nesneleştirerek kişinin direniş imkânını ortadan kaldırmak, onun tüm varoluşunu sahiplenme arzusuna benzer. Bu da kendi eksikliğini giderme girişiminin psikotik[13] boyutudur. Düşmanın ırkının kendi seçimi olduğunu sanma psikozunda olduğu gibi, burada da tahakküm edilen kişinin varlığına sahip olunduğunu sanma hali söz konusudur. O halde burada kişinin direnişinden alınan haz ve sahip olma arzusu ile –sürekli elden kaydığı için asla sahip olamayarak– üretilen haz, yerini onun tam denetim altına alındığı, ona sahip olunduğu yanılsamasına bırakır. Bu durum ne kadar devam ettirilirse, yani denetim ne kadar arttırılırsa, daha da fazlası arzulanacaktır çünkü her sahiplenme ya da denetleme yanılsaması kendi imkânsızlığını kendisine daha da şiddetle gösterecektir. Kişi tam da bundan kaçmak için psikozunu ağırlaştırır. Bu durum otoriter ve totaliter liderlerde rahatlıkla görülür. Halkın ya da kişilerin bu tahakküm pratiklerini kendi kendilerine vermelerinin nedeni ise kendilerini sağlam, "doğru" temeller aracılığıyla meşru bir konuma taşıma, yani aslında bu şekilde kendilerini var etme arzularıdır. Keskin ve net tanımlamalar ve kurallar içinde hareket alanları sınırlandığından özgürlüklerinden kaçışlarını daha meşru biçimde yerine getirirler. Aksi takdirde, durumu değiştirecek bir hiçleme, yani içdaralması sürecine girmeleri gerekecektir.

Tahakküm halinde, durumu değiştirme ya da tersine çevirme imkânı yok gibi gözükmekle birlikte burada unutulmaması gereken, tahakküm edilen kişinin bu durumda da özgür olduğudur. Bu, Sartre'ın verdiği hapishane örneğiyle açıklanabilir. Kişi, her zaman hapisten çıkmakta özgür *değildir* ama kaçmaya ya da kendini kurtarmaya çalışmakta her zaman özgürdür. Hapisten çıkmayı istemeye kendi kendine karar vermesi özgür olması demektir. Bunu seçmesi ve gerçekleştirmek için *yapma*ya girişmesi onun özgürlüğüdür. Bununla birlikte bir de tersten bakmak gerekir. Yine Sartre'ın verdiği savaş ve işkence örneğinde, Sartre bunları seçenin de yine özgür insan olduğu sonucuna varır. Bir

13. Psikoz durumunda olan psikotik kişinin gerçeklikle bağları kopar; bu kişi, dış gerçeklikle ilgili yanlış sonuca varıp ona göre davranır ve halüsinasyonlar görür. Nevroz geçici iken psikoz derin ve daha kalıcıdır.

savaşta eğer ben savaşıyorsam bu *benim* savaşımdır; çünkü "yakınlarımın hayranlığı", "ailemin onuru", "ülkemin güvenliği" gibi birtakım değerleri, savaşmanın bizatihi reddinin oluşturduğu değere yeğlediğimde savaşı seçerim ve dolayısıyla bu benim savaşım olur. O halde, bu savaşa giden süreç içinde savaşı kendim için reddedip bu yönde eyleme geçmediğimde savaşı seçmiş olurum: "Savaşın benim için ve benim tarafımdan var olmaması *bana* bağlıydı ve ben var olmasına karar verdim." İşte bu nedenle Sartre "savaşta masum kurbanlar yoktur"[14] der (Sartre, 2011, s. 688-689). Her durumda görülür ki insan-gerçekliğinin hiçbir zaman hiçbir mazereti yoktur. İnsan her zaman bir seçim yapar ve bu seçiminin sorumluluğu kendisine aittir.

Hegemonyanın Tahakkümü: Kültürel Operasyon

Foucault'nun bahsettiği tahakküm durumunu *hegemonya* kavramı üzerinden yeniden değerlendirdiğimizde ve bu hegemonik işleyişin oyun alanı araştırıldığında, toplumsal yapının tüm kurumlarını farklı boyutlarıyla kapsayan bir kültür alanı öne çıkar. Yani tahakkümün tüm kurumların yönetim tekniklerini kapsayarak ortaya çıkardığı bir hegemonik operasyon söz konusu olup, bu, kültür üzerinden yürütülür. Hegemonya kavramını, Lenin gibi Marksistler, demokratik devrim ile işçi sınıfının ele geçireceği egemenlik anlamında kullanırken, Antonio Gramsci (1891-1937) bu kavramı, kapitalist yönetici burjuva sınıfının kendi kontrolünü kurup sürdürmesi anlamında genişletmiştir. Gramsci, kapitalizmin kontrolünü sadece şiddet, siyasi ve ekonomik baskı ile değil ama aynı zamanda ideoloji ile sürdürdüğünü belirtmiştir. Burjuva kendi değer ve yargılarını yayarak bunları herkesin "sağduyu" değerleri haline getirdiği hegemonik bir kültür geliştirmiştir. İşçi sınıfı ve diğer sınıflardaki insanlar burjuva değerlerini benimseyip içselleştirdikleri için ayaklanmaktansa *statüko*nun (mevcut durumun) sürmesine yardımcı olmuşlardır. Bu yüzden, Gramsci, bir toplumda güç ya da iktidar sahibi olmanın sadece devlet iktidarlarını baskıcı bir biçimde kullanmak yoluyla değil, asıl toplum içinde ahlaki, entelektüel ve kültürel mutabakatı sağlayarak mümkün olduğunu

14. Sartre, burada J. Romains'in cümlesini kullanır ("Prélude à Verdun," *Les Hommes de Bone Volonté*).

ve egemen sınıfın kendi sosyal, kültürel ve ahlaki değerlerini kitlelerin paylaşmasını sağladığı takdirde hegemonyasının gerçekleşmiş ya da korunmuş olacağını açıklar (Gramsci, 2011, s. 155-157)[15]. Dolayısıyla, hegemonyanın, doğrudan değil, kültürel bir sinsi tahakküm ile yönetmek olduğu söylenebilir. Buna göre, anarşistlerin, proletaryanın, "burjuva zihniyetinden doğduğunu ve bunun sonucu olarak, burjuva tahakküm sistemini süreklileştirmeye mahkûm edilmiş bir pratik olduğunu" savunmaları daha anlaşılır hale gelir (Newman, 2006, s. 66).

Gramsci'nin analizinde bu çalışma açısından öne çıkan, hem toplumsal yapının işleyişinde kültürel alanın hegemonyanın etkinlik alanı olarak öne çıkması hem de bu işleyiş içinde insanların aslında kendi kendilerine bu durumu sürdürmeleridir. Gramsci, işçi sınıfının yönetici sınıfın değerlerini benimseyip içselleştirmesinden bahsetse de, bu çalışmada, bu, sınıf meselesinden çıkartılıp, toplumun tüm katmanlarının toplumsal gerçeklik üzerinden üretilen tüm "değerler yapısını" kendi üretimi olarak içselleştirmesi şeklinde ele alınacaktır. Dolayısıyla, burada konu, hegemonik olanın toplumsal gerçekliğin kendisi olması ve bu "gerçekliğin" yürütülüşünde kültür alanına öncü rol verilmiş olmasıdır.

İdeolojinin işlevinin toplumsal gerçekliğin kendisini *travmatik gerçekten* kaçış olarak sunması olduğu hatırlanırsa bu işlev zaten ideoloji ile "gerçeklik" arasında bir karşıtlık görmediğimizde bizi etki alanında tutuyordur. Lacan da bu nedenle ideolojinin "kendi imkânsızlığının izlerini silmekle uğraşan bir bütünlük" olduğunu söyler (Žižek, 2008a, s. 65). Buradan da içselleştirmenin nedeni anlaşılmış olur. Yani, biz ideolojik yanılsamamızı hiçliğin travmatik gerçekliğinden ve kimliğimizin imkânsızlığından kaçmak için yürürlüğe soktuğumuzda artık "gerçeklikle" onun arasında bir fark görmeyiz ki zaten bunu imkânsızlığı bertaraf etmek için sürdürüyoruzdur. Bununla birlikte, içselleştirme işlemimiz, kendi imkânsızlığının izlerini silen manipülatif bir operasyon olsa da unutulmamalı ki bu kaçış ve içselleştirme seçimini yapan yine kişinin kendidir. Bunları reddetme seçeneği her zaman yürürlükte olmakla birlikte meseleyi bu şekilde değerlendirmemek,

15. Ahmet Cevizci, Gramsci'nin bu incelemesine, *Felsefe Tarihi: Thales'ten Baudrillard'a* kitabında yer verir (Say Yayınları, İstanbul, 2009, s. 1192-1195). Ayrıca bkz. Antonio Gramsci, *Hapishane Defterleri, C. 1.* Çev. Ekrem Ekici, Kalkedon Yayıncılık, İstanbul, 2012.

sorumluluğundan ve özgürlüğünden kaçışın stratejileri olarak kişinin kendi üstündeki hegemonyası olarak görülebilir. Böylece öznenin sorumluluğunu üstlenen verili "gerçeklik", hazır bulup içine doğduğumuz kültür alanı olarak daha baştan hegemonik bir işlem içindedir ve bunu reddetmeyişiyle ya da değiştirmeye girişmemesiyle bu yapı özne tarafından da seçilmiş olur.

Walter Benjamin'e (1892-1940) göre, kültür politikayı geçmiş ve artık esas çatışma alanı haline gelmiştir. Kültürel zenginlikler, varlıklarını sadece onları yaratanlara değil, aynı zamanda o çağda yaşamış anonim birçok insanın çektiği sıkıntılara borçludur; çünkü Benjamin'e göre, "hiçbir kültür ürünü yoktur ki aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmasın" (VII.Tez) (Benjamin, 1999, s. 248), (Žižek, 2008a, s. 153). O halde hegemonya, sınıflara, uluslara indirgenemeyecek bir sistemsel işleyiştir.

Öyle ki, Baudrillard, hegemonyanın artık egemen sınıfın uygulaması olmaktan çıktığını, onun yerini alan *network*lerin yürürlüğünde olduğunu açıklar. Baudrillard, *hegemonya* ile tahakküm (*domination*) arasındaki farkı, hegemonyanın tahakkümün nihai evresi ve ölümcül safhası olması şeklinde ifade eder. Tahakkümün dışarıdan aşağı indirilebileceğini, hegemonyanın ise içeriden değiştirilebileceğini ya da tersine çevrilebileceğini söyler. Baudrillard, aynı zamanda dünya gücünün hegemonyasının artık ikili, kişisel veya gerçek bir tahakküm biçimi olmadığını; *network*lerin, hesapların ve bütünleyici (*integral*) mübadelenin tahakkümü olduğunu ifade eder. Hegemonyanın maskeli balo üzerinden çalıştığını, her işaretin aşırı kullanımının ve kendi değeriyle dalga geçiş biçiminin müstehcenliğine dayandığını ve sinikliği [*cynicism*] (*karnavallaşma*)[16] ile geri kalan dünyaya meydan okuduğunu söyler. Savaş, sadece teknolojinin de dahil

16. Tekrar hatırlatmak gerekirse, sinizm, "ideolojik maske ile gerçeklik arasındaki mesafeyi tanır, hesaba katar ama yine de maskeyi korumak için nedenler bulur. [...] [Sinizm] doğruluğu, dürüstlüğü en üst namussuzluk biçimi olarak; ahlakı en üst utanmazlık biçimi olarak; doğruyu da en etkili yalan biçimi olarak kavramaktır. Dolayısıyla bu sinizm, resmî ideolojinin 'olumsuzlanmasını olumsuzlamanın' sapkın bir türüdür." Örneğin sinik, hırsızlık yerine yasal zenginleşmenin daha etkili olduğunu, üstelik yasalarca da korunduğunu düşünür. Žižek buna Bertolt Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera*'sında "yeni bir bankanın kurulması yanında bir banka soygunu nedir ki?" sözünü örnek verir (Žižek, 2008a, s. 45). O halde sinik olan, olumsuzlamayı olumsuzlayarak "gerçekliği" muhafaza etmekle kalmaz, onun olumsuzlanmasını daha da zorlaştıracak olan bir rasyonalizasyon kurar. Burada Baudrillard, bu sinikliği artık kendi değeriyle de dalga geçen bir müstehcenlikte, maskeli balonun hegemonyası ve hegemonyanın maskeli balosu olarak *karnavallaşma* şeklinde kavramlaştırır.

olduğu savaşın işaretlerinin bir parodisi olduğu gibi iktidar da sadece iktidarın işaretlerinin bir parodisidir: savaşın maskeli balosu, iktidarın maskeli balosu. Bu nedenle, artık, maskeli balonun hegemonyasından ve hegemonyanın maskeli balosundan bahsederiz (Baudrillard, 2010, s. 33-35).



Resim 6: Banksy'nin bu grafitisi, savaş ve barışın aynı kurgunun parçaları olduğunu, barış atfını savaşın mümkün kıldığını, dahası barışın savaşla pazarlanabilir oluşunu gösterir. Bununla birlikte burada barışın savaşla korunması gerektiği yanılsamasıyla savaşa meşruiyet verme çabasının okuması da yapılabilir. Özne üzerinden bakarsak, Sartre'ın savaşı seçen özne açıklamasında olduğu gibi, burada da savaşı seçenin her zaman savaşı bir şeye, barışa yeğ tutuşu ve bu seçiminin sürekli işbaşında oluşu görülür.

Foucault, siyasetin savaşın başka araçlarla sürdürülmesi olduğunu söyler. "Barış savaşmanın yalnızca başka bir biçimidir, bir uzlaşma değil güçlerin geçici dengesizliği dolayısıyla bir tahakküm ilişkisidir. Bu yüzden Foucault'ya göre: 'İnsanlık evrensel bir karşılıklılığa varana dek mücadeleden mücadeleye [biçiminde] aşamalı olarak gelişmez. İnsanlık, kendi zorbalıklarının her birini bir kurallar sistemi içine yerleştirir ve böylece tahakkümden tahakküme gider' " (Newman, 2006, s. 137).

İçinde yaşadığımız çağda temsilin en son formunun iktidar olduğunu, iktidarın sadece kendini temsil ettiğini ifade eden Baudrillard (Baudrillard, 2010, s. 42), iktidarın kendisinin feshedilmesi gerektiğini ama sadece geleneksel mücadelelerin kalbinde olan tahakküm edilmedekinin reddiyle değil, ayrıca aynı şiddetle tahakküm kurmadakinin de reddedilmesiyle feshedilmesi gerektiğini söyler. Zekânın da asla iktidarda olamayacağını çünkü zekânın bu çifte reddi içerdiğini not düşer (Baudrillard, 2010, s. 47-48).

Baudrillard'ın bahsettiği tahakküm edilmedeki iktidarın reddedilmesiyle birlikte tahakküm kurmadaki iktidarın da reddedilmesi önermesi sorunun temelini gösterişi açısından çarpıcıdır. Bu redde bir anlamda küresel antikapitalist hareket örnek verilebilir. Bu hareket, "anarşist yönelimli, merkezsizleşmiş ve hiyerarşik olmayan siyaset ve karar alma biçimleri içerdiği için anarşist tarzda bir siyasetin cisimleşmesi olarak görülebilir. Bu kurumsal olmayan, bir parti aygıtı tarafından idare edilmeyen ve devlet iktidarının ele geçirilmesi fikrini reddeden bir siyaset biçimidir. Başka bir deyişle, devletin dışında ve siyasal partiler mekanizmasının ötesinde çalışan bir siyasettir." Newman, burada Derrida'nın "iktidar olmaksızın bir güç" anlamında "devlet egemenliğini ve neo-liberal kapitalizmin hegemonyasını yenecek olan yeni bir kitlesel egemenlik biçimi" öngörüsüne işaret eder. Bu hareketin somut siyasal programa sahip olmaması hem zayıflığı ama hem de gücüdür (Newman, 2006, s. 15-17). Elbette bu, iktidarın yerinden edilmesinin siyasal ya da egemenlik biçimi -egemensizlik biçimi- önermeleridir ve bununla birlikte öznenin de yürürlükte tuttuğu iktidar ilişkilerini yerinden etmesi meselenin öbür ve belki de asıl yüzüdür.

Bu doğrultuda, Žižek'in, ideolojik yanılsamanın yerinin, "gerçekliğin" kendisini *bilmek*te mi yoksa *yapmak*ta mı olduğunu incelemesi yol göstericidir. Žižek, yanılsamanın bilgi tarafında değil, insanların yaptığı şeylerin tarafında olduğu; ama bilmedikleri şeyin de faaliyetlerinin, bir yanılsama tarafından yönlendiriliyor olduğu sonucuna varır (Žižek, 2008a, s. 47-48).

> Gözden kaçırdıkları, yanlış-tanıdıkları şey gerçeklik değil, kendi gerçekliklerini, kendi gerçek toplumsal faaliyetlerini yapılaştıran yanılsamadır. [...] Bu gözden kaçırılan, bilinçaltı yanılsamaya da *ideolojik fantezi* adı verilebilir.

> [...] Sinik mesafe, gözlerimizi ideolojik fantezinin yapılaştırıcı gücüne kapamanın birçok yolundan sadece biridir: Şeyleri ciddiye almazsak bile, ironik bir mesafe takınsak bile, onları yine de yapıyoruzdur (Žižek, 2008a, s. 48).

Bu doğrultuda, yanılsamanın yerinin, bilgide değil yapmanın kendisinde olduğu tespitiyle, Sloterdjik'in "ne yaptıklarını gayet iyi biliyorlar ama yine de yapıyorlar" sinik akıl formülünü, Žižek, "faaliyetleri esnasında bir yanılsamayı takip ettiklerini biliyorlar ama yine de bunu yapıyorlar" şeklinde yeniden biçimlendirir ve bunu, "özgürlük fikrinin belli bir sömürü biçimini maskelediğini biliyorlar ama yine de bu özgürlük fikrini izlemeyi sürdürüyorlar" şeklinde örneklendirir (Žižek, 2008a, s. 48). Bu doğrultuda Rousseau'nun "insan özgür doğmuştur *oysa* her yerde zincire vurulmuştur" ifadesi, "insan özgür doğmuştur *oysa* kendini her yerde zincire vuracağı faaliyetleri sürdürür" şeklinde kurulabilir. Aynı şekilde, "Çalınan Mektup" öyküsünde, mektubun, "herkesin görebileceği, ortalıkta bir yerde 'saklandığı' için bir türlü bulunamıyor"[17] oluşu da "mektubu ortalıkta sakladıklarını biliyorlar ama yine de mektubu bulmamaya devam ediyorlar" şeklinde değiştirilebilir. Ortalıkta *saklanan* mektup gibi, denebilir ki, insanlar toplumsal gerçekliğin bir yanılsama olduğunu biliyor ama hiçliği, dolayısıyla özgürlüklerini keşfetmeye direnmeye devam ediyorlar.

Özne Arzusunun İktidarı

Foucault'ya göre, "başkalarını tahakküm altına alma ve onlar üzerinde tiranca bir iktidar kullanma tehlikesi yalnızca bir insanın kendisi için kaygı duymamasından ve dolayısıyla kendi arzularının kölesi durumuna gelmesinden kaynaklanır" (Foucault, 2011b, s. 231). "Başlangıçta özneye dışsal gibi görünen, baskı yapan ve onu boyun eğmeye zorlayan iktidar, öznenin özkimliğini kuran psişik bir biçim kazanır. İktidarın aldığı bu biçim, sürekli olarak bir dönüş figürüyle, kişinin kendine karşı dönüşü ya da kendi üzerine öfkeyle dönüşü figürüyle gösterilir" (Butler, 2005, s. 11). İktidarı, öznenin kurulumunda etkin bir figür olarak aldığı-

17. *İdeolojinin Yüce Nesnesi* kitabının çevirmeni Tuncay Birkan tarafından kitapta bahsi geçen ve Lacan'ın bir seminerine konu olan Edgar Allan Poe'nun "Çalman Mektup" öyküsüne düşülen açıklama notu (2008, s. 83).

mızda, öznenin iktidarla ilişkisinde öznenin sürekli kendine dönüşünün ama öfkeyle dönüşünün nedeni anlaşılmış olur: Özgürlüğünü reddeden kendi varsayımsal iktidarına öfkesi ya da sürekli kendini hatırlatan bir dil sürçmesi gibi hiçliğinin verdiği rahatsızlığa rağmen kimliğinde direterek kendine karşı verdiği iktidar mücadelesinde kendisine gösterdiği öfke. Ve tabii tam tersi: kimliğinde ısrar ederek rahat eden, kendini "sağlam" temeller üzerine kuran öznenin özgürlüğünün ajan gibi sürekli ortaya çıkıp kendini hatırlatmasıyla hiçliğine karşı gösterdiği öfke.

Aynı işleyiş öznenin kurucusu olan ötekiyle ilişkisinde de görülür. Žižek'in örnek verdiği Yahudi figürü, yani ötekinin konumu, aslında yine kendi kurucu arzumuzun çıkmazından kaçmak için kurduğumuz bir figürdür. Hem iktidarın hem de ötekinin, aslında dışsal olmayıp, kendi kurucu öğelerimiz, yani özneleşmemizin koşulu olduğunu gördüğümüzde, bunun çözümü de dolayısıyla dışsal görünümdeki iktidar ya da öteki ile bir empati ya da hesaplaşmada aranamaz. Žižek, asıl "kendi arzumuzun belli bir çıkmazından kaçmak için bu figürü nasıl inşa ettiğimizle hesaplaştığımızda" sorunun çözülebileceğini söyler (Žižek, 2008a, s. 63). Yani, kendi var olma-arzumuzun bir girişimi olarak bu figürleri inşa ettiğimiz gerçeğiyle hesaplaştığımızda ve bunun sonucunda hiçliğin keşfedilmesiyle zaten iktidarın ve ötekinin konumu kendiliğinden dağılır.

Bu hesaplaşmadan sürekli kaçınılmasının nedeni, Judith Butler'ın (1956-) dediği gibi, "daimi bir varoluş vaadine dayanan" kişinin bağımlılığıdır; yani kişinin "hayatta kalma arzusu üzerinde" oynayan, "hiç var olmamaktansa, bağımlı olarak var olmayı tercih ederim" formülasyonudur (Butler, 2005, s. 15). Kişi, *hiç* olmayıp, daimi bir varoluş için bağımlı olmayı tercih eder. Başka bir formülasyonla söylersek, "hiç olmaktansa bağımlı bir hiç olarak var olurum". Çünkü tüm yaptıklarımız son kertede bir *varlık-arzusu, kendinde-varlık olma* arzusudur. Elbette herkes buna kendi tarzı içinde ulaşmaya çalışır. "Kişinin kendi bağımlılık koşullarını arzulaması, o kişinin kendisi olarak devamlılığını sağlar." Kişi kendini oluşturan iktidara bağımlı olduğu için iktidarın düzenlemelerini, yasaklamalarını, baskısını, yani onu tehdit eden iktidar biçimlerini kabullenir. Bu nedenle Butler, yetişkin bir özne olmanın bu bağımlılığı hem inkâr etmeyi hem de kabullenmeyi içerdi-

ğini söyler. Kendisinin bu bağımlılık koşullarıyla inşa edildiğini inkâr ettiği ve bu inkârı nevrotik biçimde tekrarladığı müddetçe kendini var kaldırmaya çalışır (Butler, 2005, s. 17). Bir diğer deyişle, kişi eğer yapıya, iktidara, ötekiye bağımlı olarak kurulduğunu ve bu bağımlılığı kendisinin kurduğunu kabullenirse aslında sandığı gibi bir özünün olmadığını, yani hiçliğini görecektir. Bu yüzden inkârı sürdürür ve Butler'ın dediği gibi "kendi varlığının tanınması için kendisinin yaratmadığı kategori, kavram ve adlara bağlı olan özne, kendi varlık göstergesini kendisinin dışındaki hem egemen hem de umursamaz bir söylemde arar." Yani, var olabilmek için, bağımlılığı, bir varoluş vaadi olarak bulur (Butler, 2005, s. 27). Böylece, aslında kendisine ait olmayan toplumsal kavramlar, kategoriler, adlar, sınıflandırmalar yoluyla var olmakta ısrar eder (Butler, 2005, s. 34).

Newman'a göre, "eğer iktidarın olmadığı bir dünyaya geçebileceğimizi düşünüyorsak, zaten bizi ezen dünyanın tuzağına düşmüşüz demektir. İktidarsız bir dünya düşü bu dünyanın siyasal dilinin bir parçasıdır" (Newman, 2006, s. 27). Gerçekten tam da bu dünyanın siyasal dili iktidarsız bir dünya düşünü pazarlayarak kendi yerini yeniden onaylayan bir işlemde bulunur. Bununla birlikte Foucault'nun da gösterdiği gibi zaten iktidar ile ona direnişin yeri aynıdır; yani bunlar birbirlerine dışsal değildirler. Buradan da anlaşılır ki bu ikilik arasındaki salınım zaten bu dünyanın siyasal dilidir. O halde hesaplaşma, iktidarla değil, iktidarın yerini yerinde tutan arzunun bir kendini var etme girişimi olmasıyla olmalıdır.

Hükmeden ister devlet ister kral ister başka bir şey olsun sorun hükmeden şey değil, "yönetim ilkesi"dir; yani bize hükmeden aslında devlet, kral vs değil, bizim onun hükmettiğini varsaydığımız yönetim ilkesidir. Tam da bu nedenle, Newman, Foucault'nun "hükümdar figürüne dayanmayan yeni bir iktidar çözümleme mekanizması" yapılması gerektiğini savunduğunu söyler (Newman, 2006, s. 132). Buna bağlı olarak da bu yönetim ilkesi meselesine öznenin arzusu bağlamında bakıldığında görülür ki aslında "kendini iktidarın karşısına koyan özne, gizlice iktidarı arzu eden özneyle aynıdır. Onun kimliği bu yüzden şüphelidir" (Newman, 2006, s. 97). Dolayısıyla "saldırılması gereken şey, otoriteye duyulan *arzudur*" (Newman, 2006, s. 118) çünkü Saint-Just'ün dediği

gibi, "hiç kimse masumca yönetemez" (Žižek, 2008a, s. 162). Bu da Baudrillard'ın, tahakküm edilmedeki kadar, tahakküm etmedeki iktidarın da reddedilmesi bahsine denk düşer ki bu ret ancak insanın varoluşunu, otoriteye duyduğu arzusuyla kurmasını yürürlükten kaldırmasıyla mümkün gözükmektedir. Yani mesele ne iktidar ne hükümdar ne de kurumlardır; mesele tüm bunlar üzerinden kendini var etme arzusunun imkânsız bir girişim olduğu ile hesaplaşılmasıdır. Böylece yönetilmek kadar yönetmekten ama dahası yönetilmek ve yönetmek *arzusu*ndan vazgeçildiğinde hükümdarsız, iktidarsız bir gerçeklik olduğu görülebilir. Bu da Newman'ın özetlediği Friedrich Nietzsche'nin (1844-1900) *yaşam* dediği şeyin kabul edilmesiyle mümkün gözükmektedir: "hiçbir sabit anlamın, özün ya da istikrarlı kimliğin var olmadığının kabul edilmesi" (Newman, 2006, s. 96). Böylece Max Stirner'in (1806-1856) ifade ettiği gibi, her şeyi yaratan "yaratıcı hiçlik" olarak benlik (Newman, 2006, s. 119), (Stirner, 1995, s. 7) hiçliğinin bilincinde olarak yaratabilir.

3
"Sanat"ın Sanatlığı

Bu bölüme kadar, toplumsal gerçekliği hazır bulan öznenin kendini nasıl başkaları *-öteki-* ve toplumsal düzen *-Öteki-* üzerinden inşa ettiği ve "gerçekliği" nasıl *yanlış-tanıma*ya dayalı *semptomatik* bir buluş olarak ortaya koyduğu incelendi. Bu incelemede psişik, kavramsal ve olgusal birtakım temel taşlara başvurulmuş olsa da daha çok genel mantığın nasıl yürüdüğü ele alınmış oldu. Tüm bunlar incelenirken, insanın hem kendini var etme çabası hem de bu varoluş içinde *özgürlüğünün* nerede konumlandığı ve aslında nasıl hep yürürlükte olduğu aktarılmaya, bir yandan da sorumluluk transferlerinin izleri takip edilmeye çalışıldı.

Şimdi, bu yapının içinde kurulmuş kurumlardan biri ve asıl odaklanılacak kurum olarak sanatın, ilk olarak nasıl hem tarihsel

hem de atıfsal olarak diğer kurumlarla etkileşimli şekilde inşa edildiğini incelemeye geçilebilir. "Güzel Sanatlar"ın "ayrı" bir alan olarak kurumsallaşma süreci, sanatın hiyerarşik kavramlar ve olgular üzerine kurulduğunu göstermesi açısından oldukça belirleyicidir. Bu süreç incelendiğinde, sanata yüklenen "değer"lerin, nasıl hem "gerçekliği" hem de hiyerarşik atıfları sürdürdüğü görülecektir. Modernizmin tepe noktasına gelindiğinde, *kendine-karşı* bir yaklaşımla, bir yandan bu yapıdan kurtulunmaya çalışılırken aynı zamanda bu yapının nasıl yeniden üretildiği görülecektir. Modern ve post'u arasındaki ilişki incelendiğinde, ikisi arasında bir kopuş değil, aslında bir tamamlama olduğu tartışılacaktır. Güncel sanata gelindiğinde, özerk yapıdan kurtulma girişimi, kendini zaten hükümsüzken hükümsüz ilan etme yanılsaması noktasına gelecektir. Tüm bu süreçlerin incelenmesi gösterecektir ki, aslında sanat, daha kurulumundan itibaren her dönem, toplumsal gerçeklik yanılsamasının yansıtıcısı görevini edinmiş ve "gerçekliğin" estetize edilmesine aracılık etmiştir. "Simülasyon çağı"nda, hem öznenin hem de sanatın bu "gerçekliği" sürdürmekle kalmayıp, "geçekliğin" sanal ikizi ile daha stratejik özgürlükten kaçış yolları ürettiği görülecektir. Böylece tamamlanacak olan bu bölüm, bir sonraki bölümde incelenecek olan ajansal girişime bir dayanak olacak, daha doğrusu, ajansal sanatın *olmadığı* şeyi göstermiş olacaktır. Bu bağlamda, ajansallığın, nasıl bu işleyiş içinde hayalet gibi kendine yer bulduğunun, daha doğrusu, bu yersiz yerin aslında nasıl *şimdi ve burada* sürekli işbaşında olduğunun incelenmesine geçilebilecektir.

Sanatın "Sanat" olarak kurumsallaşma sürecinde öne çıkan ve sanata bu konumlanmadan sonra da atfedilen sırasıyla, hayal gücü, deha, zevk, beğeni, fayda karşıtlığı, Estetik ve araçsallık karşıtlığı, çıkarsızlık, hakikati ortaya çıkarma, tinsellik, arınmışlık, saflık, çokkültürlülük, hayatla birlik, gündelik hayata dönüş, sanatı hayat kılmak, hükümsüzlük gibi görevler, bize aslında sanattan ne beklendiğini ve sorumluluğun sanat üzerinden bu nosyonlara aktarıldığını gösterir. Sanatın yüzyıllar boyunca yapılan birçok tarifinde özcü ve normcu bir temele dayandırılması ve değişen koşullarda bunlara başka tanımların eklenmesi, sanatın, hem bir anlamda tanımlamadan kaçan devingen işleyişine hem de koşulların gelişimine göre yeni kavram ve algı biçimlerinin

içine süzülmesine işaret eder. Dolayısıyla sanatın hem kaçan hem de kendini adapte eden yapısı onun hem gücü hem de zayıflığıdır. Bununla birlikte, sanatın toplumsal koşullara göre kendini değiştirmesinden de rahatlıkla anlaşılacağı gibi, sanatın, bir özünün olması ya da bir özü, hakikati ortaya çıkarmak gibi öz nosyonuna dayanan bir işlevi yoktur. Bu olsa olsa kendi döneminin ruhunu yansıtan bir öz olabilir; yani sanatın da kendi yaşatılışıyla ona kazandırılan bir rol olarak özü olabilir.

Sanatın kendi içinde, daha doğrusu sanatçının nesnesi aracılığıyla elde etmek istediği amacın ne olabileceği araştırıldığında, anlamın kurulumunun izleri takip edilerek, "gerçekliğin" oyun alanı olarak dilin hiyerarşik yapısının sanatın anlam kuruşundaki etkilerine ulaşılır. Dilin ya da anlamın atıfsal diyalektiği içindeki salınım devingen bir işlemdir; her bir tanım-kavram aynı anda karşıtını da içerdiğinden her tarif kendiliğinden karşıtını da yansıtır ki zaten ikiliklerin her birimi ötekisi üzerinden, daha doğrusu biri öbürünün zorunlu öteki yüzü olarak kurulur. Bu nedenle, sanatın ve sanat akımlarının belli tanımlar içinde hareket etmesi ya da tanımlara, kurallara dayandırılması, ardı ardına gelen akımların kendilerini bir önceki kural, yasa ya da koşula karşıt biçimde kurmasına neden olmuştur. Zaten on sekizinci yüzyılda oturtulan, bugün tanımladığımız anlamdaki "sanat", kendini zanaattan, yani "aşağı" sanattan ayırma girişimi olarak bir karşıtlığa dayanır. Yirminci yüzyılın başlarına gelindiğinde artık kendine bile karşıt hareketler iş başındadır. Sanatın bu yapısı, karşıt hareketinde de, toplumsal gerçekliğin onaylanması ya da yanılsamanın sürdürülmesi ile sonuçlanır. Bu nedenle bu bölümde, sanat akımlarının ya da tavırlarının kendileri değil, ister yansıtmalı ister karşıt yaklaşımında, sanatın, "gerçekliğin" içinden, onu muhatap alarak kendini konumlandırması sorunsalı, daha doğrusu zaten bu ilişkilerle kurulmuşluğu –yapısal ve konumsal göbek bağı– ele alınacaktır.

Bugün "sanat" olarak tanımladığımız güzel sanatlar sisteminin, bir alan ve kavram olarak ayrımının yapılıp kurumsal yapılandırılması on sekizinci yüzyılda oluşturulmuş olsa da bu çalışma açısından önemli olan, sanatın toplumsal yapının bir dışavurumu ve yansıtıcısı olmasıdır. Eski Yunan'dan on sekizinci yüzyıla kadar gelen sanat/zanaat sistemi, dinî ve siyasi iktidar ilişkileriyle doğrudan çalışan bir yapıdayken, on sekizinci yüzyıldan sonra bağımsız,

"özerk" bir kurum olma girişimiyle, bugün anladığımız anlamda yürürlüğe sokulan "sanat" kendi kanun kurucuları ile kurumlarını yapılandırarak yine iktidar ilişkilerinin içinden doğmuştur. Özerk bir alan yanılsaması içinde kurgulanan bu yapılandırma böylece mevcut iktidar ilişkilerine yeni bir oyun alanı daha sunmuştur. Bugün, bunlar fark edilmiş olsa da bu ağdan kurtuluş arayışları ya toplumsal sistemi deşifre ederek sistemin daha da manipülatif çalışmasına aracılık etmekte ya da hükümsüzlükle kendini gönüllü olarak etkisiz kılıp sistemi estetize etmektedir. Elbette bu seçimlerin özgürce yapılması her zaman mümkündür; ama burada, bu seçimlerin neye hizmet ettiği ya da bu sanatın seçimlerle aslında nasıl bir kaçış aracı olarak kullanıldığı bu çalışmanın araştırma konusudur. Böylece güncel sanatta öne çıkan hem etnografik hem de hükümsüz sanatın toplumsal gerçekliği "gerçeklik" olarak yeniden nasıl ürettiği ve onayladığı anlaşılmış olacaktır.

"Sanat"tan Önce

Eski Yunan'dan Rönesans'a kadarki sürece damgasını vuran anlayış, Latince *ars* ve Yunanca *techne* sözcüklerinden türetilen İngilizce *art* sözcüğünün her türlü insani beceriyi kapsayacak kadar geniş kullanımıdır. Dolayısıyla bugün zanaat olarak tanımladığımız alanlardan hekimliğe ve savaşa, şiirden eğlendirici ve törensel müziğe kadar tüm alanları kapsayan faaliyetlere "sanat" denmiştir. Bu geniş kullanım Platon'un *Devlet* kitabında rahatlıkla görülür. Aynı şekilde Türkçe'de de Arapça kökenli *sanat* sözcüğü, yapılan iş ve herhangi bir ustalık için kullanılan kurallar bütünü anlamındadır. Ancak, on sekizinci yüzyıla gelindiğinde, Larry Shiner'ın (1934-) "büyük bölünme" dediği incelmiş zevklerin esin ve deha ile yaratıldığı güzel sanatlar (şiir, resim, heykel, mimarlık, müzik) ile sırf beceri ve kurallara dayanan, kullanım değeri ve eğlendirme işlevi olan zanaatlar ve popüler sanatlar ayrılır. Böylece on sekizinci yüzyıldaki bu bölünme ile modern sanatın inşasının ilk adımı atılmış olur. Shiner, öncesindeki tüm üretimleri bugünkü kurumsallaşmış modern sanat algısı üzerinden değerlendirme eğilimini, bu bölünmenin göz ardı edilmesine bağlar[1] (Shiner, 2010, s. 22). Buna rahatlıkla verilebilecek örnek,

1. Bu bütünleştirme ya da sanat öncesindeki uygulamaları sanatlaştırma eğilimine müzelerin hepsini bir arada sergilemesi ve sanat tarihi kitaplarının hepsini kronolojik bir takip içinde incelemesi örnek verilebilir.

"ilkel sanat" olarak adlandırılan kabile danslarında, törenlerinde kullanılmak üzere, yani dinsel ritüel işlevleri amacıyla yapılan maskeler ve iktidar figürleri gibi işlevsel ürünlerin, o yaşamın ürettiği tinsel bir bağlama sahipken, bu bağlamdan soyutlanıp müzeye konduğunda başka bir anlam sistemine sokulmuş olmalarıdır (Shiner, 2010, s. 360-362).

Eski Yunan'da da görsel sanatlar işlevsel bir bağlamdadır. Heykel ve resim "gündelik ya da kült işlevleri olan şeylerdir: Saklama kavanozları, içki kupaları, adak olarak yapılan heykeller, cenaze törenlerinde kullanılan işaretler, tapmak parçaları, ev dekorasyonu parçaları [...] heykeller [...] çeşitli dinsel, siyasal ya da toplumsal amaçlara hizmet edecek şeyler olarak imal ediliyorlardı." Bu dönemde "güzellik" (*kalon*), "biçim ya da fiziksel görünüm için olduğu kadar zihin ve karakter, gelenekler ve siyasal sistemler için de kullanılan genel bir övgü terimiydi. Gerek Yunanca *kalon* gerek Latince *pulchrum* çoğunlukla 'ahlaken iyi' anlamında kullanılıyordu" (Shiner, 2010, s. 53).

Ortaçağa gelindiğinde hâlâ geniş anlamda bütün sanatlara saygı duyulmaya devam edilse de Thomas Aquinas'ın (1225-1274) ifadelerinde de görüldüğü gibi, "fayda sağlayan" sanatları daha ikincil bir konuma ayırma eğilimi işaretlerini göstermeye başlar (Shiner, 2010, s. 58). Shiner, üretimin atölyelerde ve büyük bölümünün dinsel tarikatlar bünyesinde yapıldığı bu dönemde, hami ve müşterinin merkezî bir role sahip olduğunu ve üretimi yapan kişinin imzasının da zanaatındaki ustalık ve yeniliğe işaret ettiğini açıklar (Shiner, 2010, s. 60-61).

Rönesans'ın ilk dönemleri de dahil, Ortaçağda sanatlar ve sanatçılar hâlâ kendi alanlarına ayrılmamıştır ama bunların kendi içlerinde statüleri mevcuttur (Shiner, 2010, s. 63). Ortaçağın belirleyici yönü işlev, içerik ve biçimin birlikte değerlendirilmesi ve buna bağlı olarak da amacıyla uyumlu olana ancak "güzel" denmesidir. Bununla da kalmaz, "güzellik", ahlaki değer ve faydayı da içine alarak tanrının ve doğanın güzelliğinin ele alınması olarak görülür (Shiner, 2010, s. 64-65).

Kabaca 1350-1600 yıllarını kapsayan Rönesans'a gelindiğinde Shiner hâlâ "güzel sanatlar" kategorisinin kurulmadığını ama bugünkü anlayışa uzun ve kademeli geçiş sürecinin başladığını ifade eder (Shiner, 2010, s. 67). Shiner, modern sanat yapıtını belirleyen

özerklik, mükemmel uyum, eksiksiz notasyon gibi nosyonlar kümesinin Rönesans'tan itibaren teker teker ortaya çıkmaya başlasalar da bunların bir araya gelip yeni bir ölçüt oluşturmalarının ancak 1750-1800 yılları arasında gerçekleşeceğini söyler. Teker teker ortaya çıkan unsurlar arasında sanatçı biyografisi, oto-portre ve "saray sanatçısı" gibi statüler söz konusudur (Shiner, 2010, s. 72). Sarayların dekore edilmesinde görev alan kimi ressam, heykeltıraş ve mimarlar, diğerlerinden daha yüksek statüde "erkek oda hizmetçisi" (*valet de chambre*) rütbesine yükselir ama yine de portre, oda dekorasyonu ve kimi durumlarda mobilya, kâse tasarımı, kostüm gibi uygulamaları sipariş üzerine ve çoğunlukla da ortaklaşa üretimler olarak yapar. Bu da onların "özerk", "bağımsız" ve "tüm yetkilere sahip" olmadıklarını gösterir (Shiner, 2010, s. 75-76). Shiner'ın örnek verdiği, "Kayalıktaki Meryem" resminin detaylarıyla nasıl yapılacağına dair Leonardo'nun üç ayrı sanatçıyla birlikte Milano Meryem Ana Cemiyeti ile 1483'te imzaladığı sözleşme ve Leonardo'nun resmin çerçevesini yapacak olan kişiden daha az para alması nedeniyle dava açması, sipariş işleyişine ve sanat-zanaat alanlarının bir aradalığına işaret eder (Shiner, 2010, s. 66-67).

On beşinci yüzyıl içinde Eskiçağ modellerinin yeniden gündeme gelmesi, artık resim ve heykelin sadece çıraklıkla yetinemeyeceğini; geometri, anatomi ve Eskiçağ mitolojisi bilgisini de gerektirdiği görüşünü doğurur ki "icat" için bu bilimsel bilgi gerekli görülür. Ancak bu dönemde icattan kastedilen modern anlamıyla "yaratım" değil, "içeriğin keşfi, seçilmesi ve düzenlenmesidir." İcat ve icrada karşılaşılan zorlukların üstesinden kolaylıkla gelinip gelinmediği resim ve heykelin değerlendirilme ölçütüdür (Shiner, 2010, s. 79-81).

> İcat, esin ve zarafet; beceriden ve doğanın belli bir amaç için taklit edilmesinden ayrı düşünülmüyordu ve bu tür taklitler, ressamın fantezisi ve bireysel inisiyatifine verilen serbestilere rağmen, "edep"e, benzerlik kuralına ve uygunluğa tabiydi (Shiner, 2010, s. 80).

Bu dönemde, sipariş usulü, edebiyat ve müzik için de geçerlidir. Her ne kadar dinsel olmayan müzikte gelişmeler olsa da çoğu müzik parçası ve şiir, zevk verme ve öğretme esasına dayanmıştır. Ahlaki ve tinsel işlev, resim ve heykelin değerlendirilmesinde ölçüt olup, beğeni genellikle işlevden ayrı tutulmamıştır. Buna göre

Shiner, Michelangelo ve Shakespeare'in hayal gücü ile tekniği, biçimle işlevi ve özgürlükle hizmeti birleştirdiklerini ifade eder (Shiner, 2010, s. 92).

On yedinci yüzyıla gelindiğinde, 1648'de Fransa Krallığı'nın *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*'ü açmasıyla resim ve heykelin kurumsal kazanımı bunların statülerini yükseltse ve akademi loncalar karşısında ayrıcalıklarını iyice arttırsa da bunun bedeli olarak sanatçılar bağımsızlıklarından vazgeçer; çünkü akademi ressamları aslında devlet görevlileridir (Shiner, 2010, s. 97). Bu dönemde bilim kavramı (fizik, kimya, biyoloji vb) daha yeni yeni ortaya çıkmaya başlamakla birlikte "bilim" terimi hâlâ "bilgi"yi ifade etmek için kullanılır; yani bilgi, bilim, güzel sanatlar ve beşeri bilimler şeklinde henüz ayrılmamıştır (Shiner, 2010, s. 105). Fakat bu dönemde "deha" gibi, "coşku" ya da "esin" de dünyevileşir; bunların doğaüstü çağrışımları büyük ölçüde elenir. Ayrıca deha ve esin "akıl ve muhakemenin üstünde değil bunların yanında" konumlandırılır. Daha sonra "yaratım" anlamına dönüşecek olan "icat" zaten varolan bir şeyi keşfetmek olarak taklitle ilişkilidir (Shiner, 2010, s. 104). On yedinci yüzyılın sonlarına kadar şiir gramer ve retorikle birlikte liberal sanatların içinde; resim ve heykel kumaşçılık, maden işlemeciliği ve tarımla birlikte mekanik sanatlar içinde; müzik ise geometri ve astronomi ile birlikte kategorilendirilir (Shiner, 2010, s. 69). "On yedinci yüzyılın sonlarında bir edebiyat kategorisi baş göstermeye ve pek çok insan müziği retorik ve şiirle birlikte değerlendirmeye başlar; resim, heykel ve mimarlık artık yaygın biçimde liberal sanatlar olarak kabul görür." Güzel sanatlar kategorisinin ortaya çıkması için tüm koşullar hazır olsa da eski kategorilerin yeniden örgütlenmesi elli yıl daha alacaktır. Bu dönüşümü sağlayacak unsurlardan biri de bilimlerin ayrı bir bilgi ve pratik alanı olarak giderek kabul görmesidir (Shiner, 2010, s. 109-110). Hâlâ işlevsellik çerçevesinde değerlendirilen sanatların diğer kültürel zanaat ürünlerinden ayrılmalarını sağlayacak "sanat müzesi, dinsel olmayan konser ya da telif hakkı" gibi günümüz kurumlarının öncülleri söz konusu olmakla birlikte bunlar henüz bugünkü anlamda kurumsallaşmamıştır (Shiner, 2010, s. 111). Bu dönemde ve sonrasında yapılan çalışmalar toplumsal, dinsel, siyasal araçlar olarak kurumların veya hamilerin ne yapılacağını önceden detaylandırdığı siparişlere dayanmıştır.

Bütünleşmiş bir siyaset, ekonomi, din, bilim ve sanat yapısının doğal bir çözülüş süreci sonunda ayrılması ve piyasa ve orta sınıfın rolünün artması, sanatın ayrı bir alan haline gelmesinde ve kavramsal değişiminde etkin olmuştur (Shiner, 2010, s. 119). Alanların ayrılması bağlamında artık bilimler ile sanatlar arasındaki derin farklılık zaten kabul edilmiştir ama buna ek olarak "hesaba dayalı disiplinler" ile "bireysel yeteneğe dayalı sanatlar" arasındaki fark da kabul edilmek üzeredir (Shiner, 2010, s. 123).

> 1680 ile 1750 arasındaki dönemi içine alan birinci aşamada, modern sanat sisteminin Ortaçağın sonlarından itibaren bölük pörçük biçimde ortaya çıkmış olan birçok öğesi arasında sıkı bir bütünleşme başlıyordu; 1750 ile 1800 arasını kapsayan ikinci ve çok önemli aşamada güzel sanatlar zanaattan, sanatçı zanaatçıdan ve estetik de öteki deneyim biçimlerinden kesin olarak ayrılıyordu; 1800-1830 yılları arasındaki son aşama olan sağlamlaştırma ve yüceltme aşamasında ise "sanat" terimi bağımsız bir tinsel alanı göstermeye başlıyor, meslek olarak sanatçılık kutsanıyor ve estetik kavramı da beğeninin yerini almaya başlıyordu (Shiner, 2010, s. 117-118).

Görülür ki on sekizinci yüzyılda artık sanat ve zanaat ayrımı daha da netleşir: "Esin, hayal gücü, özgürlük ve deha gibi bütün 'şiirsel' vasıflar sanatçıya atfedilirken; beceri, kurallar, taklit ve hizmet gibi bütün 'mekanik' vasıflar zanaatçıya düşüyordu" (Shiner, 2010, s. 160). Artık, varolanları yeniden üretme gücü anlamında bir hayal gücü değil, üretici bir güç; taklide hizmet eden icat anlayışı değil, bir amaç olarak yaratım anlayışı yerleşmektedir. "Eski sanat sisteminde hüner, yaratılmış doğanın taklidinde karşılaşılan zorlukların üstesinden kolayca gelmeye işaret ediyordu. Yeni sistemde ise sanatçı-dâhiye bizzat doğanın yaratıcı gücü bahşediliyor ya da Kant'ın ünlü ifadesiyle "deha dolayımıyla doğa, sanata hâkimiyet veriyor"du (1790) (Shiner, 2010, s. 163-164).

Denebilir ki bu bölünmeye kadarki süreçte "insanın tüm faaliyetleri" anlamındaki sanatın karşıtı doğa iken, bu bölünme sonrasında sanat-zanaat karşıtlığı kurulur. Aslında sanata –güzel olana– Eski Yunan'da "ahlaken iyi" atfı yapıldığında doğayla ayrım başlamıştır. O halde tam burada belirtilmeli ki insan-doğa ayrımı artık unutulup, toplumsal yapı içinde kurgulanan iki alan

olarak sanat-zanaat salınımı, toplumsal atıf yanılsaması içindeki bir ayrım olarak "gerçeklik" kazanır. Bundan sonra modernin kurumsallaşması içinde yapılacak tüm beyanatlar bu kapalı kutu içinde üretim yapar –yıkım girişimleri de dahil olmak üzere– çünkü yıkılmak istenen aynı kutu içinde üretilmiş "gerçeklikler"dir.

Artık 1750'lere gelindiğinde Fransızca *beaux-arts* (güzel sanatlar) terimi üzerinden ifade edilen iyice yerleşmiş olan bu yeni kategorinin açıklanmasında dört ilkede hemfikir olunur: İkisi güzel sanat eserlerinin üretimiyle ilgili olarak "deha" ile "hayal gücü"; diğer ikisi *beaux-art*'ın amaçları ve alımlanma biçimleri ile ilgili olarak "faydaya karşı haz" (*pleasure versus utility*)[2] ile "beğeni" (*taste*) kavramları (Shiner, 2001, s. 82).[3]

> Fayda karşıtlığı ilkesiyle deha ve hayal gücü ilkelerinin birleşimi beaux-arts'ı mekanik sanatlardan ya da zanaattan ayırmak için kullanılıyordu. Faydaya karşı haz ilkesiyle beğeni ilkesinin birleşimi ise beaux-arts'ı bilimlerden ve gramer yahut mantık gibi öteki liberal sanatlardan ayırmak için kullanılıyordu (Shiner, 2010, s. 125-126).

Shiner, "faydaya karşı haz" ilkesinin merkezî bir role sahip olduğunu ve faydanın tam karşısına yerleştirilen haz ile herhangi ve her türlü hazzın değil, incelmiş zevk ya da beğeninin kastedildiğini açıklar (Shiner, 2001, s. 82-83) "[...] ince zevk ve bilinçli yargı, ne katıksız bir entelektüel kurgu ne de zaten varolan bir toplumsal bölünmüşlüğün basit bir ifadesiydi; yeni bir ayrımı toplumsal ve kültürel olarak derhal kurumlaştırma çabasının bir parçasıydı. Bu yüksek kültür zemininde [...] kamuoyunun kapısı hem zengin ve soyluların hafifmeşrep eğlencelerine hem de halk yığınlarının bayağı eğlencelerine kapalıydı" (Shiner, 2010, s. 144) ki zaten "güzel

2. İngilizce "pleasure" kelimesi Türkçe'de hem "zevk almak" ("haz almak") hem de "zevk sahibi olmak" anlamında kullanılır. Burada Shiner, sanatı zanaattan ayırma çabası kapsamında zanaatın fayda sağlayışına karşı sanata fayda içermeyen haz verme ilkesinin atfedilmesini açıklar; fakat sanatın verdiği bu hazzı ya da zevki sıradan haz ya da zevkten ayırmak için bu ilke sanattan duyulan hazzın "incelmiş bir zevk" oluşunu da kapsar. Dolayısıyla, "zevk sahibi olmak" ile "alman zevk"i ayırt edebilmek için "pleasure" kelimesini ilki için "incelmiş zevk", ikincisi için de "haz" olarak çevirmeyi uygun buldum.

3. Shiner, bu ilkelerde hemfikir olunsa ve daima bu ilkelerin kombinasyonlarına gönderme yapılsa da, 1770'lerde, bunların en önemlisinin hangisi olduğu ve ne anlama geldikleri konusunda keskin anlaşmazlıkların sürdüğünü ifade eder (Shiner, 2010, s. 130).

sanatlar"ın İngilizce "fine-arts" karşılığındaki "fine" sözcüğünün –Fransızca'da da aynı anlamı taşıyan– incelmiş, saf, kusursuz anlamlarından da anlaşılacağı üzere artık yeni bir tür toplumsal incelik ve kültürel seçkinlik ifadesi söz konusuydu. Öyle ki bu seçkinlik anlayışı sadece işçi sınıfının değil, kadınların ve beyaz ırktan olmayanların da böyle bir "ince zevk"e sahip olmadığı kabulündeydi (Shiner, 2010, s. 192-193).

Shiner, on sekizinci yüzyıldaki bu bölünmenin sanatçı-zanaatçı ayrımını kurduğunu ve alınan zevkin de "incelmiş zevk" ve "faydalı ya da eğlendirici sıradan zevkler" şeklinde ayrıldığını, incelmiş ya da derin düşünceye dayalı zevkin artık "estetik" adıyla anıldığını ifade eder. On dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde güzel sanatlara hakikati ortaya çıkarma gibi tinsel atıflar yüklenmeye başlanacaktır (Shiner, 2010, s. 23). Tinsellik ayrımından önce gelen bu ayrım estetik ile araçsal olan arasındaki ayrımdır. Bu işlevi karşılayan yüceltilen türler ile sırf fayda sağlayan türleri böylesine hiyerarşik statüde değerlendirmek, Shiner'ın da ifade ettiği gibi, sadece kavramsal bir değişim olmayıp, "ırk, sınıf ve toplumsal cinsiyet sınırlarını pekiştirdiği zaman [...] aynı zamanda iktidar ilişkilerinin sigortası gibi görünmeye başlar" (Shiner, 2010, s. 25). Yani, kendini araçsal olandan ayırmaya çalışan estetik; bu ayrıma içkin olan hiyerarşik yapısıyla tam da araçsal olan ırk, sınıf, cinsiyet gibi toplumsal atıfları kuvvetlendirerek, iktidar ilişkilerinin yürürlükte kalmasına aracılık eder. O halde, sanatın kurulumunda fayda sağlamak gibi bir amacı yoktur; sanat modernleştikçe varoluş amacı bizzat kendisi olacaktır. Ama yirminci yüzyılda, iktidar ilişkilerinin güçlendirilmesinde ne kadar "fayda" sağladığını, diğer bir deyişle araçsallığım anladığında, aynı tuzaklara kendini yine düşürecek ya da aynı tuzakları değişik biçimlerde muhafaza edecektir.

Shiner, beğeniden Estetik düşüncesine doğru gidilmesinde, beğeni kavramı üzerinde yapılan iki incelikli değerlendirmenin etken olduğunu ifade eder: İlk olarak, "ince beğeni"deki ("*fine taste*") hazzın tanımlanma çabası "tarafsız derin düşünce" ("*disinterested contemplation*") fikrini getirir; ikinci olarak da güzelin nesnel niteliklerinin soruşturulması güzeli yüce ve pitoreskten ayırıp daha genel bir kavram haline getirir (Shiner, 2010, s. 198). Bu tespitler sonucunda, beğeniden Estetik'e dönüşte üç ana unsur

ortaya çıkar: "(1) Güzellikten alınan sıradan haz özel bir zevk türü haline gelerek incelmiş ve entelektüel zevke doğru gelişir, (2) önyargı içermeyen yargılama düşüncesi tarafsız derin düşünme idealine dönüşür ve (3) güzellik kaygısının yerini önce yücelik kavramı ve en sonunda da yaratım olarak kendine yeten sanat eseri düşüncesi alır" ve bunlar arasında incelmiş zevk düşüncesi Shiner'a göre en önemli olandır (Shiner, 2010, s. 195). Shiner, "estetik" terimini ilk kez Alexander Baumgarten'in duyumun kendi mantığını açıklamak için, Yunancada "duygularla ilgili" anlamına gelen *aiesthesis* teriminden hareketle kullandığını söyler. Böylece hem "sanat ya da güzellikle ilgili herhangi bir değerler sistemi için kullanılan" hem de "duyguyla aklı birleştiren özel bir tarafsız bilgi biçimi anlamlarında" "estetik" "özel bir bilme biçiminin adı" olma yoluna girer (Shiner, 2010, s. 201).

Jacques Rancière (1940-), güzel sanatlar düzeninin güvencesi dediği "bir üretici doğa, bir duyarlı doğa ve bir yasa koyucu doğanın oluşturduğu *mimesis* ya da temsil denen düğümün" bu üçlü ilişkisinin, yani "üretici doğa ile duyarlı doğa arasındaki uyumu sağlayan mimetik yasama yetkisinin", yaklaşık iki yüzyıl önce, güzel sanatların çoğulunun yerine sanatın kendi tekilini öne süren *Estetik* statüsü ile sonlandırıldığını açıklar (Rancière, 2012, s. 13); çünkü Platon'un mimesis kuramı, görünüşün ötesindeki bir İdea'yı, hakikati *taklit etme* esasına dayanır. Ama on sekizinci yüzyılda, Estetik'le birlikte artık, varolanları yeniden üretme gücü anlamında bir hayal gücü değil, üretici bir güç olarak hayal gücü söz konusudur. Bununla birlikte, taklide hizmet eden bir icat anlayışı değil, bir amaç olarak yaratım anlayışı gelmeye başlamıştır (Shiner, 2010, s. 163). Sanat yapıtları, yaratıcının iradesi dışında bir insan-dışı doğanın işlemi olarak görülür ve deha da bu iradi olan ve olmayanın eşdeğerliği olarak görülür (Rancière, 2012, s. 15); fakat Rancière'e göre Estetik "felsefi mutlağın ve toplumsal devrimin aldatıcı vaatleriyle yoldan çıktığı için suçlanmaktadır" hâlâ (Rancière, 2012, s. 19-20).

Lacan'a göre "resim görünüşle yarışmaz, Platon'un bizler için görünüşün ötesindeki İdea olarak adlandırdığı şeyle yarışır. Resim, görünüşü veren şey olduğunu söyleyen görünüş olduğu içindir ki Platon resim sanatına, sanki kendisininkiyle yarışan bir faaliyetmişçesine saldırır" (Lacan, 2004, s. 112), (Žižek, 2008a, s.

211). Her ikisi de görünüşü *veren* şey olduğunu iddia ettiğine göre her ikisi de görünüşün ötesinde bir şeyin var olduğunu iddia ediyordur. Platon için sorunlu olan, resmin, bu şekilde, olduğu şeyden *başka bir şey* gibi davranması ya da görünmesidir. Bunu resmin siyaseti olarak yorumlamak da mümkündür. Rancière, Platon'un, Devlet'inden şairleri kovan yaklaşımının çoğu zaman sanatın siyasal bir tavırla yasaklanması olarak okunduğunu, halbuki Platon'un bu tavrıyla bizzat siyaseti dışladığını ifade eder: "Zanaatçıların elinden, işlerinden *başka şey* yapacakları siyaset sahnesini, şairlerin ve oyuncuların elinden, kendilerinden *başka* bir kişiliğe bürünebilecekleri sanat sahnesini alır. Tiyatro ve meclis, aynı duyulur-paylaşımının birbirine bağımlı iki biçimidir" (Rancière, 2012, s. 30). Bu tespit birçok açıdan açıklayıcı niteliktedir. Platon'un dört kategori ya da sınıfa ayırdığı Devlet'inin en üst kademesindeki yönetim sınıfına filozofları yerleştirmesi siyaseti dışlama niyetini gösterir. Platon'a göre mağaradaki zincirlerden kurtulmuş, aydınlığa çıkmış ve böylece gölgeleri gerçek zannetmeyi bırakmış olan filozoflar devleti yönetmelidir; ama bu filozoflar aynı zamanda karanlığa inip gözlerini karanlığa alıştırmalıdır ki zincirlenmiş olanlara da daha iyi gösterebilsin, "her yansının aslını bilen" olabilsin. Bu kişiler devletin başına geçmeyi istemeyenlerdir çünkü bunlar başta olmayı küçümseyecek ve böylece mevcut baştakilerin tersine bu işi yalnız bir ödev olarak üzerlerine alabileceklerdir (Platon, 2012, s. 238-239).[4] İşte siyaseti böyle dışlayan Platon, kopyanın kopyasını yapan resim, şiir ve tiyatroyu da yaptığı şeyin aslını bilmeyip, yalnızca görünüşü bilmesinden dolayı dışlar (Platon, 2012, s. 343-344). Buradan da anlaşılacağı gibi, Rancière, Platon'un "siyasetsiz bir cemaat uğruna, demokrasi ve tiyatroyu birlikte dışladığını" söyler (Rancière, 2012, s. 30).

> Sanatı siyasal kılan temel unsur, dünyanın düzenine dair aktardığı mesajlar ve duygular değildir. Toplumun yapılarını, toplumsal grupların çatışmalarını ve kimliklerini temsil etme tarzı da değildir. Tam da bu

4. Siyaseti dışlarken kurduğu bu hiyerarşik yapıya rağmen, Platon'un, sorunlu olsa da herkesi potansiyel olarak eşit gördüğü bir nokta da söz konusudur. Örneğin, ona göre eğitim "ruha görme gücünü vermek" değildir; çünkü her ruhta bir görme gücü vardır, yani güç onda kendiliğinden vardır ama eğitim onu iyi yana yöneltir (Platon, 2012, s. 236). Açıkça burada "iyi" atfı sorunludur ama Platon'un görme gücünün herkeste olduğunu söylemesi dikkate değerdir.

> işlevlerle arasına koyduğu mesafe, tesis ettiği zaman ve mekân, bu zamanı şekillendirme ve bu mekânı doldurma tarzı, sanatı siyasal kılar. [...] Nitekim siyaset, iktidarın uygulaması ve iktidar için mücadele değildir. Özgül bir mekânın konfigürasyonudur; belirli bir deneyim alanının, ortakmış ve ortak bir karara bağlıymış gibi konumlandırılan nesnelerin, bu nesneleri gösterebilen ve onlar konusunda akıl yürütebilen öznelerin bulunduğu bir alanın şekillendirilmesidir (Rancière, 2012, s. 27-28).

O halde, öznelerin bulunduğu ortakmış ve uzlaşılarak ortak bir karara bağlanmış gibi şekillendirilen bu özgül mekânın konfigürasyonu değiştirilebilir olup, bu konfigüre edilen işlevlerle arasına koyduğu mesafesi sayesinde sanat kendi tesis ettiği zaman ve mekânı kurar.

"Kant için estetik deneyim, hayal gücümüz (algılar) ile idrakimizin (kavramlar) oynadıkları 'uyumlu özgür bir oyun'dur." Hayal gücü ve idrak, derin düşünce ile ilişkili olup, yapılan estetik nesneler "amaçsız amaçlılık"lar olarak nihai hiçbir arzusu ve çıkarı olmayan bir oyun oynama fırsatı sunar (Shiner, 2010, s. 202). "Schiller'e göre sanat her bir bireyin iç dünyasındaki bölünmeleri tedavi etmek suretiyle toplumu öyle bir şekilde değiştirecekti ki ahlaki ve siyasi eylemler artık kendini dayatan birer görev olmaktan çıkarak bölünmüşlükten kurtulan bireyin kendiliğinden bir ifadesi haline gelecekti" (Shiner, 2010, s. 205).

Zevk ya da tarafsız tutum takınabilmeyi sınıfla ya da ihtiyaçların giderilmesiyle ilişkilendiren Kant "kimin zevk sahibi ve kimin zevksiz olduğunu [...] ancak ihtiyaçlarını giderdikleri zaman söyleyebiliriz" diyordu. Schiller de "ancak ve yalnızca çalışmak zorunda olmayan bir sınıfın sağlıklı 'yargının estetik gücü'ne sahip" olabileceği görüşündeydi (Shiner, 2010, s. 206). Bu yorumlar kendi başına bile zevkin, estetiğin algılanabilmesinin aslında edinilen bir özellik –yani, konumun, sınıfın getirdiği koşullar sayesinde– olduğunu ve dönemin "evrensel insan doğası" kabulüyle çeliştiğini gösterir.

Estetik ve "ince beğeni" gibi atıflara giden yolda, müzelerin ve akademilerin kurulumu, piyasanın talepleri ve bunlara bağlı olarak gelişen eleştiri, rehberlik, tarih yazımı gibi alanların ortaya çıkması etkin rol oynar. On sekizinci yüzyılın ortalarına doğru kurulan –dönüştürülen– müzelerde (Fransa'daki Louvre, Floran-

sa'daki Uffizi vb) "sergilenen eserler özgün işlevsel bağlamlarından" koparıldıklarından müzeler sanatın özerkleşmesinde ya da kurumsallaşmasında çok önemli rol oynar (Shiner, 2010, s. 135). Shiner, aristokrat İngilizlerin Büyük Kıta Turu, Fransız ve Almanların İtalya Seyahati dedikleri eğitici gezileri bu dönemde farklı sınıflardan oluşan geniş kesimlerin de gerçekleştirmeye başlamasının, işlevsel olan eserlerin "sanat"a dönüştürülmesinde ve dolayısıyla sanatın kurumsallaşmasında etkisi olduğunu ifade eder (Shiner, 2010, s. 135-136). Bu gezilerin orta sınıflar arasında da yayılması ve sergilerin yükselişi bir rehberlik ihtiyacını, dolayısıyla genel halk için değerlendirme yapacak eleştiri yazılarını ve daha önce biyografiyle sınırlı kalan sanat tarihinin artık belli bir dönem ya da yerin "sanat" tarihinin yazılmasını getirir (Shiner, 2010, s. 137).

On sekizinci yüzyılın ortalarında, eski himaye sistemi yerini piyasa sistemine bırakmaya başlar. Artık "fiyat"ı belirleyen malzeme, işçilik, zorluk değil "sanatçının ünü ile alıcısının arzusu ve gönüllülüğüdür." Bu ortamda etkin rol, hamilerin taleplerinden piyasanın taleplerine geçer. Bu durumda piyasanın belirleyicileri olarak eleştirmenler, akademiler, konservatuvarlar gibi yeni sanat kurumları "kamuoyunun beğenisini yönlendirmeye kalkışabiliyorlardı." Dolayısıyla kullanım değeri yerini değişim değerine bırakıyordu (Shiner, 2010, s. 179-180). Eskiden hamilerin siparişleri belirleyiciyken artık sanatçıların gönüllü olarak piyasanın taleplerine göre *sanal siparişler* aldığı söylenebilir ama bu etkileme göz ardı edilerek sanki yapıtın kendi iç nitelikleri bağımsızlaşıyor şeklinde düşünülür. Örneğin, 1785 yılında Moritz,[5] zanaat ürünlerinin "kendileri dışında bir amaca hizmet eden" şeylerken, sanat yapıtlarının "kendi kendilerine yeten" ve sadece "kendi içsel mükemmellikleri" için varolan şeyler oldukları görüşündeydi[6] (Shiner, 2010, s. 177).

On sekizinci yüzyılın sonlarında, resim, heykel, mimari, şiir ve müzik çekirdek beşlisi artık güzel sanatlar kümesini oluşturmuştur (Shiner, 2010, s. 129). Edebiyat alanında, "ödünç kitap veren kütüphanelerin yaygınlaşması ile telif hakkının yerleşmesine pa-

5. "Bütün Güzel Sanat ve Edebiyat Eserlerinin Kendine-Yeterlilik Kavramı Altında Birleştirilmesine Doğru" denemesinde.

6. Martha Woodmansee, *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics*, Columbia University Press, New York, 1994, s. 18.

ralel olarak kitap ve dergi piyasasının hızla büyümesi 'yazın' (*letters*) kategorisinin yaratıcı edebiyat ve genel edebiyat şeklinde ikiye bölünmesini hızlandırır" (Shiner, 2010, s. 132). "Artık tuvaller; mobilyalar, mücevherler ve diğer ev eşyalarıyla birlikte sergilenip satılmıyor, bunun yerine sanat müzayedeleri, sanat sergileri ve sanat müzeleri gibi özel güzel sanat kurumlarında sergileniyordu. Piyasa burada da anahtar rol oynuyordu. Koleksiyoncuların sayısı arttıkça uzmanlaşmanın da yolu açılıyor ve tablo ticareti yapanların toplumsal konumları yükseliyordu" (Shiner, 2010, s. 134-135). Aynı şekilde, resimlerin tablo tüccarları ve sergiler aracılığıyla daha fazla el değiştirmesi, piyasa için yapılan tabloların sayısını arttırmakla birlikte bireysel üslup ve imzanın öneminin de artmasına neden oluyordu[7] (Shiner, 2010, s. 150).

1789 Fransız Devrimi'ne gelindiğinde ve kilise, kraliyet, aristokrasi hamiliği alaşağı edildiğinde devrimin üç amacı birden (özgürlük, eşitlik, kardeşlik) tam ters sonuçlar doğurdu: Ekonomik dağılımı yukarıdan aşağı indirme hedefi herkes gibi sanatçıların da piyasaya bağımlılığım arttırdı; yüksek kültür ile düşük kültür arasındaki farkı kaldırma hedefi tam da bu farkı somutlaştırıp karar mercileri olarak kurumlar aracılığıyla meşrulaştırdı ve sınıf farkının kaldırılma hedefi sınıfsal konumları kaldırırken paradoksal biçimde farkı keskinleştirerek muhafaza etti. Her üç durumda da kaldırılmaya çalışılan fark sürekli hale getirildi; farkı kapatma ya da kaldırma çabası tam da bu konumları teyit etmeye hizmet etti. Çünkü her konum ya da koşul, diyalektik bir bağımlılık içinde, atıfsal olarak muhafaza edilmiş, yani, diyalektik paket içinde salınıp durulmasına neden olmuştu. Halbuki asıl kurtulunması gereken bu paketin içindekiler değil, paketin kendisiydi; yani mesele, konumların birinden ötekine geçmek ya da birini öteki ile eşit hale getirmek değil, bunların tamamından kurtulmak olmalıydı.

Bu diyalektik salınım, kilise ve kraliyet siparişlerinden Devrim'in amaçlarına yönelik ürün vermeye geçilmesiyle somutlaşır. Üstelik bu süreçte sanatçının özgür, bağımsız olduğu görüşü yükseliştedir. Shiner, bu durumu çok net özetler: "Tam da sanatçıların piyasaya artan bağımlılıklarını mutlak özgürlük iddiala-

7. Satış kataloglarında yer alan künyelerde, boyut, konu gibi bilgilerin ardından en son sırada yazılan sanatçının ismi artık en başta yazılmaya başlanır (Shiner, 2010, s. 135).

rıyla örttükleri sırada Devrim de karşı bir hamleyle fayda ve hizmet anlayışlarını teşvik ediyordu" (Shiner, 2010, s. 234).

Devrimcilerin, "sanat eserlerini işlevsel bağlamlarından koparak, seyredilmeleri için müzeye koymaları tam da yeni "sanat için sanat"ın estetik düşünme idealini hayata geçirmiş oluyordu" (Shiner, 2010, s. 214). Çünkü devrimcilerin gündelik hayatla güzel sanatları yeniden bütünleştirme girişimleri kaçınılmaz olarak tam da Devrim'in mücadele ettiği sanat ve toplum ayrımını varsaymış oluyordu (Shiner, 2010, s. 238). Bunun en net örneklerinden biri, kurumsal olarak doğan ulusal müze fikrinin, hedeflendiği gibi "ulusun hizmetindeki sanat düşüncesini değil de sanat için sanat düşüncesini yücelten bir kurum" haline gelmesidir (Shiner, 2010, s. 244). Devrim sonrasında mecliste, kraliyet dönemi sanat eserlerinin muhafazası veya imhası üzerine yapılan hararetli tartışmalar, meclisin Pierre Cambon'un kraliyete ait anıtlar ile bir müze oluşturulması önerisini kabul etmesiyle sonuçlanır; çünkü Cambon bu müzeyle "hem kraliyet düşüncesini ortadan kaldıracaklarını hem de başyapıtları muhafaza etmiş" olacaklarını ileri sürer. Bu beyanatla ortaya çıkan çarpıcı sonucu Shiner açıklar:

> Meclis, kuşkuyla bakılan eserleri bir müzeye yerleştirirken, müzenin bunların sakıncalarını etkisizleştireceğini teslim ediyordu. Kraliyete ait anıtlar müzeye kondukları andan itibaren eski kutsal güçlerini yitirecekti. Bu eserler kendilerinden öte anlamlar ifade eden simgeler olmaktan çıkarak sade birer sanat eseri haline gelecekti. Devrim'in cadı kazanından, sanat "üreten" bir kurum, yani, belirli bir yer ve amaca adanmış sanat eserlerini alarak bunları esasen yeri ve amacı olmayan Sanat eserlerine dönüştüren bir kurum doğmuştu. [...] –Sanat olma dışında– tikel hiçbir amaca hizmet etmeyen eserlere dönüştüren bir kurum (Shiner, 2010, s. 246).

Shiner'ın da ifade ettiği gibi "imha söyleminin neredeyse hemen ardından bununla aynı derecede tutkulu bir muhafaza söylemi ortaya çıkıyor ve sanat müzesi düşüncesi bu karşıtlığın çözülmesinde anahtar konuma geliyordu" (Shiner, 2010, s. 245).

Kurulmuş "Sanat"ın İlk Atıfları

On dokuzuncu yüzyılın başlarında, güzel sanatlara bağımsız bir alan olarak işaret etmek için büyük harfle "Sanat" kelimesinin kullanılmaya başlanmasıyla bu kavrama metafiziksel ve dinsel bir anlam eklemlenir. Artık "Sanat" insani bir üretimi ve performansı ifade eden bir cins isim ya da kısaltma değil, "bağımsız bir alanın ve aşkın bir gücün özel adı" haline getirilir. Bu dönem içinde örneğin Schelling için sanat, "bir eylem olarak mutlakın kendini dışsallaştırması (1800)" ve Hegel için din ve felsefenin yanında "mutlak tin"in üç biçiminden biridir (1823-29) (Shiner, 2010, s. 263-264). Bu dönemde artık sanat "özerk" bir alandır ve onun tinsel bir güç olduğuna inanılır (Shiner, 2010, s. 265).

Artık yaratıcı hayal gücüyle özdeşleştirilip deha ile ilişkilendirilen bir "Sanat" kanaati yürürlüktedir. Bununla birlikte sanat piyasasının ve sanat kamuoyunun etkisi ve rolü daha da artar. Kâğıt ve matbaa teknolojisinin gelişmesiyle kitap fiyatlarının düşüp okuyucu kitlesinin artması, taş baskının icadıyla ucuz röprodüksiyonların ve kopya heykel ve resimlerin piyasaya sürülmesiyle alıcıların artması gibi faktörler belki de Shiner'ın deyimiyle bir "arz fazlası" doğurduğundan, sanatçılar, istedikleri ilgi ve desteği göremediklerini ileri sürerler (Shiner, 2010, s. 272). Marx'ın işaret ettiği kapitalist sistemde, artık bir yandan "sırf faydaya indirgenen bir kullanım değeri, diğer yandan insan ürünü her şeyi meta haline getiren bir değişim değeri"nin söz konusu olduğu bir kutupsallık ortaya çıkmıştır (Shiner, 2010, s. 317). Bu ortam içinde gelişen tanınmış ve satış yapan sanatçılar ile "başaramayan"lar ayrımı, bugüne kadar gelen "piyasaya yapılan sanat" ile "bağımsız sanat" ayrımının temeli olarak görülebilir fakat piyasaya dahil olmayan bir "sanat"tan bahsedilip bahsedilemeyeceği şüphelidir.

Bağımsız sanatın ya da sanatın bağımsız olduğu görüşünün ve sanatın tinselliğinin iyice benimsendiği on dokuzuncu yüzyılın sonuna gelindiğinde, Shiner'a göre, artık "maddiyatçı burjuvazinin bağımsızlığı, kültürsüz yığınlar karşısındaki üstünlüğün cisimleşmiş haliydi." Bu "bağımsızlık" durumunu ironik şekilde mümkün kılan ise büyüyen ve çeşitlenen piyasada "bu küçük aşırı incelmiş yüksek sanat dünyasını destekleyecek bir yayıncılar, prodüktörler, sanat eseri tüccarları, eleştirmenler ve uzmanlar ağının ortaya çıkması" idi. Fakat asıl çarpıcı olan, eğitimsiz orta

ve alt sınıfların oluşturduğu yığınlara yönelik bir "meydan okuma" ile gün geçtikçe "anlaşılmaz olmasa bile kasten zorlaştırılan" yapıtların üretilmesidir. Buna bağlı olarak da daha önceleri Mikhail Bakunin (1814-1876) gibi anarşistlerin kullandığı, "öncü güç" anlamına gelen *avangard* terimi, bu dönemde, sanatta en gelişmiş sanatın karşılığı olarak "orta sınıf teamüllerine ve bu sınıfın yerleşik sanat üslup ve kurumlarına meydan okuma" anlamını içererek kullanılır[8] (Shiner, 2010, s. 277).

Eğitimsizlere ya da "düşük" sınıflara *karşı* "yükseltilen" sanatın anlaşılmasının özellikle zorlaştırılması olgusu, daha sanat kurumu "özerk" bir alan olarak yerini sağlamlaştırmaya çalışırken bile, kurduğu bu hiyerarşik atıf aracılığıyla yapısal imkânsızlığını maskelemeye çalışmış olduğunu ele verir. Diğer kurumlar gibi sanat da aslında "gerçekliğin" kurgusallığının üstünü anlamın yakalanmasının zorlaştırılmasıyla örtmeye çalışır. Bu elbette bir anlamda kendi imkânsızlığının üstünü örtme girişimidir. Nasıl ki "Yahudi figürü" gibi bir öteki fantezisi öznenin kimliğindeki boşluğu kapatma girişimi için kuruluyorsa burada da sanat kendi özerk yapısı olarak kimliğinin imkânsızlığının üstünü örtmek, boşluğu kapatmak için "aşağı" olan bir fantezi kurar. Buna da kitlelerle arasına mesafe koyarak kurduğu iktidar ilişkisi üzerinden meşruiyet kazandırır. Bu iktidar ilişkisi aslında hem kendini var etme uğraşı hem de imkânsızlık çığlığıdır. Sanatın bugüne kadar gelen "anlamsızlık", "hükümsüzlük" misyonları aslında sınıfsal bir hiyerarşi atfının dışavurumu olarak kurulmuş olup, onun "anlamayan" üzerinde iktidar kurmasına hizmet eder. Julian Stallabrass'ın (1960-) bahsettiği ve ileride değineceğim "anlamsızlığı" "erdeme" dönüştüren güncel sanat anlayışının da ilk işaretlerinin böylece verildiği söylenebilir. Bununla birlikte, kamusal müzelerin yöneticilerinin, gelen izleyicilerin davranışlarını "terbiye etme" yönündeki çabalarını inceleyen Shiner, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında artık müzelerin "sadece bir orta sınıf terbiyesi değil, aynı zamanda 'sanatın mabedi'ndeki doğru estetik tutum meselesi haline" geldiğini ifade eder (Shiner, 2010, s. 287). Bu tavır, aynı kimlikteki gibi, sanatın da sanat kimliğini –kurumunu– kurarken can evindeki imkânsızlığı, boşluğu "özerk" alanının kurallarıyla doldurma çabasına işaret eder.

8. Yirminci yüzyılın başlarına gelindiğinde artık modernizmle avangard sanat anlayışı "sanat, müzik ve şiirin her şeyiyle yepyeni olması gerektiği inancıyla iyice bütünleşir" (Shiner, 2010, s. 277).

Shiner, Platon'dan Schiller'e gelinceye dek hiç kimsenin sanat ve toplum ilişkisini kavramsallaştırmamasını, daha önce sanatın kurallı bağımsız bir alan olarak inşa edilmemiş olmasıyla açıklar (Shiner, 2010, s. 297). Fakat bu özerkleşmede, sanatın toplumsal ve siyasal içeriğini etkisizleştirecek şekilde sanat eserlerini tamamen "sanat" dünyasına hapsetme eğilimi sorunsaldır (Shiner, 2010, s. 298). Sanat ve toplum ilişkisi bağlamında iki ana akım olarak "sanat için sanat" ve "toplum için sanat"ı ele alan Shiner, aslında bunların birbirlerinin tersyüz olmuş halleri olduğunu söyler: "Sanat için sanat", tüm "dünyevi" hayatı bırakıp sanatın sadece sanat için var olduğunu iddia ederken, "aşağılık ve maddiyatçı bir toplumdan kaçarak sığınabilecekleri apayrı bir tinsel dünya" kurmayı amaçlar; buna karşın "toplum için sanat", sanatın "her şeyden önce insanlığa, ahlaka ya da devrime hizmet için var olduğunu" iddia ederken, sanatı "bu toplumu değiştirmekte kullanılacak güçlü bir iletişim aracı olarak" ortaya koyar. Böylece anlaşılır ki her ikisi de aynı dışsal alanı varsayar. Yani her ikisinde de sanat "toplumun öteki alanlarıyla dışsal bir ilişkiye giren bağımsız bir alandır" (Shiner, 2010, s. 299-300). Diğer bir deyişle, her ikisi de kendisinin "dışındaki" bir toplumsal alanı muhatap alır ya da varsayar ve konumunu buna bağlı olarak belirler. Dolayısıyla dışsal değil, aslında kendi atıf dünyasını kurarkenki yapısına içkin bir dışarısı, toplum, "gerçeklik" vardır. Belki de bundan dolayı Schiller 1803 yılında sanatın "kendisini gerçek dünyadan tamamen ayırması" gerektiğini ifade etmiştir[9] (Shiner, 2010, s. 298).

Shiner, 1800-1830 yılları arasında, yeni güzel sanatlar sisteminin sağlamlaşma ve yükselme döneminde olup, yüzyılın ortalarında artık bu kategorinin resim, şiir, müzik gibi belli alanları "tanımlar hale gelmekle kalmayıp aynı zamanda da bağımsız bir eserler ve icralar, değerler ve kurumlar alanı" haline geldiğini ifade eder. Bu süreçte güzel sanatlar kamuoyu ile popüler sanat kamuoyu iyice birbirinden ayrılır (Shiner, 2010, s. 304).

On dokuzuncu yüzyılın sonunda biçimsel bir yaklaşım gelişir ve buna bağlı olarak resimde temsilî içerik ve güzellik yerine çizgi, renk, kompozisyon; şiir ve edebiyatta örgü, imge, kinaye ve ritim

9. Klaus L. Berghahn, "From Classicist to Classical Literary Criticism, 1730-1806", *A History of German Literary Criticism, 1730-1980*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1988, s. 96.

gibi unsurlar ön plana çıkarılır. Shiner, modernist bir çeşitlilik olmasına rağmen hepsinin ortak paydasının "saflık" olduğunu söyler. Yani resmin, edebiyatın, müziğin "kendi özlerine yabancı her şeyden arındırılması" arayışı vardır. Bu anlayış ile bilimin ve söylemsel düşüncenin erişemediği derin hakikatleri sanatın açığa çıkardığı yerleşik kanaat harmanlanır. Örneğin, Arnold Schoenberg (1874-1951) "dışsal referansı olmayan saf müziklerin 'insanlığın mükemmel haline işaret eden yüksek bir hayat tarzı'nı açığa çıkardığı" görüşünde olmuştur (Shiner, 2010, s. 332).

Modern'in Kuruluşu

Yirminci yüzyılın en önemli belirleyicileri arasında, teknolojik değişim ve bununla gelen metaların kitlesel üretimi yer alır. Bu değişim, toplumsal kurumların tüm alanlarının işleyişini değiştirdiği gibi sanatın yapısını, algılanış biçimini ve üretim biçimini de değiştirir. Benjamin'in, "mekanik olarak yeniden-üretim çağı" olarak tanımladığı bu çağda –her ne kadar kopyalama yeni bir şey olmasa da teknik ya da mekanik olarak sanatın kopyalanması ya da çoğaltılmasıyla–, Benjamin, gelenekten kopan sanatın *aura*sının kaybolduğunu ve bu yenilenmenin sanatın ilerici potansiyelini ortaya çıkardığını öne sürer. Çünkü mekanik –teknik– olarak çoğaltılabilirlik, geleneğin ya da yüksek kültürün ürünü olan "orijinal" kavramını ve yapıtın *aura*sını, yani büyülü ve kutsal halesini ortadan kaldırır (Benjamin, 1979, s. 387-388). Benjamin, miadını doldurmuş yaratıcılık ve deha, sonsuzluk değeri ve gizem gibi kavramların kontrol edilemeyen uygulamasının faşist anlamda verilerin işlenmesine yol açtığına işaret eder (Benjamin, 1979, s. 385). Faşizmin kitlelere kendilerini ifade etme hakkı verirken mülkiyeti koruması, siyasi hayata estetiği sokuşudur. İnsanın kendi yok edilişinin tecrübesinden estetik bir haz alma düzeyine gelişi "sanat için sanat"ın (*l'art pour l'art*) tamamlanışıdır (Benjamin, 1979, s. 407-408). Sanatın özerkliği savı ve "sanat için sanat" anlayışı zaten kendi içinde kapalılığı, katılığı taşır ve bu katılık, kuralcılık, doğruculuk başka olanakları dışlamakla kalmaz, kendi hegemonyasını da yürürlüğe sokar. Bununla birlikte, amacı kendisi olan sanat anlayışı, istenilen ideolojik alana yönlendirilebilir.

Yirminci yüzyılın fotoğrafçılık, sinema, ses kaydı gibi yeni araçları ile gelen "mekanik olarak çoğaltılabilirlik" çağında,

Benjamin'in sanat eserinin "özgünlük" halesinin ortadan kalktığı iddiasına karşın Shiner, belki de bizatihi "sanat idealinin" halesinin –yerinde dursa da– bulanıklaştığını tartışır (Shiner, 2010, s. 382). Yirminci yüzyılda artık sanatın her alanı kendi alanındaki kabullere yönelik karşıt tavırları ortaya koyar: Schoenberg müzikte atonaliteyi, Dada anlamsız hecelerden meydana gelen şiirleri, gürültü şeklinde müzikleri ve Marcel Duchamp (1887-1968) sanat eserinin kutsallığını parodileştiren hazır-nesneleri, Sürrealizm bir toplumsal olumsuzlama aracı olarak rüya ve bilinçaltını, Rus Konstrüktivistler tamamen sanatın yerine konulacak bir inşa anlayışını, Bauhaus –karşıt bir hareket olmasa da yerleşik kabule ters olarak– mimarlıkta sanatla zanaatı yeniden birleştirmeyi sunarlar (Shiner, 2010, s. 338-343). Yerleşik sisteme eleştiri getiren, müzelere saldıran, güzel sanatlar sisteminin kendisine dahi karşı olan tüm bu tavırları Modern Sanat Müzesi hem asimile etmeye çalışır hem de kendi bünyesine dahil eder (Shiner, 2010, s. 338). Bu durum iktidar ilişkilerinin başlı başına direnişle birlikte işlerliğinin iyi bir örneğidir. Dahası zaten sistem içi oluşlarını gösterir.

Benjamin'e göre, bu teknolojik araçlar, "sanatı estetik tecritten kurtararak sanatın gündelik hayatta siyasal ve iletişimsel bir işlev icra etmesini mümkün kılıyordu." Buna karşın, Theodor W. Adorno'ya (1903-1969) göre ise, tam da bu kitle iletişim araçları insanları edilgen tüketiciler haline sokan kapitalist "kültür endüstrisi" ürünleriydi (Shiner, 2010, s. 353). Buradan da anlaşılır ki modern dönemin belirleyici işlemi, kitleleri hedef alıp onları yönetmektir ki Adorno buna "kültür endüstrisi" der. Kültürel alanın kitlesel boyutta yönetilmesi bu endüstriyi ortaya çıkarmıştır. Kültür endüstrisinin temeli kitle kültürüne dayanır ve sanat eserleri de bu kitle kültürünün "ihtiyaçlarına" uydurulur. Adorno ve Max Horkheimer'in (1895-1973) birlikte yazdıkları *Aydınlanmanın Diyalektiği* kitabının "Kültür Endüstrisi" bölümünde detaylı şekilde incelenen kapitalist modernitenin bu endüstrisi, kitleleri kültür aracılığı ile yönetim altına alma esasına dayanır. Kant, sanatı amacı olmayan amaçlılık olarak tanımlamışken, buna göre, kültür endüstrisi, pazarın amaçları adına amaçsızlık biçiminde tanımlanabilir (Adorno, Horkheimer, 2010, s. 162-222).

Bununla birlikte, endüstrinin bu yeni araçları "yüksek-sanat" eserlerinin erişilebilir versiyonlarının kitlesel olarak dağıtılabil-

mesini sağlayarak (Shiner, 2010, s. 379) bunları da endüstrinin parçası haline getirir. Elbette burada tartışılması gereken erişilebilir olmaları değil, bu çalışmaların da tüketilebilir nesneler haline getirilmesi meselesidir. Buradan da şu sonuca varılabilir: Anlaşılması zor olan çalışmalar kitlesel pazara aslında sokulabilirdir; çünkü eserin muğlaklığı ve sessizliği hem herkesin kendi anlamak istediğini yamayacağı bir boşluktur hem de mübadele (değiş-tokuş) edilebilir ve türetilebilirdir. Bu, boşlukların mübadelesi şeklinde tanımlanabilir.

Marksist meta fetişizmi teorisi üzerinden değerlendirirsek, kullanım değeri yerini mübadele değerine bıraktığından sanat ya da yüksek değer atfedilen üretimlerin değeri de fetişistik bir değere dönüşür. Sanat yapıtları da ya bu üzerinde "uzlaşılmış" olan kültür endüstrisinin fetişistik mübadele sistemi içine adapte edilir ya da marjinalleştirilir; fakat görülür ki yirminci yüzyıldan itibaren aslında marjinalleştirilen kişi ya da yapıtlar da sistemin parçası haline getirilmektedir. Tepkisel ya da düzenin akışını duraksatacak yapıt ya da eylemler, sistemin kurumlarının bünyesine sokularak denetim altına alınır. Yani modernizmin kültür endüstrisi, uzlaşmazları da bir ürün olarak pazarlama adaptasyonuna geçer ki zaten Foucault'nun gösterdiği gibi iktidar ağı direnişle yürütülür. Otoriter yönetimler susturma ya da tehdit yolunu seçerken, açık yönetimler, yani örtük otoriter yönetimler bu girişimleri de birer ürün haline dönüştürerek bünyelerinin içine alırlar. Daha önce görüldüğü üzere zaten denetleme, sahip olma arzusu kendi imkânsızlığını maskeleme girişimi olduğundan bu yayılmacı ya da her yere nüfuz edici eğilim, dozları farklı olsa da her yönetim için geçerlidir. Kapitalizmin temeli olan her şeyin ürünleştirilmesi -metalaştırılması- esası, "marjinal" şeklinde tanımlananlar için de yürürlüğe sokularak, onlar da tüketilebilir meta haline getirilir. Yine önceki analizler üzerinden değerlendirirsek, iktidarın evli olanlar gibi sevgilileri de yasal güvenceye alma girişimindeki gibi, marjinal görülen sanat ve sanatçılar da sistem kaçağı, yani denetim kaçağı olarak görüldüklerinden, ister totaliter ister otoriter isterse de hegemonik olarak doğrudan sistem içine alınmaya çalışılır. Zaten Gramsci'nin kavramsallaştırdığı "kültür hegemonyası" üzerinden okursak, artık sanat bu endüstrinin kural, koşul ve kanunlarına gönüllü olarak eşlik

eden bir işlemde bulunmaktadır. Yani bu denetlemeyle dahil olma ya da kendiliğinden içselleştirme bugün genişlemiş gözükse de aslında kitlesel bir kültürel alandan bahsedildiğinde zaten bu işlem başından beri yürürlükte olmalıdır.

> Eğlence geç kapitalizm koşullarında çalışmanın uzatılmasıdır. Mekanikleştirilmiş emek süreciyle yeniden baş edebilmek için ondan kaçmak isteyen kimselerin aradığı bir şeydir. Ama aynı zamanda mekanikleştirme, boş zamanı olan kimseler ve onların mutluluğu üzerinde öyle bir erke sahiptir ki, eğlence metalarının imal edilmesini temelden belirleyerek bu kimselere boş zamanlarında işlerinin seyrinin kopyasından başka bir şey yaşatmaz. [...] Eğlence sonunda can sıkıntısına dönüşüp donuklaşır çünkü eğlence eğlence olarak kalacaksa hiç çaba harcanmamalıdır. [...] İzleyici kendisine ait herhangi bir düşünceye gerek duymamalıdır: Ürün her tepkiyi önceden belirler [...] (Adorno, Horkheimer, 2010, s. 183).

Adorno ve Horkheimer'in de ifade ettiği gibi bireylerin tepkisel enerjilerinin sömürülmesine aracılık eden "eğlence" her ne kadar insanların bir arada yaşamaya başlamasından beri mevcut olsa da, başat bir rol kazanan kültür endüstrisi çağında, sorumluluğun transfer edildiği kurumların yanma bir de sağaltım yaptıran, bilinç halinden olabildiğince uzaklaştıran -ya da en azından bahane sağlayan- bir işlev yerine getirir. Kişiler bu alanı, bu anlamda etkin bir şekilde kullanmayı seçerler. Bir yanılsamayı takip ettiklerini düşünmekten kaçabilecekleri yığınla seçeneğin ve kendi imkânsız kimliklerindeki boşluğu doldurabileceklerini sandıkları yığınla ürünün bulunduğu kültür endüstrisi böylece bir yandan çalışmaya ara verilmesini sağlayarak kişinin geri döneceği çalışmasını garantiye alırken, diğer yandan da kişi bu ara ile bilinci erteleyerek kendini kandırdığını sandığı bir salınım içinde gidip gelmektedir.

Adorno ve Horkheimer, kültür endüstrisinin varlığını devam ettirmesi ve etkisini arttırmasında eğlencenin dışında reklamın da önemine dikkat çeker. Hem ürünlerin ilüzyonik etkisi hem de fiilen endüstrinin varlığı reklam ile garantilenir. Egemenlik ya da iktidar ilişkileri içinde yürüyen bu yapı içerisinde reklamın göz kamaştırıcılığı, kültür endüstrisinin ürünlerinin cazibesi, arzunun bunlara yönelmesine aracılık etse de direnç mekanizmasının tamamen ortadan kalkması için yeterli gözükmemektedir; çünkü

zaten daha önce de belirtildiği gibi iktidar-direnç ya da iktidar-özgürlük ikiliği ancak birlikte yürüyebilir. Ayrıca, zaten bu çağa özgü olmayan insanın sahiplenme arzusu Sartre'ın da ifade ettiği gibi bir var olma arzusu, bir kendinde-varlık olma arzusudur: "Bir nesnede kendimize mal etmek istediğimiz şey, esas itibariyle onun varlığıdır ve dünyadır. [...] sahiplenmek, tikel bir nesne üzerinden dünyayı sahiplenmek istemektir" (Sartre, 2011, s. 738). Kendi varlığımın imkânsızlığı ortadan kaldırılmak ve kimliğimdeki boşluk doldurulmak istediğinden, Sartre'ın dediği gibi sahip olduğum nesneler *benim*dir; ben *sahip olduklarım*ımdır (Sartre, 2011, s. 731). Bu da dünyayı kendine mal ederek *olmak* arzusu, yani varlık arzusudur. Dolayısıyla ne kadar çok şeye sahip olursam o kadar var olabileceğimi sanırım çünkü sahip olduğum şeyin, kişinin *kendinde*liğine, varlığına sahip olmak isterim. Yani adeta bir nesnenin ya da başka bir kişinin bedenine hayalet gibi sızarak ona sahip olup var-olmaktır mesele. Fakat elbette, yirminci yüzyıldan beri ve özellikle günümüzde ürünleri sahiplenme arzusu hiç olmadığı kadar kaşınmakta, pompalanmakta ve rağbet görmektedir. Bu da belki varoluşumuzu anlamaktan uzaklaşmak ve özgürlüğümüzden kaçmak için daha da "başarılı" yollar bulduğumuz anlamına gelmektedir. Ne kadar çok şeye sahip olursam kendimi düşünmekten, *özgür* olduğumu keşfetmekten o kadar uzaklaşabilirmişim gibi. Diğer bir açıdan bakarsak, her zamankinden daha çok şeye sahip olmamız kendi imkânsızlığımızı daha da görünür hale getirmektedir. Yani hem nesneler hem de konumlarda sürekli bir daha fazlası, daha iyisi, daha yükseği, daha prestijlisi arayışında olmamamız, elde ettiklerimizin kendi imkânsızlığımızı daha da yüzümüze vurmasına neden olur: Ne kadar çok şeye sahip olursam aslında o kadar hiçliğimi fark ediyorumdur ama bir o kadar daha şiddetle kaçmak için sahiplenme yarışında kalmam gerekiyordur. Bu da nihayetinde insanın dünyaya getirdiği ve insanın özgürlüğü anlamına gelen olumsuzlamadan –hiçlemeden– bizi uzaklaştırmanın bir yoludur. Paradoksal olarak her sahiplenme aynı zamanda aslında bir diğerini hiçlemeyi gerektirir: Yani aslında bir şeyi hiçleyerek diğerine sahip olma eylemi kendi varoluşunun hiçliğinin üstünü örtme çırpınışıdır.



Resim 7: Yüksel Arslan, *Arture 170, Kapital XIX (Kredi)*, resim, 1973. Yüksel Arslan'ın bu resminde sahip olunanlarla "ben"in inşası ve bu ben'in daha çok şeye sahip olma arzusunun konumsallığı görülebilir.

Birinci ve İkinci Dünya Savaşı gibi örneklerde de görüldüğü gibi, Donald Kuspit'in (1935-) ifadesiyle, "gerçeklik, herhangi bir sanatsal kurgudan daha da akıldışı olabilir" (Kuspit, 2006, s. 150) fakat "gerçeklik" olarak tanımladığımız yapı, insanın anlamlandırma işlemi sonucu kurulduğundan, bu anlamlandırma yapısal olarak zaten akıldışıdır. Sartre'ın söylediği gibi, insan "genel olarak, bir dünyayı 'var' kılan varlık" olduğundan, dünyadaki eyleme sebeplerinin belirmesini sağlayan içsel yapısı zaten "irrasyonel"dir (Sartre, 2011, s. 567-568). Dolayısıyla ister küçük ölçekli, günlük, sıradan olaylar olsun ister savaşlar gibi kitlesel olsun, toplumsal hareketler zaten bir var kılma irrasyonelliğinin üzerine kurulur. Fakat her durumda bunlara bir "akılsallık" yamanarak "gerçeklik" algısı teminat altına alınır. Savaşlara, toplumsal kurumların işlevine ve günlük hayata yamanan "akılsallık", "gerçeklik" atfının temelindeki tutarsızlığı, akıldışılığı örtbas etmeye yarar.

Sanat, Adorno'ya göre, akılsallıktan geri çekilmeden onu eleştiren bir akılsallıktır. Sanat, sosyal bütünlük içinde, her türlü insan aktivitesinin karşılıklılığı karşısında, akılsallığı buyurucu biçimde asılsız olarak mahkûm edecek olan akıl öncesi ya da akıldışı bir şey değildir. Bu nedenle akılsal ve akıldışı sanat teorileri

Adorno'ya göre eşit ölçüde hatalıdır (Adorno, 2004, s. 71). O halde, *araçsal aklın*[10] ötesine sanatın gücüyle geçilebileceğini, statükonun (mevcut durumun) akıldışılığını ve saçmalığını sanatın ifşa ederek bir özgürleşim imkânı sunacağını iddia etmek mümkün gözükmemektedir. Sanatın böyle bir potansiyeli olmakla birlikte bu ortaya koyduğu şeyin hakikat olduğu oldukça tartışmalıdır çünkü kendini aldatmadığının kararını verecek olan yine böylesi irrasyonellik içindeki öznedir. O halde öncelikle bu statükonun akıldışılığının ve saçmalığının ne olduğunun ortaya konması gerekir. Buna göre de, "araçsal-olmayan akıl" olarak bir rasyonalite türü olma iddiasındaki sanatın, toplumsal gerçekliğin bütünsel kurgusallığınm akıldışılığını ve saçmalığını hesaba katması gerekir.

Çağlarının da bu koşullarıyla ilişkili olarak, eleştirel teori gibi dönemin önde gelen düşünce biçimlerini ortaya çıkaran Frankfurt Okulu düşünürleri, insanın bastırılmış güçlerinin ya da potansiyellerinin sanat aracılığı ile yürürlüğe sokulabileceği üzerinde dururlar. İşte bu tespit hem sanata havale edilen sorumluluğu hem de bastırıldığı düşünülen bir gücün söz konusu olduğunu gösterir. Halbuki bastırılmış değil, vazgeçilmiş bir güç olduğundan bahsetmek gerekir. Dahası, gücünden vazgeçen kişi zaten bir fantezi kurgusunu yürürlükte tutmaktadır. Bu nedenle *ajansal sanat*, sürekli geleceğe havale edilen, *hep gelmekte olan* ve hiç gelmeyen bir ütopyanın değil, sürekli *şimdi ve burada* olan hiçliğin özgürlüğünün gücünü seçmeye davet eder.

Sanata ayrı bir önem atfettiği ve analizleri sıklıkla dayanak alındığı için tezlerini biraz daha değerlendirmekte fayda olan eleştirel teori, bilginin kaçınılmaz olarak araçsallıkla sonuçlanacağından hareketle, özgürleşmenin bilgi ile değil, estetik, yani sanat yoluyla olacağı savı üzerinde durur. Böylece araçsal aklın veya bilginin neden olduğu ikilem, sanatın "temsil edilemeyeni temsil etme" gücüyle çözülecektir. Kültür endüstrisi içinde, sanat, reel bir varoluş alanı olmayıp salt bir görünüş olarak, ait olduğu toplumsal bütünden beslenen ama bu yanlış bütünün içinde, her şeye rağmen ona eleştirel bakabilme potansiyeline sahip bir alandır.

10. *Aydınlanmanın Diyalektiği* kitabında Adorno ve Horkeimer Aydınlanma'nın "aklı" nasıl mit haline getirip araçsallaştığını, üretim sürecini ya da kapitalist sistemi ve toplumu rasyonalize ettiğini ve faşizme zemin hazırladığını açıklarlar. Bu nedenle araçsal akıl iktidar ilişkilerine hizmet eden akıl olarak tanımlanabilir.

Adorno'nun *Estetik Teori* kitabında ifade ettiği üzere sanat eseri bir "an"dır ki bu, sürecin durdurulması, anlık bir duraksamadır (Adorno, 2004, s. 111). Yani, hayatın akışına kendini bırakmışken böylesi bir yapıtla karşılaşan izleyici, bir an bu akışı duraksatabilir, hakikati bir anlık sekteye uğratabilir. Adorno'nun "gerçekliği" duraksatan *an*'ı yaratan sanat kavramsallaştırması *ajansal sanat*'a karşılık bulur. Bununla birlikte, nasıl bilgi araçsallıkla sonuçlanma riski taşıyorsa hakikat atfının da aynı araçsallığa, yani "gerçekliği" yeniden üreten ya da sürdüren işleme hizmet ettiğini unutmamak gerekir. Hakikat Lacan'ın dediği gibi bulunmuş bir şey olsaydı aramaya devam edilmezdi ki tam da bu arama edimi zaten sorunlu olan şeydir. Aynı ütopyada olduğu gibi hakikat de geleceğe, hiç gelmeyecek olan yere gönderilir; halbuki hiçlik –özgürlük– *şimdi ve burada*dır.

Modern'in Post'u

Modernizmin felsefedeki temelleri Batı'da Rönesans ile atılır ama beyanatlar on yedinci yüzyılda ortaya çıkmaya başlar. On sekizinci yüzyılda, Aydınlanma felsefesiyle teolojiden kurtulunup özne merkez alınır, akıl ön plana çıkarılır, bilimsel gelişmelerin de etkisiyle bilgi başat rol oynamaya başlar. Sanatta da bir yandan akılcı ideallerle Neo-Klasik, diğer yandan da abartılı, gösterişli, dekoratif Rokoko yürürlüktedir. On sekizinci yüzyılın sonları ve on dokuzuncu yüzyıl sürecinde her ikisi de terk edilip belirsizlik, şüphe ve psikolojik gözlemle duygular ve içgüdüler ön plana çıkarılır. Bu değişim Kant'ın amaçsızlık ve Estetik, Hegel'in Tin ve İdea kavramlarında da gözlenebilir. Ardından Realizm'in bir yandan sosyalist idealleri, diğer yandan günlük yaşamın işlenmesi gelir ki artık yüzyılın sonlarında Empresyonizm ile gelen dönem, sanatçının hem doğa hem de günlük yaşamın kendi üzerindeki izlenimlerini yansıttığı bir dönem olarak kabul edilir. Modernizm on dokuzuncu yüzyılla başlayıp yirminci yüzyıla kadarki süreçte felsefedeki ilkelerini netleştirir: Kıta Felsefesi'nin özne ve aklın saflığı ile evrenselliği, pozitivist bilgi ve hakikat anlayışı, diyalektik ikilikler, hümanizm, aydınlanma, ilerlemeci tarih anlayışı gibi önceki dönemlerin tüm bütünsel programları ve dayanakları eleştirilip reddedilir ki yirminci yüzyılın son çeyreğinde öne çıkan ve "postmodernizm" olarak adlandırılan dönem de bu reddetme iş-

lemini daha ileri götürerek bu süreci tamamlar. Aynı şekilde sanat da daha önceki biçim ve idealleri arkasında bırakma hedefiyle, dahası bunları reddetme hedefiyle soyutlamadan Dada'ya kadar çok farklı biçimlere bürünerek çeşitli manifestolarla yeni ideallerini ortaya koyar. Bu süreçteki farklı biçimsel ve kavramsal amaçları kapsayan karşı hareketlerin başlattığı yıkım süreci, daha doğrusu yıkım idealinden açılan boşluk postmodern evrede tamamlanır.

İşte sanatın modernizmle başlayıp postmodernizm ile tamamlanan bu süreci, sanatın sanatlığını ilan edişine yıkımının içkin olduğunu anlamak ve modernle başlayan sürecin zamansal bir ilerleyişten ziyade modernin başlattığı sürecin, daha doğrusu açtığı boşluğun post'u ile tamamlanmasının ya da doldurulmasının yürürlükte olduğunu tespit etmek için değerlendirilecektir. Buna bağlı olarak da sanatın tarihsel akışında "ilerleme" olarak görülen değişimlerin aslında toplumsal tarihi devam ettirdiği, yani sanat kurumunun toplumsal gerçekliği farklı biçimlerde yansıtmaya devam ettiği anlaşılır. Daha net söylemek gerekirse, sanatın toplumsal gerçekliğin kurgusallığı ile hesaplaşırken bile bu "gerçekliği" sürdürdüğü ve kurumsal yapısından kurtulamadığı görülür. Kendini modernle yıkma girişiminin, Camus'nün deyimiyle, "ilkesiz hiçlik" ile "biçimsel ilkelerin hiçliği" (Camus, 2009, s. 223) arasına sıkışmasıyla sonuçlanması, güncele gelindiğinde *hiçliği* göz ardı eden bir hiçleşmeyle kendini zaten hükümsüzken hükümsüz kılmasına varır.

Bu sürecin altyapısına bakmak, bugünün sanatının nasıl bir zemine oturduğunu, "sanatın sonu"ndan kastedileni ve sanatın hükümsüzlüğünü anlayabilmek adına faydalı olacaktır. Yoksa Kıta Felsefesi ve sanatı bağlamında bakıldığında modern ve post'u aslında bir bütün içindedir. Biri diğerinin devamı veya sonu niteliğinden çok, en fazla, tamamlanması olarak görülebilir; cümlenin yüklemi gibi. Bununla birlikte, post evre de öncekiler gibi bir önceki dönemin ilkelerini reddederek kendini kurar; hedeflerini moderni reddetme üzerine dayandırır ama aşağıda incelendiğinde görülecektir ki aslında modernin açtığı boşluğu post evre siniklik ile tamamlar.

Postmodernizm ister bir evre ister bir durum olarak değerlendirilsin, temelinde modernin akla, akılcılığa atfettiği büyük değe-

ri sorunsallaştırır. Bununla ilişkili olarak yürürlüğe sokulan bireyci etik anlayışına, bütünsel ve küresel görüşlere ve büyük ideolojilere de karşı çıkar. Böylesi büyük anlatılara, düşünce kategorilerine, bunları meşrulaştıran söylemlere, yani inşa edilmiş her türlü öncüle karşı çıkan negatif bir felsefedir.

Aynı şekilde sanatta da daha önceki tüm bütünsel programları reddeden, ilkeleri, normları, kuralları yıkarak kendini var etmeye çalışan, hatta kendini de hayatın içine yedirerek ortadan kaldırma niyetinde bir karşı çıkış görülür. Yüzyılın başında Birinci Dünya Savaşı, "gerçekliği" sorguya açan bir travma olarak örneğin Dada'yı getirirken, İkinci Dünya Savaşı, tüm bütünselleştirici büyük anlatıların, ideolojilerin, akıl, ahlak gibi dayanak olabilecek otoritelerin hayal kırıklığının travması olarak örneğin Pop-Art'ı getirir. Dolayısıyla, Birinci Dünya Savaşı'yla "gerçekliğin" saçmalığının yürürlüğe girmesiyle açılan boşluk, İkinci Dünya Savaşı'yla *histerik*[11] *hiçlikle* doldurulur. Yani bu, yanılsamalığını, irrasyonelliğini kendi kendine ele veren bir histeridir[12]. Tam da bu nedenle "her şey mübah" eğiliminin çıkması anlamlıdır. Tüm bütünsel programların tamamen reddedildiği ama aynı zamanda *simülasyona* teslim olunduğu üçüncü evrede, histeri, *sinik*[13] bir tepki ile tamamlanır. *Histerik hiçlik, sinik* bir tepki ile rasyonalize edilir. Yani, özgürlüğünü *–hiçliğini–* keşfederek değil, bir hiç olarak hiçbir şey yapamaması ve olduğu şey ile mücadelesinin histerisine getirdiği sinik bir rasyonalizasyon biçimi söz konusudur. O halde *histerik hiçliğe verilen sinik tepki*, olduğu şeyi reddetmeye, hiçleştirmeye çalışırken özgürlüğünü keşfetmeyi atlayıp, hâlâ *oldurulmuş* gerçeklikle süren histerik mücadelesine sinik bir rasyonalizasyonla cevap vermesidir.

Güncel sanata geldiğimizde bu sinikliğin iki çehrede yürüdüğünü görürüz. Bunlar daha sonraki başlıklarda detaylandırılacak

11. Histerinin genel anlamı, kişinin genellikle geçmişindeki olaylara bağlı korkuları nedeniyle denetimsiz şekilde ortaya çıkan ani ve aşırı duygusal ve motor tepkiler verdiği nevrotik bir hastalıktır ve bu kişiler bu bozukluklarından habersizdirler. Lacan, "Ben niye senin olduğumu söylediğin şeyim?" histerik sorusunun Öteki'nin onu o şekilde çağırmasına neden olan o *artı-nesne*'nin boşluğunu açtığını açıklar (Žižek, 2008a, s. 130).

12. Lacan, 1968 öğrenci başkaldırısı için "yeni bir Efendi isteyen histerik bir ayaklanmaydı" der (Žižek, 2008a, s. 128-129)

13. Bir kez daha hatırlatırsak, sinik olan, bir fantezi olarak ideoloji ile gerçeklik arasındaki mesafeyi tanır ama ideolojinin maskesini korumak için bulduğu nedenlerle onun olumsuzlanmasını daha da zorlaştıracak bir rasyonalizasyon geliştirir.

olsa da şimdilik, ilkinin kendini hükümsüzken hükümsüz ilan ederek "olduğu şeyi" ve "gerçekliği" reddettiğini sanan bir sinik tepki ve ikincisinin ise "gerçekliği" eleştirir görünümü altında onu basitçe yeniden üreten hatta bu şekilde ona estetik olarak da meşruluk kazandıran bir siniklik olduğunu not düşebiliriz.

Böylece modernizmden keskin biçimde bir kopuşmuş gibi değerlendirilse de aslında modernizmin ektiği tohumların postmodernizmde toplandığını ileri sürmek daha yerinde olacaktır. Bu, ilerlemeci bir tarihin yürürlükte olduğu anlamına değil, daha ziyade modern ile sorguya açılan "gerçekliğin" kabuk gibi, ölü derinin soyulması gibi post'unu bırakırken çözülüşünün keskinleştiği anlamına gelir. Fakat bu kabuk -post- kendi kurgusallığını deşifre ederken hemen başka bir sağlamlaştırmayı, katılığı, rasyonalizasyonu beraberinde getirir. Bu da *sinik histeri* halidir. Başka bir açıdan söylersek de şizofrenidir[14]. Çünkü modern öncesinde, toplumsal kurumlar ve bunların "gerçeklikleri" nadiren sorgulanarak kabullenilirken, modern ile başlayan sorgulama sonrası evrede tüm sağlam dayanaklar bertaraf edildiği halde, toplumsal yapı daha da şiddetli biçimde kontrolü eline alır. İşte bu çelişki, zaten kurgusallığı meşru kabul eden şizofreninin, kurgu dağılmasına rağmen onu sinik olarak ikinci bir gerçeklik gibi yürürlükte tutmasıyla ortaya çıkar. Bu da öznenin "gerçeklik" kurgusuna ne kadar sinsi, manipülatif bir işlem yaptırdığını gösterir.

Baudrillard, içinde yaşadığımız çağda, reklamların ya da siyasetçilerin kendi çıkarlarını açıkça ifade edişlerini "açık sır" (*open secret*) şeklinde açıklayarak, hakikatin açıkça ifade edilmesiyle, kalan tek gücümüz olan ihbarın da elimizden alındığını söyler (Baudrillard, 2010, s. 37-39). Bu güç, sinik aklın bertaraf ettiği bir güçtür ki zaten bu ihbar ancak meselenin bir ayağı olabilir; çünkü asıl güç bunda değil, gerçeklik yanılsamasının takibine devam edildiğinin ihbarındadır. Sorumluluğun oradan buraya taşınmış olması yeni bir durum olarak görülemez ancak tüm bu taşıma işleminin deşifrasyonu, yani hâlâ "gerçekliğe" gerçeklik atfediliyor olmasının ihbarı gereklidir. Fakat bu da tek başına yeterli değildir çünkü bu ihbarın açacağı boşluk yine doldurulmak istenecektir. Bu nedenle bu süreci özgürlüğün idraki ile geçirmek gerekir.

14. Şizofreni, Yunanca "ayrık" veya "bölünmüş" anlamına gelen «*şizo*" ve "akıl" anlamına gelen "*frenos*" sözcüklerinden türetilmiştir ve kişinin aynı anda iki farklı gerçekliğe inandığı hastalığın adıdır. "*İkinci gerçeklik*" çoğu kez belli bir sisteme dayalı bir gerçekliktir.

Rancière, 1880-1920 arasında, yani sembolizm ile konstrüktivizm zamanları arasında modernleşen sanatın, biri görüntü/imgeleri olmayan, yani saf sanat, diğeri sanatın sanat olmayana dönüştüğü, yani sanatın yaşam-oluşu şeklinde ortaya çıkan iki figürünün, *görüntü/imgenin* aracılığını, deşifre etme ve askıya alma işlemlerini ortadan kaldırma önerilerini, görüntü/imgenin sonu olarak açıklar. İlki, saf sanat, idea'yı doğrudan gerçekleştirdiği iddiasıyla görüntü/imgenin sapmasını ortadan kaldırırken, ikincisi, "kendini ortadan kaldırarak kendini gerçekleştiren, kendi usullerini, bütün olarak eylem halinde olan ve sanatı emekten ya da siyasetten ayırmayan bir yaşamın formlarıyla özdeşleştirmek için görüntü/imgenin sapmasını ortadan kaldıran" bir projedir. Rancière, bu projede "görüntü/imge"nin, "iktidarların programlarını ve sloganlarını ete kemiğe büründüren illüstrasyonlar" biçimini aldığını ve –Baudrillard'ın sırrın açıkça söylenmesi dediği "açık sır"ın ötesinde– artık bu görüntü/imgelerin sır olmadıklarını, hiçbir şey saklamıyor olduklarını tartışır (Rancière, 2008, s. 22-25).

Dada'nın *karşı sanat* kanadının önde gelen temsilcilerinden Tristan Tzara (1896-1963), insanların atfetmekten hoşlandığı gibi sanatın kutsal ve evrensel bir değere sahip olmadığını, Dada'nın sanatı günlük hayatın, günlük hayatı da sanatın içine soktuğunu beyan eder (Shiner, 2010, s. 340). 1970'lerden bugüne kadar devam eden sanatı hayatla bütünleştirme çabaları "en mahrem kişisel alanlardan tutun da en genel siyasal alana kadar" yayılır (Shiner, 2010, s. 358).

> On dokuzuncu yüzyılın sonlarında fotoğrafçılık, yirminci yüzyılın başlarında sinema, caz ve "ilkel sanat"ı, 1950'lerden itibaren "zanaat" biçimli sanatları, 1960'lardan itibaren elektronik müzik ve yeni gazeteciliği, 1970'lerden itibaren ise neredeyse her şeyi içine almıştır güzel sanat alanı (Shiner, 2010, s. 304-305).

Sanatla hayatı yeniden bir araya getirme hedefi, sanatın bir zamanlar hayatla bir arada olduğu varsayımına dayanır. Bu bir aradalık belki ancak ilkel topluluklarda ve göçebe hayatlarda görülebilir ki o topluluklarda yapılanların da bu sefer sanat olup olmadığı tartışmalıdır. Daha doğrusu, sanatın icadından bugüne

kadar gelen, anladığımız anlamda norm koyucu ya da meşru bulucu kurumsallaşmış bir sanatın ürünleri değildirler. Sanat daha kuruluşunda zaten hayatla ayrımı üzerinden inşa edildiğinden sanatla hayatı bir araya getirmek bir çelişki ortaya çıkarmaktadır. Sanatın nesnesinin dışsallığı, örneğin manzara resminde İzlenimcilerin (Empresyonistlerin), bizzat resmedilecek nesnenin –manzaranın– bulunduğu dışarıya çıkarak resim yapmasında bile kendini ele verir. Bir yandan nesnesinin dışında oluşu diğer yandan da –manzaranın bizzat gözlemlenerek– orada bulunularak yapılması, zaten bu ayrımı ortadan kaldırma girişiminin tam da bu ayrılığı ele vererek olabileceğinin göstergesidir. Sanat, yapısal olarak hayatın içinde değildir, dışsal bir bakış içerir. Bu mutlaka olumsuz bir anlam içerdiği anlamına gelmez çünkü "gerçeklik" zaten ancak ona dışarıdan bakıldığında değiştirilebilirdir; bu bakış hayatın dışsallığının bilincinde olunan bir dışsal bakış olmalıdır. Bununla birlikte bu bilinç fiili olarak eyler, yapar ki değiştirsin. O halde, sanat kurumunun sadece tanımını değil, yapısını, işleyişini, iletişim kurma biçimini, bakışını da ya bu işlemden çıkarmak ya da yeniden tanımlamak gerekir. Sanat ancak kendi ontolojik varlığını ortadan kaldırdığında hayatla bir araya gelebilir gibi gözükmektedir ki bu da ortaya ayrı bir çelişki çıkarır çünkü o zaman ortada bahsedilecek bir sanat zaten olmayacaktır. Tüm bu ele alışların ötesinde belki asıl sorulması gereken hayatın ne olduğudur. Sanat ne ile bu kadar tutkuyla bir araya getirilmeye çalışılmaktadır? Zaten mutlak bir dışsallık olarak yürüyen ama bir yandan da kendi imkânsızlığımızdan kaçış olan ya da eksikliğimizi gidermek için var ettiğimiz ve yürürlükte tuttuğumuz bir mutlak Öteki değil midir hayat dediğimiz?

> [...] sanatla hayatı yeniden bir araya getirme yolunda verilen çabalar, 1920'li yılların Paris'indeki "Sürrealist Araştırma Bürosu"ndan 1930'ların sosyalist gerçekçi film, roman ve resimlerine, 1950'li yıllardaki New York "happening"lerine, 1960'lı yıllardaki Sitüasyonist Enternasyonal'in siyasal tavırları ve Fluxus hareketinin sanatsal muzipliklerine kadar çok geniş bir yelpazede ortaya çıkıyordu (Shiner, 2010, s. 383-384).

O halde sanatı hayatla bir araya getirme çabasını, sanatın aslında hâlâ kendini sanat olarak var etme girişiminin bir uzantısı olarak görmek mümkün. Bunun en belirgin örneklerinden biri

belki de Marcel Duchamp'ın *Şelale*'sidir. Shiner, *Şelale*'nin, estetik bir hedefi olmasa da bir sanat olma iddiası taşıdığını, diğer yandan kurallara meydan okuduğundan karşı sanat olsa da "sistemi alaşağı etmekten ziyade sistemin sınırlarını genişletmeyi amaçladığından" yine sanat olarak görüleceğini ifade eder. *Şelale* çalışmasından önce, Duchamp'ın 1913'te günlüğüne yazdığı "sanat eseri olmayan bir eser yapılabilir mi?" sorusu (Shiner, 2010, s. 384-385) belki de farkında olmaksızın başlı başına bu sanat alanını genişletmeye hizmet eder ki zaten bir şeyi sanat eseri kılan, o şeyin kendisi değil, sistemin içinden yapılan atıflardır: tabii ki kurumsal meşruiyetleri ölçüsünde.



Resim 8: Marcel Duchamp, *Şelale* (*Fontaine*), heykel, 1917. 1917 yılında Duchamp'ın da dahil olduğu Bağımsız Sanatçılar Birliği her sanatçının katılabileceği, jürisiz ve ödülsüz bir sergi düzenler. Bu karara uyulup uyulmayacağını görmek için Duchamp "R. Mutt" olarak imzaladığı hazır bir pisuvarı sergi için sunar fakat yönetim bunun sanat olmadığına kanaat getirip bunu reddeder. Duchamp bunun üzerine kuruldan istifa eder (Shiner, 2010, s. 384).

Duchamp'ın belki de müzikteki muadili olan John Cage (1912-1992), 1952 yılında, *4' 33"* isimli müzikal eserinde, bir orkestra yerleştirir fakat hiçbir enstrüman çalınmaz. Sadece izleyicilerin, ortamın kontrol edilmeyen sesleri kendiliğinden ses meydana getirir. Böylece Cage, kurallı şekilde çalan enstrümanlar kadar sıradan seslerin de müziğin parçası olduğunu gösterir. Shiner'a göre, Cage, beceriler üzerinden değil, entelektüellik üzerinden bir düşünür olarak besteci fikri geliştirir. "Kendisinden önceki Duchamp ve kendisinden sonraki kavramsalcılar gibi onun için de sanatla hayatı birleştirmek, [...] zihnimizi sanata ve dünyaya yeni bir açıdan bakmaya kışkırtmayı ifade eder" (Shiner, 2010, s. 386-387).

Sanatla hayatı birleştirme arzusunu, şimdi, başka ve daha temel bir noktadan ele alarak toparlamak gerekir. Hayat olarak mutlak Öteki ile bütünleşmeye çalışmak aynı öznenin kendi eksikliğini gidermesi için onu tamamlayacak şeyi Öteki'de –onda da eksik olduğu halde– aramasına benzer. Yani, sanat hayatla birleşmeye çalışırken aslında hayatın ondaki eksiği kapatmasını bekler. Bunu bir özne işleme koyduğundan daha doğru ifade etmek gerekir: Sanatı hayatla birleştirmeye çalışırken aslında sanattaki eksik hayatla kapatılmaya çabalanır. Tam da bu imkânsız *arayış* sayesinde *jouissance*, yani, yokluğu giderme arzusunun fantezilerinin ürettiği travmatik etkiler sürdürülür. Beklediği ve elde ettiği şey arasındaki boşluk her seferinde "bu o değil" dedirtir ki bu onun sürekli tekrar edilmesinin koşuludur (Johnston, 2002). Bu da *jouissance*, yani tam da arayış sayesinde süren imkânsız hazdır. O halde sanat hep hayatla birleşmeye çalışacak ve hep de bu birleşme arayışı sayesinde imkânsız bir hazzı takip ediyor olacaktır.

Fredric Jameson (1934-), Hegel'in "sanatın sonu" ve Francis Fukuyama'nın (1952-) "tarihin sonu" tezleri arasında bir ilişki kurar. Fukuyama'nın "tarihin sonu" açıklamasını, 1989'da, yani "Soğuk Savaş kapitalizminin sonuyla birlikte, piyasanın insanın kendi tarihinin nihai biçimi olarak ilan edildiği" (Jameson, 2005, s. 96) bir zamanda yapmasının nedeni, küresel siyasi kutupluluğun bittiği görüşünden kaynaklanır: Diyalektik bir tarih anlayışı üzerinden bakarak ilan edilebilecek bir sondur bu. Fakat Jameson'a göre, bu zamansal görünen tez aslında uzama ilişkindir; çünkü "tarihin sonu" tezi, Soğuk Savaş'ın bitmesiyle veya sosyalizmin

başarısızlığıyla ilgili değil, aksine yeni bir (üçüncü) evresine giren kapitalizmin "dünyanın henüz metalaştırılmamış kısımlarına nüfuz etmesi olarak yeni ve daha temel uzamsal sınırların" sonucuyla ilişkilidir. Bugün de gözlemlediğimiz emperyalist yayılma bunu apaçık gösterir. Zaten Marx da "dünya pazarının sınırlarına ulaşıncaya ve nesneler ve emek gücünün evrensel ölçüde metalaştırılmasına değin sosyalizmin gündeme gelemeyeceği üzerinde hep ısrarla durmuştur" (Jameson, 2005, s. 98-99). Kapitalizmin sınırının sermayenin sınırı olduğunun söylenmesinden kastedilen de budur. Benzer şekilde "sanatın sonu" tezine bakıldığında, Jameson'a göre, sanatın mutlak olana ya da yüceye, yani kendinin ötesinde bir şeye ulaşma amacı kaldırıldığında sanat zaten sonunu ilan etmiştir (Jameson, 2005, s. 92-93). Bu da ancak sanatı, yüce ya da mutlak ile ilişkilendiren bir bakıştan hareketle ilan edilebilecek bir sondur. Kapitalizmin uzamsal yayılımında olduğu gibi sanat da "toplumsal yaşamın tüm alanlarına öyle bir şekilde nüfuz eder ve yayılır ki [...] her şey haline gelerek son bulur" (Jameson, 2005, s. 90).

O halde sanatı hayatla birleştirme hedefi ironik bir biçimde başarılmıştır; fakat bu her şeyin her şey haline gelmesi, "simülasyon çağında" -daha sonra detaylandıracağım gibi- "gerçekten" değil, simülatif şekilde olmuştur. Her şey cinsel, her şey politik, her şey estetiktir bu çağda ve tam da bu yüzden her biri aslında hiçbir şey değildir. Baudrillard'ın deyimiyle her şey her şey haline gelir ve hiçbir şey hiçbir şeydir. Dolayısıyla bu her şey haline gelerek, hayatla birleşerek -ama simülatif bir hayatla birleşerek- sanat aslında kendi sonunu arzu eder görünümdedir; adeta öznenin ilk narsisistik bildirimine onun yıkımının içkin olması gibi. Nasıl ki özne kendini yansımasının cazibesine sonunda kendini feda edecek kadar kaptırıyorsa ve bu da aslında kendi görüntüsünün yansımasına yabancılaşarak kendini inşa ettiği anlamına geliyorsa, sanat da sanatlığım ilan ederken "özerk" konumunu işte böylesi bir narsisistik bildirim ile kurar. Sanatın narsisizmi, hiyerarşik olarak yüksek bir noktada, hakikati, yüceyi gösterdiğini sandığı kendi imgesine hayranlığıdır ama tam da bu kendi yansıması üzerinden kendini kurmasıyla gelen kendine yabancılaşması onun yıkımının kurulumuna içkin olduğunu gösterir. Kendini yıkmaya çalışan sanatın, kendi imgesine yabancılaşması zaten bu imgesi-

nin konumunun baştan imkânsızlığını ele verir. Bununla birlikte bu intiharı, sonu, yıkımı bir türlü gerçekleştiremez; çünkü kendi imkânsızlığının izlerini silmek ya da kimliğindeki boşluğu doldurmak üzere sürekli kendine "hayatla birleşmek" gibi yeni amaçlar verir ya da nesneler icat eder: Öyle ki kendini sanal bir nesne olarak simülasyon noktasına bile getiren bir işlem içindedir.

O halde görülür ki, Dada'nın başlattığı karşı hareket gibi, tüm yüzyıl boyunca adeta sanat kendini sürekli bir iptal etme arzusundadır. Ama bu girişimler paradoksal olarak aslında kendini var etme uğraşıdır ve dahası "gerçekliği" de yıkma girişimleri onun daha manipülatif şekilde çalışmasına aracılık eder. Bu durum güncel sanatın iki ana tavrında görülebilir: Bir yandan "gerçekliğin" deşifrasyonu adına girişimleriyle tam da doğrudan toplumsal gerçekliğin bir yeniden üreticisi olur; diğer yandan "anlaşılmazlık" "erdemi" içinde zaten hiçbir şey söylemezken hiçbir şey söylemediğini iddia eder. Yani kendini var etme girişimlerinin her ikisi de aslında hiçbir şeyi reddedemiyordur. Bu nedenle sanat, Baudrillard'a göre, bugün, kendisini gıyaben[15] (*default*) reddediyor; üstelik, daha kötüsü, kendi ölümünü reddediyor. Sanat, "gerçekliğe" sembolik olarak suikast düzenleyen ajan haline geleceğine, kendi kayboluşunun sihirli ajanı olacağına, gerçekliğin içine gömer kendini (Baudrillard, 2005, s. 96). İşte bu "gerçekliğe" gömülmenin, modern ve post'unun her ikisinde de nasıl yürütüldüğü *Öteki* ile olan ilişki incelenerek anlaşılabilir.

Aynı Gerçekliğin İki Siyaseti

Sanat, her zaman yönetilen bir görsel kültürün parçasıdır. Bu yönetiliş, sanatın da bir metaya ya da gösteriye dönüşmesi ya da dönüştürülmesinden çok daha kapsamlı bir yönetiliştir. Öyle ki, bu yönetiliş, ister özerkliğini kurmada ister bunu yıkma girişiminde olsun, her zaman içinde olduğu bir dışarıyla ilişkisine bağlı oluşuyla yönetilmesidir. Rancière, "estetik sanat rejimi" şeklinde açıkladığı sanatın işleme mantığının –"siyaset"inin ya da "metapolitika"sının–, sanatın sanat-olmayana bağlı olarak tanımlandığı paradoksal bir kurucu mantık olduğunu ifade eder. Bu kökenden gelen çelişki, sanatın aslında aynı zamanda sanat-olmayan da olduğu anlamına gelir. Buna bağlı olarak da Rancière'e

15. Yani namevcut olarak.

göre, sanatın tarihsel çizgisinde "zamansal bir ardışıklık" gibi görülen modernizmden postmodernizme geçiş bir kopuş olarak görülemez. Ortaya çıkan, daha ziyade iki ayrı çehre olup estetik sanat rejiminde iki siyaset figürüdür: "Bir yanda, sanatın sanat olarak farklılığının ortadan kalktığı, bir yaşam biçimine dönüştüğü bir estetik devrim projesi var; diğer yandaysa, siyasal vaadin olumsuz biçimiyle korunduğu, yani sanatsal form ile yaşamın diğer formlarının birbirinden ayrılması ve aynı zamanda bu forma içsel olan çelişkinin korunması yoluyla korunduğu, direngen eser figürü." (Rancière, 2012, s. 40). O halde, postmodern diye tanımlanan durum, "sanat ve sanat-olmayan" ayrımında ve "dış dünya" ile -olumlayarak ya da dışlayarak- ilişkisinde yürüttüğü diyalektik bağımlılığını tanımlayan iç çelişkisini sürdürmesi nedeniyle bir kopuş olarak değerlendirilemez. Rancière'e göre bu "apolitik biçimde politik eserin diyalektiği"dir ve "kendi sanat olmaklığını ortadan kaldırarak siyaset yapan sanatın karşısında, hiçbir siyasal müdahaleye bulaşmamakla siyasal olan bir sanat" söz konusudur (Rancière, 2012, s. 44-45).

Bir yanda her şeyi sanat kılma vaadi, diğer yanda sanatı hayata dönüştürme vaadi olarak her iki eğilim arasındaki düğümü Rancière -bir disiplinin adı olarak değil- "sanatı tanımlamaya yönelik özgül bir rejimin adı" olarak "estetik" kelimesinin ifade ettiğini söyler (Rancière, 2012, s. 13-14). Çünkü "estetik", "her şey mübah" yaklaşımıyla sıradan hayatın imgelerini buyur eden bir sanat ile yeni bir hayatı sanatın formları ile oluşturmayı vaat eden sanat arasındaki düğümü kurar (Rancière, 2012, s.19).

Rancière'in "estetik devrim" ve "direngen form siyaseti" olarak tanımladığı bu her iki tavırda da, sanatın, sanat-olmayana ya da yaşamın diğer formlarına bağlı olan bir tanımı ya da eğilimi söz konusudur. İlkinde duyumsamada gerçekleşen bir eşitlik, ikincisinde de sıradan dünyanın işleyişinden ayrılışla gelen bir eşitlik vaadi olduğundan her ikisinde de bir "eşitliğe" ulaşma vaadi söz konusudur.

> Estetik devrim senaryosu, tahakküm ilişkilerinin estetik olarak askıya alınmasını tahakkümsüz bir dünyanın ana ilkesine dönüştürmeyi önerir. Bu öneri bir devrimin karşısına bir başka devrim koyar: Aslında insanlığın ikiye ayrılmasını geri getiren, devlet düzeyinde devrim olarak kavranan siyasal devrimin karşısına, bir duyumsama cemaatinin oluş-

turulması anlamında devrimi çıkarır. [...] herkesin birbiriyle mutabık olduğu değil, duyumsamanın ortaklığı temelinde gerçekleşmiş bir cemaat önerir. Ama bunun için, [...] estetik görünümün özerkliğini ortadan kaldıran fetihçi bir zihnin etkinliğine dönüşmesi gerekir. [...] insanın şimdiye kadar yalnızca görünümüne sahip olduğu şeyin kendisine sahip olmasını sağlayacak olan şu devrim (Rancière, 2012, s. 40-41).

Direngen form siyaseti, formun edimde ortadan kaldırılmasını reddeder. Burada form, siyasallığını, kendini sıradan dünyada hayata geçirilen ya da bu dünyaya yönelik olan her türlü müdahale biçiminden ayırarak ortaya koyar. Sanat bir yaşam biçimine dönüşmemelidir. Tersine, hayat sanatta biçim bulur. Shiller'in tanrıçası, aylak olduğu için vaat taşır. Adorno, "sanatın toplumsal işlevi, toplumsal işlevi olmamasıdır" diyecektir, onu yankılarcasına. Eşitlik vaadi, eserin kendine-yeter oluşunda, her türlü tikel projeye kayıtsız oluşunda ve sıradan dünyanın dekoruna katılmayı reddedişinde saklıdır. [...] Hiçbir şey istemeyen eser, bakış açısız eser, hiçbir mesaj vermeyen, demokrasiyle de anti-demokrasiyle de ilgili kaygısı olmayan eser, tam da her türlü tercihi, her türlü hiyerarşiyi askıya alan kayıtsızlığıyla "eşitlikçi"dir (Rancière, 2012, s. 43).

Rancière'in analizinde netleşen, ister olumlayarak ister dışlayarak, sanatın hep bir dışarıya gönderme yaparak hem kendini hem de dışarıyı varsaymakta oluşudur. Öznenin kendini kuruşunda, kendini gözlemlediği yerle özdeşleşmesinde de gördüğümüz gibi hep bir dışarısı –Öteki– imlenir. Böylece yapıyı reddeden görünüm, reddeder göründüğü yapının tam da merkezinde bulur kendini: "Öteki'ye iflah olmazcasına bağımlı oluşuna tanıklık ederek, bu türden her vaadi [özgürleşme vaadi] boşa çıkarır. Öteki'nin gücüne saf tanıklık, dünyanın çelişkisini kayda geçiren eserin çelişkisinin yerini almıştır" (Rancière, 2012, s. 46). Dolayısıyla, daha önce toplumsal yapının çelişkisini kayda geçirmeye çalışan sanatın dışarıyı vareden çelişkisinin yerini, kayıtsızlığı ve reddiyle Öteki'nin gücüne saf bir tanıklık alır.

Rancière, bu iki estetik siyaseti arasındaki gerilimin, düzçizgisel bir senaryo altında ilerleyen modernite ve postmodernite biçiminde de bulunduğunu ileri sürer: "Birincisi, estetik deneyimin formlarını başka bir hayatın formlarıyla özdeşleştirir. Yeni ortak yaşam formlarının inşasını ve dolayısıyla ayrı bir 'gerçeklik' olarak sanatın kendi kendini ortadan kaldırmasını sanatın amacı olarak tayin eder. Diğeriyse, estetik deneyimin siyasal vaadini, bizzat sanatın ayrılığı içinde, sanatın formunun yaşam biçimine

dönüşmeye direnci içinde muhafaza eder." Dünyanın mevcut hali ile olanaklı halini kıyaslamaya çalışan bir proje olan "eleştirel sanat" projesinin paradoksu incelendiğinde, Rancière'e göre bu iki siyaset arasındaki karşıt mantık ve ikisinin de ortadan kalktığı uç nokta açığa çıkar (Rancière, 2012, s. 47-48). Çünkü eleştirel sanat, en genel tanımıyla "tahakküm mekanizmalarına dair bilinç vererek izleyiciyi dünyanın dönüşümünün bilincinde olan eyleyiciye dönüştürmeyi amaçlar." Fakat tek başına bilinç ya da kavrayış, durumu dönüştürmeye yetmez çünkü zaten sömürülenlerin ya da tahakküm edilenlerin sorunu, anlamamak değildir; "birilerinin kendilerine sömürü yasalarını açıklamasına ihtiyaçları pek yoktur." Asıl mesele durumu değiştirme gücünü kendilerinde görmemeleridir. Rancière zaten böyle bir güce ancak verilerin konfigürasyonunu değiştiren ve dünyayı dönüştüren bir siyasal süreçte yer almaları halinde ulaşabileceklerini söyler. Bununla birlikte "kavramayı sağlayan" ve görünümleri çözündüren eserin zaten tam da bununla şeylerin işaretlere dönüştüğü bir dünyanın daimiliğine onay verme tehlikesine düştüğünü belirtir (Rancière, 2012, s. 48). Şimdi, güncel sanatın bu onaylamayı nasıl yaptığını detaylandırabiliriz.

Çokkültürlülük Kültürü

Egemen ya da piyasa ile işbirliği olan sanata karşı gelişen aktivist ya da politik sanat ABD'de 1980'lerden sonra öne çıkar. Politik sanat evrenselliği yürürlükten kaldırıp yerine çeşitliliği, farklılığı ve melezliği getirmeyi amaçlamıştır ve Stallabrass'a göre bunu başarmıştır da (Stallabrass, 2009, s. 27). Bu amacın, sanatın kendi "özerk" bakışı dolayısıyla değil, toplumsal işleyişte "çokkültürlülük" propagandasının yürürlükte olmasının etkisiyle hedeflendiği söylenebilir. Örgütlenen küresel kural koyucu sermaye, 1989 sonrası soğuk savaşın bitmesiyle neo-liberal politikasıyla "zengin ülkelerdeki sanayileri ve tarımı korurken, kırılgan ekonomileri kuralsız ticarete, özelleştirmeye ve sosyal devletin tasfiyesine" zorlar; yani sermayeye, doğrudan ülkelere müdahil olma ehliyeti verilir ve bunun yanında yine 1989 sonrası çokkültürlü sergi olgusu yükselir (Stallabrass, 2009, s. 20-21). Ekonomik ve sınıfsal kimlik ayrımlarına kültürel farkları da dahil eden bir "çokkültürlülük" kültürüdür artık yürürlükteki. Örneğin, kabile

sanatının öne çıkarılması, kolonyal sürecin bir uzantısı ya da sonucu, çözülüşü gibi durmakla birlikte, modern dönemde başlayan kolonyale eleştiri görünümü ile "öteki"nin öne çıkarılması, günümüzde çokkültürlülük propagandasının ilk adımlarından görülebilir. Sınıfsal hakların kazanılması-alınması mücadelelerinde de ezilenin öne çıkarılması aynı işlemi sınıfların propagandasına çevirir ve sınıf ayrımını yeniden üretir.

Devletin, bireyselleştirme işlemiyle farklılığa dayanan bir kimlik inşası yürütmesinde olduğu gibi, "çokkültürlülük" propagandası da farklılıklar üzerinden bireyin kendi kimliği üstüne kapanmasıyla sonuçlanır. Kaldırılmaya ya da yıkılmaya çalışılan modern özneyle açılan boşluk, etnisite, cinsiyet, hayat tarzı, siyasi tarzlar, kültürel tanımlar gibi sınıflandırmaların detaylandırılmış alt başlıklarıyla kurulan özne ile doldurulur. Bu sürece hem sanatçı kimlikleri hem de sanatçıların işaret ettiği kimlikler eşlik eder. Stallabrass, "sanatçı kimliklerine ve bu kimliklerin uzlaşımsal simgelerin birleştirilmesi yoluyla inşasına odaklanmış bir sanat"ın ortaya çıktığını söyler (Stallabrass, 2009, s. 27). Kapitalizme adeta *know-how* sunan Andy Warhol (1928-1987) ve şu sözleri buna örnek verilebilir: "Son zamanlarda bazı şirketler 'auramı' satın almakla ilgileniyor. Benim ürettiklerimi istemiyorlar. Sürekli 'senin auranı istiyoruz' diyorlar" (Foster, 2009, s. 146), (Warhol, 2007, s. 77). Bu da bize hem sanatçıların kendi kimliklerinin üstüne kapandıklarını hem de bu kimlikleri yürüttükleri bir gerçeklik yanılsaması içinde olduklarını gösterir.

"Değer"in "Yüce" ve Değiş-Tokuşlu *Yeri*

Gündelik nesnelerin kullanımını bir "pazarlama estetiği" olarak nitelendiren Donald Kuspit, bu pazarlamada gündelik nesneleri estetik nesneler olarak göstermenin onların sıradanlığını göz ardı etmemizi sağladığını ve bu sırada da estetiğin sıradanlaştığını söyler (Kuspit, 2006, s. 95). Gündeliğin sıradan ve yanılsamalı "değilmiş gibi" sunulmasıyla estetize edilen bir toplumsal gerçeklik söz konusu olup, bir değer olarak konumlanan, araçsal olmayıp hakikati verdiği düşünülen estetiğin konumu, tam da bu konumu muhafaza etmekle birlikte içeriğinin yine yanılsamayı onaylayan bir sıradanlık adına kurnazca işletilmesidir. Estetik "yüce"yi yıkmaya çalışırken kullanılan sıradan nesne ya da gün-

delik nesne, yücenin ya da estetiğin atfedildiği "değer" konumunda bulur kendini. Yani burada mesele nesnelerin ne olduğu değil, hangi nesne kullanılırsa kullanılsın, onun, sanat eserine atfedilen "yüce" yerin konumuna yerleşmesidir. O halde sanat eserinin konumlandırıldığı, hakikati gösterdiği düşünülen o değerli *yer*, konumsal hiyerarşiyi yürürlükte tutarken artık meşru biçimde içini yanılsamanın ürünleriyle doldurur.

"Statükonun provokatif ve ironik bir meydan okumayla kendine karşı kullanıldığı iddia edilse de postsanatçı[16] statükonun güvenilirliğini sarsmaya ve onu yıkmaya ne denli uğraşırsa uğraşsın, farkında olmaksızın statükoyu onaylamaktadır. Gerçekten de o, topluma yerleşmiş olan tutumları ve düşünceleri [...] kasıtlı olmaksızın güçlendirir" (Kuspit, 2006, s. 107). Kuspit, buna Barbara Kruger (1945-) ve Jenny Holzer'in (1950-) işlerini örnek verir. Kruger'in *Alışveriş Yapıyorum O Halde Varım* (*I Shop Therefore I Am*, 1987) çalışmasındaki bu ifadesinin, "ironik bir ifade olarak değil, gerçek bir ifade olarak anlaşılmış, hatta alışveriş poşetlerinin üzerine yazılmış" olmasının "araç olarak kullandığı şeye benzemekten" kurtulamayışına ve reklam panolarını kullanmalarıyla da aslında onları onaylamış olmalarına karşılık geldiğini ifade eder (Kuspit, 2006, s. 109-110). Gerçekten de günlük hayatın çarpıklığını görünür kılma girişimleri bu anlamda bu çarpıklıkları yeniden üretmeye ya da basitçe bunlara ayna olmaya mahkûm gözükmektedir. Kuspit'in de söylediği gibi böylesi çalışmalar gerçekliği içeriden aydınlatmaz; gerçekliğin sıradanlığına kuramsal bir zemin sağlar (Kuspit, 2006, s. 111). Diğer bir deyişle, özellikle Kruger'in bu çalışması, hem günlük hayatın nesneler üzerinden işlerliğini hem de aslında sahip olmak ile var olmak arasındaki ilişkiyi açıkça gösterse de, hayatta bir değişiklik yaratmaz.

16. Donald Kuspit, *Sanatın Sonu* kitabında, "sanatın sonu" olarak gördüğü postmodern sanat için Alan Kaprow'un "postsanat" ve bunu yapan sanatçı için de "postsanatçı" ifadesini kullanır. Sanatın sonundan sonraki bir evreyi işaret etmek için kullandığı "postsanat" ifadesi bu çalışmanın bakış açısından bir işlerliğe sahip değildir; çünkü daha önce de belirtildiği üzere sanatın sonu ya da yıkımı yapısal olarak zaten sanatın kurulumuna içkin olup, zamansal olarak da postmodern olarak görülen evre daha çok modernin keskinleştirilmesi anlamında tamamlayıcı bir evre olarak görülmektedir. Bu nedenle, sadece, faydalanılan bu kaynak açısından kavram muhafaza edilecektir.



Resim 9: Barbara Kruger, *Alışveriş Yapıyorum O Halde Varım* (*I Shop Therefore I Am*), afiş, 1987

"Pazarlama estetiği"nin elbette en temel boyutu ekonomik değişim değeridir. Fakat günümüz kapitalist yırtıcılığı –ideolojinin genel işleyişi– bu değişim değeri ile "gerçeklik" rüyasının sürmesine katkı sağlamakla kalmaz, bu yırtıcılığın hızı aracılığı ile durup ne yapıldığının üzerine düşünülmesine engel olmaya çalışarak idrakin sürekli ertelenmesine de hizmet eder ya da zaten bunu amaçlar; çünkü bu hızla, değerin piyasa karşılığının *hemen* alınmasını hedefler. Dolayısıyla hız, bugün, gerçeklik yanılsamasının sürmesinde merkezî bir role sahiptir.

Değerinin belirlenmesi için gelecek nesillerin yargısını beklemek zorunda olan bir sanat eserinin hiçbir değeri yoktur. Hızlı bir devinim içinde olan günümüzde gelecek nesillerin yargısı çok yavaş kalmıştır, bu yüzden piyasanın yargısı ön plana geçmiştir. Postsanat dünyasında her gün piyasaya aittir. Önemli olan devridaimin hızlı yapılmasıdır. Pazarlanan bir eser ya çabucak ekonomik değer kazanır ya da tüm sanatsal, varoluşsal, eleştirel değerini kaybeder. Zaten sanatsal, varoluşsal, eleştirel gibi sözcükler postsanat dünyasında eski moda sözcükler olarak görülür. Eserin piyasada kazanması iyi bir ürün olduğu anlamına gelmez; iyi iş yaptığı anlamına gelir. Ticari saygınlık ile eleştirel saygınlık sözcükleri günümüzde birbirinin yerine kullanılır (Kuspit, 2006, s. 102).



Resim 10: Kiki Smith, *Masal* (*Tale*), heykel, 1992

Kuspit, Janine Chasseguet-Smirgel'in (1928-2006) "farklılaşmamış madde" ve "saf homojenite" şeklindeki dışkı tanımlamasından hareketle, "hem erkeklere hem de kadınlara, hem çocuklara hem de yetişkinlere ait" olmasının, dışkının ikili farklılıkları ve tüm farklılıkları, diğer bir deyişle hiyerarşiyi ortadan kaldıran yapısına işaret ettiğini tartışır (Kuspit, 2006, s. 133). "Dışkı aslında yaşamın entropik[17] mamulüdür –yaşamın tüketil-

17. Entropik: bilgi yitimi, düzensizlik, homojenite.

miş, boş, değerini yitirmiş halidir ve bu nedenle ilke olarak ölüdür (dışkı cansızdır)– ve bu sıfatla gerçekliğin yapısöküme[18] uğramış nihai maddesidir" (Kuspit, 2006, s. 133). Böyle olmasına rağmen Žižek bir konferansında, Fransız, Alman ve İngilizlerin tuvalet tasarımlarını inceler ve bu tuvaletlerin deliklerinin arkada, önde ve suda oluşuna bağlı olarak bu ulusların ideolojilerini, yani hayatı kurgulayıp yorumlama biçimlerini analiz eder. Buna göre, devrimcilikle özdeş Fransızların tuvalet deliklerini dışkının düşeceği hizada hemen onu çekecek şekilde tasarlamasını; pragmatik, liberal İngilizlerin olup biteni test eden, akışına bırakan tavırlarına uygun şekilde tuvaleti dışkının suda yüzecek şekilde tasarlamasını ve şiir ve metafizikle ilişkilendirilen Almanların da üzerine düşünüp analiz etme arzularına uygun şekilde deliği önde tasarlamasını ilişkilendirir (Žižek, 2010). Sonuçta, dışkı hepsinde ortak olsa da, bu örnek, tüketilmiş dışkı üzerinden bile "gerçekliği" bir kuruş, alımlayış, yorumlayış ve tüketiş biçimimiz olduğunu işaret eder. Kiki Smith'in (1954-) *Masal* (*Tale*) (1992) çalışmasında dışkı görünümündeki uzun kuyruğu ile emekleyen kadın heykeli bu bakımdan katmanlı anlamlar taşır. *Tale* "masal" demek olsa da heykelde *tail*, yani "kuyruk" görüyor olmamızı, toplumsal gerçeklik masalının kuyruk gibi arkamıza takılan bir asalak olması ya da aslında onu öğütüp dışkı olarak çıkarmış olsak da peşimizi bırakmayan bir artığın lanetiyle emekleyip duruyor olmamız şeklinde yorumlayabiliriz. Dolayısıyla, öğütülüp bir artık –dışkı– haline getirilmiş olan toplumsal gerçeklik masalının aslında insanı hâlâ emekleyen bir ilkellik içinde sürükleten kurgunun kendisi olduğunu, buna bağlı olarak da insanın kendi kurduğu toplumsal masalın yine onun peşini bırakmayan ölü bir dışkıdan ibaret olduğunu söyleyebiliriz. Bununla birlikte bu çalışmada görülür ki, insanın hep toplumsal kurgunun peşine takılıp gittiği savının tam tersi söz konusudur; yani aslında kurguladığı, öğüttüğü ve tüketip dışkı, artık haline getirdiği "gerçeklik" –masal– aslında onu takip ediyordur. Bu da, dışkıyı üretme ve yürürlükte tutma sorumluluğunu insana geri vermek demektir.

18. Yapısöküm (*Déconstruction*): Sonraki bölümde detaylandırılacak olsa da şimdi özetle söylenebilecek olan, ikili karşıtlıkların daha aşağıda ya da ikincil görülen kavramını birincil görülen kavramla ters çevirip yerinden ederek bu ikiliklerin keyfiliğinin ve değiştirilebilirliğinin gösterilmesine dayanır. Bir metot değildir; kavramların yapılanışının zaten böyle olduğunu gösterir.

İçeriğine bakılmaksızın, yani bir anlam ilişkisi, bir sarsılma ilişkisi kurulup kurulmadığına bakılmaksızın sanat eserlerinin satılması, aslında ürün olarak, meta olarak satın alınanın sanatçının "değeri" olduğunu gösterir. Dolayısıyla zaten bu ilişki bir borsa ilişkisidir; sanal para yerine sanal atıflar yüklenen bir öznenin üzerinden yürütülen bir borsadır söz konusu olan ve Kuspit'in deyimiyle "popülerliklerinden de anlaşılacağı üzere, deyim yerindeyse önceden tüketilmişlerdir" (Kuspit, 2006, s. 164). Bununla birlikte, Warhol'un şirketlerin satın almak istediklerini söylediği sanatçının o "bütün aurasına" sahip olma arzusu, nesneleştirilmiş bir auraya sahip olmaya işaret eder. Bu da aslında kendini sahip olduklarıyla var etme çabası içinde olan insanın sanatçının varoluşuna sahip olma arzusu olarak görülebilir. Galerilerin sanatçıları kurumsal bünyesine aldığı temsil sistemi de aynı şekilde değerlendirilebilir. Özellikle, yapılan sözleşme gereği o galeri dışında yapacağı sergiler için sanatçının izin alma şartı galerinin sanatçının varoluşuna sahip olma arzusuna işaret eder. O halde, günümüzün bu borsa oyunu, sadece nesnenin değil, sanatçının varoluşuna da sahip olunabileceğinin pazarlaması üzerinden aslında bir varoluş vaadi sunmaktadır. Bu da onun daha kurnaz ve genişlemiş bir pazarlama ağı yürüttüğünü gösterir. Elbette, satın aldıklarıyla var olma yanılsaması içinde olan özne de artık kaçış araçlarını çeşitleme imkânı bulur; üstelik artık buna sadece nesnelerin değil başka insanların varoluşlarına süzülebildiği sanrısı da eklenmiştir. Tabii bu durum giderek şiddetlenmeye mahkûm gözükmektedir; çünkü daha önce de belirttiğim gibi "daha çok", "daha yüksek" gibi sahiplenmeler kendi varoluş imkânsızlığını daha da şiddetli biçimde yüzüne çarpar ve tam da bundan daha şiddetle kaçmak için daha fazlası gerekir.

Ekonomik "değer" dışında bir de sanat eserine atfedilen "sanat değeri" hâlâ söz konusudur. Eski yüce, hakiki, saf vs atıfları azalsa da en azından bir şeyi gösterme, düşündürme, hissettirme gibi birtakım "değerler" halen yürürlüktedir. Bu iki "değer" biçimini birbirinden ayırma eğilimi vardır. Üstelik maddi olan yerine diğer değerleri kıymetli hale getirmek, maddi olanı yeniden üretmekle birlikte aslında yüklenen diğer değerlerin de bir yanılsamaya dayandığının üstünü örtme girişimleridir. Daha açık söylersek, aslında "sanat eseri"ne bahşedilen değerin varsayımsal olduğu itiraf

edilemediği için maddi değer küçümsenir. Böylece aslında iki fantezi kurgusundaki (kendi kimlik fantezimin imkânsızlığını örtmek için düşman Yahudi figürü fantezisi kurmam) gibi, manevi, tinsel, hakiki vs atıflarıyla kurgulanan sanat fantezisinin imkânsızlığını maskelemek için de ikinci bir fantezi olarak, "aşağı" sanat, "piyasa" sanatı gibi sanat türlerinin fantezisi kurulur.

Ekonomik değerine bağlı olarak atfedilen "sanat değeri" yanılsaması içinde sanatçının da kendini buna göre "başarılı" veya "başarısız" olarak konumlandırdığı bir yanılsama, yani buna bağlı olarak geliştirdiği bir *istenç* yanılsaması söz konusudur. Sartre, hem büyük olmak isteyen hem de aşağı sıralarda yer almayı seçen sanatçının, çalışmaları sırasında durmadan *istenç* düzleminde kaldığından umutsuz bir enerji sergilediğini söyler. Çünkü sanatçının *kendini aldatmaya dayalı* olan istenci, bilinç tarafından seçilen gerçek amaçları kabullenmekten kaçarak "birtakım sahte psişik nesneleri âmiller olarak (zafer aşkı, güzel aşkı vb) oluşturur ki bunlar üzerinde düşünülebilsin, bunlardan hareketle karar verebilsin." Bu Sartre'a göre olumsuz değildir çünkü kendini aldatma içinde oluşturduğu bu sahte psişik nesneleri oluştururken bunlar yine de kendini aldatma bilincidir ve insanın temel projesinin bilincidir (Sartre, 2011, s. 596). Bununla birlikte, başka bir açıdan daha bakarsak, "başarılı" olmak için sanatçının atılımda bulunması gerekir ki bu kendini ortaya koymasını ve gelecek olanların sorumluluğunu almasını gerektirecektir. Bu nedenledir ki hem "büyük olmak" isteyip hem de "alt" sıralarda olan sanatçı *istenç* düzleminde kalmayı seçiyordur. Sanatçı, kendini ortaya koyduğunda alacağı sorumluluklar yerine kendini istenç düzleminde kalacak şekilde projelendirir. Sartre'ın daha önce verdiği örneği hatırlarsak: Nasıl ki New York'a gitme projeme nispetle kendimi Ankara'da *konumlandırdığımda* üstesinden gelinemeyen bir engel olarak yerimi kavrayıp Ankara'dan hoşnut olmayan biri şeklinde kendimi seçiyorsam, sanatçı da kendini "başarısız" olarak konumlandırdığında yerini engelleri üstesinden gelinemeyen olarak kavrayacak şekilde seçiyor demektir ki bu yerden de yine kendi sorumludur. Halbuki engellerin aslında olmadığını kavrarsa *istenç* düzleminden çıkar ve bulunduğu konumu sadece bir *hareket noktası* olarak görebilir. Ama konumunu *hareket noktası* olarak görmek demek atılımda bulunacak olmak, yani özgürlüğü-

nün bilincini devreye sokacak olmak demektir ki tam da bu nedenle sanatçı buna direnir.

> Alt sıralarda bir sanatçı olmayı seçmek, zorunlulukla büyük bir sanatçı olmayı *istemeyi* içermektir; aksi takdirde alt sıralarda olmak ne maruz kalınan ne de kabullenilen bir durum olur. Nitekim, sıradan bir sanatçı olmayı seçmek, hiçbir biçimde aşağılık duygusunu içermez, sonluluğu seçmenin sıradan bir örneğidir (Sartre, 2011, s. 596).

Bununla birlikte, yapılan birçok çalışma, sanat ile piyasa ya da kapitalist sistem arasında, birinin öbürünün tamamlayıcısı niteliğinde olduğu bir işleyiş bulunduğunu göstermiştir. Bu çalışmalardan biri olan *Sanat A.Ş.*'de Stallabrass, "serbest ticareti ve özgür –serbest– sanatı, birbirlerine karşıt değil de, ilkini bir hâkim sistem, diğerini ise onun yaralarını saran, bütünleyici bir parçası" olarak görmenin mümkün olduğunu açıklar. Serbest sanat, "asli olmayan bir arızi unsur gibi" görünse de aslında Derrida'nın analizindeki gibi, "bir kitabın sonsözü ya da makalenin dipnotları gibi, sistemin tamamlanmasında rol oynar ve onun temel karakterini paylaşır. Bu şemaya göre, özgür sanat ile serbest ticaret arasında kabullenilmeyen bir akrabalık ilişkisi vardır: Küçük, bütünleyici pratiğin etkinliği, büyük pratiğin işlemesi açısından elzemdir" (Stallabrass, 2009, s. 16). Dolayısıyla, sistemi yeniden üreten ve sistemin işlemesi için parça görevi gören sanat ile sistem arasında bir ayrım koymaya çalışmak ve piyasa değerinden kurtuluşu aşkın değerlerde aramak nafile çabalardır. Bu, güzel sanatların kitle kültürünün dışında kalan, kendine özgü bir ekonomisi olmadığı anlamına gelmez. Stallabrass'ın söylediği gibi "güzel sanatların bir kitlesel piyasası yoktur" (Stallabrass, 2009, s. 13-14) ama bu, yukarıda belirttiğim üzere, toplumsal yapının ekonomi ayağından bağımsız olduğu, sistemi tamamlayan bir işlevi olmadığı anlamına da gelmez.

Stallabrass, sanatın araçsallığı –şirketlerin sponsorluğu ve koleksiyonları ile kâr elde etmesinde ve devletlerin suç oranını düşürme, eğitim ve kentsel yapılanma gibi toplumsal programlarındaki katkısı– ifşa edildiğinde sanatın kendi amacının kaybolacağını iddia eder; çünkü sanat hem kendi amacını ancak bu bağlantılardan farklılığı sayesinde gerçekleştirir hem de bu farklılığı sayesinde şirketler ve devletler araçsal taleplerini sanattan

karşılayabilir (Stallabrass, 2009, s. 124-125). Sanatın bu araçsallığı, ancak onun ayrı bir alanda tutulması –ki zaten varlığını mümkün kılan bu yeridir– sayesinde gerçekleşir. Diğer yandan denetimsiz, kontrolsüz görünümü bu araçsallığa hizmet eder.

Güncel Sanatın *Yaptığı*

Yanılsamanın bilmede değil yapmada olduğu teşhisinden yola çıkarak günümüzde *yapılanın* ne olduğuna, "gerçekliği" nasıl koyutladığına bakmak gerekir. Bu dönemde yapılan çalışmaları üç tavır altında ele almak mümkün. Birincisi, Kuspit'in de üstünde durduğu günlük yaşam olgusunu sanatın merkezine yerleştiren ve günlük yaşamın işleyişini ve nesnelerini yineleyerek yeniden üreten, yani gündeliğin içinde kendisini de gündelikleştirerek toplumsal gerçekliği basitçe onaylamaktan öteye geçemeyen bir kol olarak *gündelikçi* sanattır. "Postsanat[19], [...] gündelik gerçekliği çözümlermiş gibi yaparak, aslında onu allayıp pullayan sanattır. Postsanat, gündelik gerçekliğe eleştirel yaklaştığını iddia eder ama aslında farkında olmadan onunla uyum içinde kalır; [...] toplumsal hammaddenin mekanik bir röprodüksiyonunun yapılmasıdır" (Kuspit, 2006, s. 105). İkincisi, toplumsal gerçekliği ve kurumları eleştirir görünüm altında yine bu "gerçekliği" yeniden üreten, olanı deşifre ediyor görünümü altında aslında yeni bir şey söylemeyip olanı basitçe yeniden koyan, bir nevi mastürbasyon yapan bir kol olarak *envanterci* ya da *etnografik* sanattır. "[...] bize zaten bildiğimiz şeyler üzerine –dünyanın çirkinliği ve adaletsizliği üzerine– vaaz verir ama buna ilişkin hiçbir estetik, düşünsel alternatif sunmaz" (Kuspit, 2006, s. 52). Buna Kutluğ Ataman'ın 12. İstanbul Bienali'nde (2011) sergilediği, eşcinsel olması nedeniyle verilen askerlik muafiyetini gösteren raporu örnek verilebilir. Böylesi çalışmalar, "toplumsal bilginin sanat olarak pazarlanmasından başka bir şey değildir" (Kuspit, 2006, s. 97). Üçüncüsü ise, –belki moderni bir boyutuyla tekrar eden ama modernin kırmaya ya da deşifre etmeye çalıştığı şeyleri de hesaba katıp katmadığının tartışmalı olduğu ya da en azından modernin "gerçekliği" kırma çabasını ileriye taşıyamayarak bir anlamda da

19. Dipnot 16'da belirttiğim gibi "postsanat" ve "postsanatçı" ifadeleri bu çalışma açısından bir işlerliğe sahip olmadığından bu kavramları sadece alıntılarda muhafaza ediyorum.

kötü bir tekrar olarak kalan– çalışmanın kendisinin fazla konuşmadığı, yani anlaşılmamakla özerk bir alan yarattığı yanılsaması içinde yeni bir aşkın konum ya da hiyerarşi ile izleyiciyi dışarıda bırakan ve onun üzerinde iktidar kuran bir kol olarak *anlaşılmazcı* sanattır. Bu tarzda, anlaşılmazlık başat bir rol oynar. Stallabrass'a göre, "anlaşılmazlığı, hatta düpedüz sıkıcılığı erdeme dönüştürür, öyle ki bunlar başlı başına birer kural haline gelir." Sanatçı, "[...] ürettiklerini, kitlesel üretim ve beğeninin bayağılaştırdığı ürünlerden kesin çizgilerle ayırmalı, sınırlarını kesin olarak belirlemelidir" (Stallabrass, 2009, s. 15). Bu durum, özerkliğin yıkım amacı bir kenara, tam tersine yeni kuralların kurumsallaşması anlamına gelir ve iktidar ilişkilerini tekrar eder. Bu üç tavra ek olarak belki bir de salt *estetik* olan, yani pek bir şey söylemeyen ama sadece göze hoş görünen *güzel* çalışmalar da eklenebilir. Bunlar hep olmuş ve olacak, zamansız ve beyanatsız çalışmalar olduğundan doğrudan güncel sanata dahil edilmeyebilirler ama mevcutturlar.

Rancière, "Dadaizmden başlayarak 1960'lı yılların muhalif sanatının çeşitli biçimlerine kadar" sanat ile sanat-olmayan arasındaki alışverişte, yani, "heterojen unsurların bir araya getirilişinde" bugünkü sergilerde dört büyük figürün öne çıktığını söyler: oyun, envanter, karşılaşma ve gizem (Rancière, 2012, s. 54-56).

Oyun'u kolaj üzerinden ele alan Rancière, burada "tahakküm ilişkilerinin askıya alınmasından ziyade, sunulan kolajların anlamının askıya alınmasının" gösterildiğini ve buradan ortaya çıkan polemiksel karara-bağlanamazlığın işlerde ve sergilerde merkezi rol oynadığını ifade eder. Bu karara-bağlanamazlıkla, "sıradan hayata ait manzaraların, aksesuarların ya da ikonların hafifçe oynanmış kopyaları, bizi nesnelerin üzerindeki işaretleri okuyarak dünyamızın düzeneklerini anlamaya" davet etmez. "Eleştirel çerçeveden çıkıp oyun çerçevesine girdiklerinde, bu meşruiyetsizleştirme prosedürleri son kertede iktidarın ve medyanın ya da metaya özgü sunum biçimlerinin ürettiği prosedürlerden ayırt edilemez hale gelir. Mizahın kendisi metanın yeni başat sunum biçimine dönüşür" (Rancière, 2012, s. 56-57). Envanter, "tarihsel iz envanteri" anlamında, eleştirel sanatın manipüle edilebilir göstergelere dönüştürerek erittiği, daha önce kuşkuyla yaklaşılan malzemelerden oluşan ortak tarih potansiyelinin, şimdi, tersine, şeyler dünyasını yeniden doldurmak için yeniden değerlendiril-

mesidir. "Ortak bir tarihe ya da dünyaya tanıklık eden nesneler, fotoğraflar, ya da basitçe isim listeleri" gibi heterojen malzemeler bir araya getirilir. "Böyle bir mantıkta, sanatçı hem kolektif hayatın arşivcisi hem de ortak bir yetinin tanığı ve koleksiyoncusudur" (Rancière, 2012, s. 57-58). Karşılaşma ya da davette, ilişkisel sanat, "izleyiciyi öngörülmemiş bir ilişkiye girmeye çağıran bir alımlama mekânı tesis ederek", nesneler değil, durumlar ve karşılaşmalar yaratmayı amaçlar. Bununla, daha önce "metaya konan mesafe, bugün varlıklar arasında yeni bir yakınlık önerisi olarak, yeni toplumsal ilişki biçimleri olarak tersine" döndürülerek, metaya ya da göstergelere değil, "ilişki eksikliğine" yanıt verilmek istenir (Rancière, 2012, s. 59). Gizem ise, kurulan benzerlikler oyununda, heterojen unsurların ve birbirine en uzak gerçekliklerin kışkırtıcı uzlaşmazlık [*dissensus*] mantığından uzaklaşıp ortak bir dünyada birlikte-mevcudiyete tanıklık ettikleri bir akrabalığın gizemidir (Rancière, 2012, s. 60-61).

Rancière, güncel sanatta öne çıkan oyun, envanter, karşılaşma ve gizem tavırlarını heterojen unsurların bir araya getirilme biçimleri bağlamında ortaya koyar. Bunların ortaya çıkardığı sonuçları incelersek görülür ki her biri "gerçekliği" yeniden üretir. Kolajların *oyun*larıyla anlamın askıya alınıp, herhangi bir şey anlamamıza davet etmeyen düzenekleri iktidar, medya ve metanın sunumlarını yeniden üretir. Tarihsel bir iz *envantercisi* olarak sanatçı, ortak bir tarih "gerçekliğinin" yanılsaması içinde nafile bir boşlukları doldurma çabasına girer. Karşılaşmalar yaratarak bir ilişki içine girmeye çalışan sanatçı eksikliği ilişki kurarak giderme yanılgısı peşine düşer. Ortak bir dünyanın *gizem*inin en uzlaşmaz, uzak şeylerin bir araya getirilmesinde yattığı sanrısıyla "gerçekliğin" gerçek-dışılığım gizemle gizlemeye çalışır. Böylece görülür ki her bir tavır meşruiyetini kendi imkânsızlığını maskelemek için semptomatik olarak kurduğu dünyaya bağlar.

Bu dönem çalışmaların neredeyse tamamında bir metnin eşliği dikkat çeker. Metin ile, Kuspit'in de ifade ettiği gibi, "çağrışımın incelikleri, açık göstergelere dönüşerek kaybolur; böylece konu yaşamdan daha geniş ve hemen anlaşılabilir bir şey gibi görünür." Dolayısıyla da metinle gelen apaçıklık paradoksal olarak "izleyicinin eserle olan ilişkisini yoğunlaştırmaz, tersine eseri kanıksayarak daha az tepki vermesine yol açar" (Kuspit, 2006, s. 105) ya da

açabilir. Bu da yine, gerçeklik yanılsamasının ya da gerçeklik fantezisinin kanıksanmasında ya da sürdürülmesinde sanatın bilinçli ya da bilinçsiz suçortaklığım gösterir.

Elbette, benim "gerçeklik" ile ilişkili olarak *gündelikçi*, *etnografik/envanterci* ve *anlaşılmazcı* sanat olarak sunduğum üç ana tavır ve Rancière'in heterojen unsurların bir araya getirilmesi üzerinden *oyun*, *envanter*, *karşılaşma* ve *gizem* olarak koyduğu dört tavır dışında, "gerçekliğin" gerçekdışılığına direnişi deşifre etme girişiminde bulunan çalışmalar olmadığı söylenemez ki bu çalışmalara Sarah Small'un (1979-) *Canlı Tablo* (*Tableau Vivant*) performansı ve Meredith Danluck'un (1976-) *Sinema Serisi - Kavga Sahnesi* (*Cinema Series - Fight Scene*) video çalışması örnek verilebilir.



Resim 11: Sarah Small, *Canlı Tablo: Hezeyan İnşalarının Canlı Tablosu (Tableau Vivant: Living Picture of the Delirium Constructions)*, performans, 2011



Resim 12: Sarah Small, *Canlı Tablo* (*Tableau Vivant*), performans, 2011 (detay). Yapımı iki yıl süren, Sarah Small'un, çıplak ve çeşitli kıyafetler içinde farklı beden biçimlerinde 120 katılımcıyla, 2011 yılında, New York'ta Skylight One Hanson'da gerçekleştirdiği *Canlı Tablo* adlı bu performansı insanların "gerçeklik" ile temel sıkıntısını görünürleştirir. Small'un internet sayfasında bu çalışması, insanın kendi içinde ve başkalarıyla bir bağlantı bulmasının hiç-bitmeyen-arzusu hakkındaki ham ve dokunaklı hakikatleri düşünmesinin açığa çıkarılması olarak açıklanır (http://sarahsmall.com/tableau-vivant). Bu performans bir uyanışla başlar; herkesin içdaralması, üzüntü içinde inlemeli ama gittikçe yükselen bir coşku hüznü içinde uyanmasına dönüşür, çığlıklar yükselir ve ayağa kalkan tüm katılımcılar bir yandan bir keşif içinde ama diğer yandan da adeta oyunbaz bir şeytan çıkarma sürecinden sonra birbirlerine dokundukları bir pozda kalırlar. Farklı çiftlerin evlenmeleriyle temsil edilen "birleşme" sonrası hepsi sessizlik içinde derin nefes almaya başlar ve toplu bir rahatlama sesinden sonra hepsi sahneden inip izleyicilerin arasından geçerek sahneyi karşıdan görecekleri balkona geçer. Bu sırada sahnede sadece çıplak bir kadın arya söyleyerek kalır ve performans sonlanır.



Resim 13: Meredith Danluck, *Sinema Serisi - Kavga Sahnesi* (*Cinema Series - Fight Scene*), video, 2012



Resim 14: Meredith Danluck, *Sinema Serisi - Kavga Sahnesi* (*Cinema Series - Fight Scene*), video, 2012 (detay). Meredith Danluck'un bu videosunda, otoparkta kavga eden iki kişinin kavga etme sahnelerini izleriz. Bir süre sonra, her biri, sanki diğeri kameranın konumundaymış gibi kameraya karşı yumruklarını atmaya başlar ve bir sonraki sahnede karşı taraf da sanki havadan gelen bir yumruğu karşılar. Yani aslında karşısındaki kişinin kurgusallığı ya da hayaletliği söz konusudur. Daha sonra ikisi yine birlikte fakat yavaş çekim içinde sanki karşılarındaki bir hayaletmiş gibi, yumrukları, tekmeleri birbirlerine değmiyor olmasına rağmen sanki değiyormuş gibi kavgaya devam ederler. Bu durum, insanların "gerçekliği" aslında nasıl kendi varsayımsal kurguları, hikâyeleri ile "gerçek" kabul edip bu hayaletle mücadele ettiğini gösterir.

Donald Kuspit de güncel sanatın yönelimlerini, "postsanat" olarak nitelendirdiği "sanat sonrası" yapılan çalışmalar şeklinde, genel bir eğilim içinde ele alır:

> Postmodern medya sanatçısı modern sanatın simyasal deneylerini klişeleşmiş, sığ bir biçimde yineler; modern sanatı gündelik göstererek kendi kendisinin karikatürüne çevirir. Böylece yaptığı eserler, varoluşa ve gerçekliğe yeni bir bakış açısı sunmamasına rağmen –modern sanatın en iyi örnekleri başarmıştır böyle bir bakış açısı sunmayı– kitleleri kendine hayran bırakacak sihirli dokunuşu elde etmiş olur; bu sayede, kitlelerin kendilerini rahatsız hissetmelerine ve kendilerine olan güvenlerini yitirmelerine neden olmaz. Gerçekten de içsel ve dışsal gerçeklik algısı modern sanat tarafından bir kez sarsılan izleyici bir daha kendini rahat hissedemez. Ne var ki postmodern sanatçı, izleyiciyi rahatsız etmek istemez, bunun yerine ona ayna tutarak onu onaylamak ister; böylece sanki olası tek bakış açısı buymuş gibi söz konusu izleyicinin kendine olan inancını, gerçekliğe ve yaşama olan bakış açısını doğrulamış olur. Postmodern sanatçıya göre sanatsal deprem diye bir şey yoktur. Modern sanatın açtığı derin boşlukları doldurur; modern dünyada sanki başka sorun kalmamış gibi çevre düzenlemesiyle uğraşır (Kuspit, 2006, s. 72).

Kuspit'in çok net şekilde açıkladığı güncel sanat, "gerçekliğin" sarsılmasını değil, bu "gerçekliğin" kendi aracılığıyla yansıtılmasını arzu eden bir sanat tavrım taşımaktadır: Yanılsamaya doğrudan ama onu hem estetize ederek hem de deşifre ettiğini iddia ederek aracılık eden bir sanat.

Yanılsamanın İkizi

Kuspit'in çerçevesini koyduğu bu medya sanatının veya güncel sanatın temelinde yatan, Baudrillard'a göre gerçekliğin ikizinin yaratılmasıdır. Sanatın ve sanal imgenin bu çağda bu işlemi nasıl yaptığını anlamak için önce Baudrillard'ın "simülasyon çağı"ndan ne kastettiğini detaylandırmakta fayda var.

Baudrillard, içinde yaşadığımız postmodern dünyanın, gerçeğin ikizinin yaratıldığı sanal bir gerçeklik olduğunu ve burada artık gerçek ihtiyaçlardan ziyade sembollerin, yani imgelerin, imajların değiş-tokuşunun söz konusu olduğunu açıklar (Baudrillard, 1993, s. 16). Baudrillard, her şeyin her şey olabildiği bu çağda, anlamlandırma sisteminin ortadan kaktığını, bunun da

doğrudan bilginin, medyanın, kitlesel medya araçlarının eritici, caydıran faaliyetiyle ilişkili olduğunu söyler (Baudrillard, 1994, s. 79). Simülasyonun derinliklerinde, görülür ki, gösterge ne nesneyle ne de anlamla ama göstergenin gösterge olarak terfisiyle bağlantılıdır. Aynı şekilde, bilgi de ne olgu ne de bulgularla ama bilginin kendisini olgu olarak terfi ettirmekle ilişkilidir (Baudrillard, 2002a, s. 188). Örneğin, Baudrillard'a göre, Birinci Körfez Savaşı'nda[20] televizyon ekranından izlenen savaş görüntüleri savaş meydanına ait değildir; maskelerin, kör ve yenilmiş yüzlerin görüntüleridir, tahrifatın (*falsification*) imgeleridir. Gerçekleşen savaş değildir; dünyanın biçiminin bozulmasıdır. Savaş, ekran üzerinden bilgiye dönüştürüldüğünde gerçekçi bir savaş olmaktan çıkar ve sanal bir savaşa dönüşür ki bu bir anlamda semptomatiktir. Bilgiye dönüşen her şey sonsuz spekülasyonun nesnesi haline gelir ki bu, tam belirsizlik konumudur. Bu durumda savaşın efektlerinin veya savaş hakkındaki söylemin efektlerinin ekranlarımızdaki semptomatik okumasıyla kalakalırız. Bu yüzden Baudrillard'a göre artık semptomları semptom olarak ve televizyonu da savaşın histerik semptomu olarak okumayı öğrenmemiz gerekir (Baudrillard, 1995, s. 40-41).

Baudrillard simülasyon çağında her şeyin cinsel, her şeyin politik, her şeyin estetik olduğunu ifade eder. Özellikle 1968'den sonra her şey politik bir anlam kazanmıştır. Aynı şekilde her şey cinsel hale gelmiştir; öyle ki, güç, bilgi vs her şey bir arzu nesnesi olabilir. Ve her şey estetiktir artık; siyaset, reklam vs estetik hale gelmiştir. Dolayısıyla her kategori artık kendi özgüllüğünü yitirmiştir. Eğer her şey politik ise artık hiçbir şey politik değildir; siyaset kelimesinin kendisi anlamsızlaşır. Her şey cinsel ise hiçbir şey cinsel değildir artık; cinsellik belirleyicilerini kaybeder. Her şey estetik olduğunda da hiçbir şey artık güzel ya da çirkin değildir ve sanatın kendisi kaybolur (Baudrillard, 2002b, s. 9).

Simülasyon çağında, Baudrillard, artık işlemsel bir gerçeğin yürürlükte olduğunu ve bu gerçekliğin bundan böyle rasyonel olmaya ihtiyacının kalmadığını çünkü kendisini ne bir ideal ne de

20. Baudrillard, *Körfez Savaşı Gerçekleşmedi* (*The Gulf War Did Not Take Place*), kitabında Birinci Körfez Savaşı'nın nasıl ekranlar üzerinden, yani imge üzerinden yapıldığını ve bunun da aynı anda hem gerçek hem de simülakral olan yeni bir iktidar ve olay ortaya çıkardığını açıklar. Bu, insanların öldüğünün görülmediği, gerçek gibi gelmeyen bir savaş biçimidir artık.

negatif bir örnekle kıyasladığını açıklar. Bu, işlemsel olmanın ötesinde bir şey değildir. Hatta artık gerçekten gerçek değildir çünkü onu örten düşsellik yoktur. Bu gerçeklik, atmosfersiz bir hiper-uzamda birleştirilmiş modellerin sentezinin yayılımından üretilen bir hiper-gerçektir (Baudrillard, 1994, s. 2). Bu hiper-gerçeklik, gerçeğin göstergelerine sahip olup, gerçeğin yerine işlemsel ikizini ikame ederek ona kısa devre yaptırır. Örneğin, Disneyland'in düşselliği ne hakikidir ne de sahte; gerçeğin kurmacalığını yenilemek için kurulmuş bir caydırma makinesidir. (Baudrillard, 1994, s. 12-13). Bu da gerçeğe ulaşılıp onun kavranmasını imkânsızlaştırmaktadır. Eğer gerçekliği kavramak mümkün olmaz ise onu değiştirmek de anlamsız ve gerçekdışı olanı ayırmak da mümkün olamayacak demektir. Yani hiper-gerçeklik düzeyinde, gerçekten daha gerçek olan bu aşırılıkta, insanlar "gerçekliğin" gerçekdışı olduğunu fark edecekleri ölçütleri kaybeder. Derrida'ya göre "bu an, dilin herkesi ilgilendiren sorunları istila ettiği, merkez veya başlangıç olmaması yüzünden her şeyin söyleme dönüştüğü andır. Diğer bir deyişle kendi içinde merkez, başlangıç veya aşkın gösterilenin bir farklılıklar sistemi dışında asla tam olarak mevcut olmadığı bir sistem... Aşkın gösterilenin yokluğu, anlamlandırma alanını ve oyununu sonsuza genişletir" (Foster, 2009, s. 108), (Derrida, 1978, s. 280). Jameson bu oyunun "artık, göstergeler diyarına değil, [...] kendi önceki anlamlarından kurtulmuş, yalnızca gösterenlerin diyarına ait bir oyun" olduğunu ifade eder (Foster, 2009, s. 110), (Jameson, 1988, s. 200). O halde artık, aşırı bir gerçeklik olarak hiper-gerçeklik içinde her şeyin söyleme dönüşmesiyle, "gerçekliğin" gerçekdışılığını göreceğimiz bir aşkın gösterilenin yokluğu içinde sadece gösterenler hüküm sürmektedir.

Baudrillard'ın simülasyon çağını tanımlama biçimi, teorik olarak insanın anlamlandırma, atfetme yapısının çözülmesine işaret eder ve zaten kurgulanmış bir anlam yüklemesinin dağılması olumlu olmalıdır. Aslında simülasyon çağı bir anlamda "toplumsal gerçeklik" diye adlandırdığımız yapıyı kendiliğinden yapısöküme uğratır. Sistemin içine girip gerçekliğin karşıt ikiliği olan sanalı, yani ikincil gelen kavramı bulup ön plana taşıyarak onu burada ikame eder; fakat sorun, gerçekliğin karşıtı olsa da sanalın gerçekliğin ikizi olarak inşa edilmesidir. Üstelik hem "gerçekten" daha denetimsiz bir yapıya sahip olduğundan şiddeti de serseri

mayın gibi dağınıktır hem de "gerçeğin" gerçekdışılığının kavranmasına engel olan bir işlem içinde kendini kurmuştur. Bu durum, insanın elinden alınan anlam ve değerlerin daha da şiddetli biçimde yayılmasını ve her şeye her şeyi atfetmeyi getirir ki bu radikal bir şizofreni hali olarak tanımlanabilir. Tek bir tanrıdan birçok tanrı üretme, bir gerçekten binlerce gerçek üretme hali; tanrıyı, devleti, gerçeği, yani erki ortadan kaldırması bir yana, aksine, amip[21] gibi çoğaltılmalarıyla hiçliğin daha da şiddetle uzaklaştırılmasıdır ki bu, öznenin kendi sorumluluğundan ve özgürlüğünden daha da şiddetle kaçma girişimine işaret eder; çünkü amip gibi çoğalan, mütemadiyen üreyen yeni sorumluluk transferi ve sağaltım alanları yaratılmış olur.

O halde egemenliğin özneden çıkarılıp nesneye –gösterene– ve simülasyona devredilmesi söz konusudur. Burada yapılan analizlerde, suçu veya sorumluluğu kurumlara ve sisteme havale etme oyununa düşmemek adına söylenmeli ki bu dönüşümü mümkün kılan yine insan olmak durumundadır. Yani burada söz konusu olan, insanın özgürlüğünden kaçış projesi kapsamında yürürlüğe soktuğu daha sinsi çalışan bir mekanizmadır. Sorumluluğu özneden çıkarıp, nesnenin ya da simülasyonun kendine hükmetmesine –daha doğrusu hükmediyormuş gibi bir oyuna kendini sokmasına– izin veren insandır. Böylelikle sorumluluğu nesneye, simülasyona aktarır. Bu, kaçışın daha da radikalleştiğini gösterir. Yani kaçışın yeri yerinde durmakta ama kaçış biçimi kendini artık daha kontrolsüz olan simülasyonda ve söylemsiz nesnede bedenleştirmektedir.

Şimdi, simülasyon ya da sanal ile sanatın ilişkisine geçilebilir. Baudrillard sanatla yanılsamayı ilişkilendirir fakat kastettiği yanılsama sanatta olması gereken bir şeydir; sanatın gücüdür: "Bir imge, tamı tamına, dünyanın iki boyutta soyutlanmasıdır; gerçek dünyadaki boyutlardan birini saf dışı ederek yanılsamanın gücünün devreye sokulmasıdır." Baudrillard, boyutlardan birinin saf dışı edilmesinin, yani bu eksiltmenin gücü getirdiğini ve bu gücün de yokluktan doğduğunu fakat "yokluğa simgesel olarak hâkim olma ustalığıyla yüzleşmekten aciz olduğumuz için, bunun tersi olan yanılsamaya saplanıp kalmış" olduğumuzu söyler. Bu da "ku-

21. Amip, tatlı su birikintilerinde, çamurlarda, denizlerde bağımsız veya insan ve hayvanlarda asalak olarak yaşayan tek hücreli hayvandır ve ortadan bölünerek ürer.

sursuz yanılsama"dır ki o sanalın yarattığı yanılsamadır ve "imgenin (göstergenin, kavramın vs) sahip olduğu yaratıcı yanılsama onda kesinlikle yoktur." Bu yokluğun ya da bir ayağı eksiltilmiş imgenin neden yaratıcı olduğu Sartre'ın imge tanımından anlaşılabilir: "İmge nesnesini *başka yerde* varolan ya da varol*mayan* gibi ortaya koymak suretiyle kendini imge olarak" kurduğundan "imge, bizatihi yapısı içinde hiçleyici bir tez içermek zorundadır" (Sartre, 2011, s. 77). Çünkü mevcut olan nesne ile imge olarak beliren nesnenin varlığı aynı değildir: Algılanan nesne mevcut iken, imgede imlenen nesne namevcuttur; kendini mevcut olarak sunacağı bir dünya yoktur ancak bu namevcudiyet ile, yani hiçleyerek belirir. O halde algı hayal gücünü, imgelemi kesin bir biçimde dışlarken, imgelem de algıyı kesin bir biçimde dışlar (Sartre, 2011, s. 741). Diğer bir deyişle, mevcut olan şey algılanırken, namevcudiyet imge olarak belirir ve burada söz konusu olan yanılsama hiçleyici bir yanılsama olduğundan olumludur ya da yaratıcıdır.

Nicolas Bourriaud (1965-), varoluşsal alanların bağrında olduğunu söylediği imgenin "algımızı önce yurtsuzlaştırıp ardından başka olasılıklar üzerine 'tekrar bağlayabilecek' bir 'shifter'[22] rolü" oynadığını ifade eder (Bourriaud, 2005, s. 159). O halde imge, mevcutlar üzerinden işlem yapan algımızın bağlantılarını koparmak ve başka olasılıkları görünür kılabilmek anlamında yaratıcı bir potansiyele sahiptir fakat sanal görüntü, "bizi imgenin içine sokarak, üç boyutlu gerçekçi bir imgeyi yeniden yaratarak [...][23] bu yanılsamayı yok eder." Sanalın yanılsaması, gerçekliği, ikizi aracılığı ile yok etmeyi amaçlar. Bu ikizin söylemi de "söyleyecek hiçbir şeyi olmayan bir söylem olabilir. Nesne olmayan bir nesnenin eşdeğeri..." (Baudrillard, 2011, s. 30-32) Televizyon ile başlayan ve bilgisayar teknolojisiyle devam eden –Baudrillard'ın deyimiyle– *simülasyon* ya da ekran çağında, ekrandan aktarılan sanal imgeler fiziki bir gerçekliğin çekimleri –mevcut bir şeyin çekimleri– olsalar da izleyenin o düzlemde değil de sanal bir düzlemden seyretmesi, izlenen şeyle arasına bir mesafe koymasına ve dahası bu görüntünün manipülatif çalışmasına yol açar. İzlenen şey, gerçekten *gerçekleşen* şeyin ikizi olarak nesnesiz ve söylemsiz kalır. Sanal imge, yarattığı "gerçeklik" ikizi ile varoluşsal eksiği ta-

22. "Shifter" İngilizce "yön değiştirici" anlamındadır.
23. "... hatta gerçekliğe dördüncü bir boyut katmak suretiyle onu hipergerçek kılarak".

mamladığı yanılsaması yaratarak, eksik atfını derinleştirerek muhafaza eder; yani *yanlış-tanımadan geçme*yi erteler, hatta yanlış-tanımayı ikinci kez ama daha mesafeli şekilde kurar ve böylece gerçeklik kurgusu daha derin bir yanılsamaya kilitlenir. Güncel sanatta sıklıkla gördüğümüz etnografik[24] tür, yani belli bir kültür, bölge, kimlik ya da sınıftan kişilerin fotoğraf ve video çekimleriyle hayatlarının aktarımı, sanal imgeler olarak aynı şekilde "gerçekliğin" ikizinin yaratılmasıyla –kusursuz yanılsamayla– eksiği tamamlama yanılsamasının mastürbasyonunu yaparak hiçbir şey söylemez; Baudrillard'ın deyimiyle "söyleyecek hiçbir şeyi olmayan bir söylem" olur.

> Formlar icat ederek gerçeklikten kopma, onun karşısına başka bir sahne çıkarma, aynanın arkasına geçme kabiliyetinden, başka bir oyun ve oyun içinde başka kurallar icat etme yetisinden doğan yanılsama artık imkânsızdır çünkü imgeler şeylerin içine girmiştir. İmgeler artık gerçekliğin aynası değildir, gerçekliğin bağrını kuşatmış ve onu hiper-gerçekliğe dönüştürmüşlerdir (Baudrillard, 2011, s. 36-37).

Baudrillard'ın deyimiyle simülasyon çağında, toplumsal yapının kendini adadığı kayıtsızlığa sanat ancak kayıtsızlık ekler; "nesne olmayan nesnenin, imgenin boşluğu etrafında döner." Böylece, sanat, "gerçeklikten daha güçlü bir yanılsama olarak kendine karşı tamamen kayıtsızlaşmıştır" (Baudrillard, 2011, s. 32-33). Baudrillard'ın kayıtsızlıktan kastını "gerçekliği" sorgulamama, onun akışına kendini bırakma olarak düşünmek gerekir: Burada sanat, ne kendisine bakılmasına yol açar ne de izleyiciye bakar; dahası kendi kendisine de bakmaz artık. Buradan da anlaşılır ki sanat, kendi kendini iptal eder ve bu, kurgulanmışlığım deşifre eden bir iptal değil, tam tersine kurgulanmışlığının sürdürülmesine karşı bir kayıtsızlık anlamında iptaldir. Baudrillard, buna, ikona tapanların, "imgeler yoluyla Tanrı'yı taklit ederek [*simuler*] onun varlığına ilişkin sorunun üzerini" örtmelerini, böylece onun varlığına ya da yokluğuna ilişkin sorunu simülasyon ile halletmelerini örnek verir (Baudrillard, 2011, s. 36). Zaten bir fantezi kurgusu olan "gerçekliğin" taklit edilmesi ile, "*gerçeklik*" *sorusunun*

24. Etnografi, antropolojinin, araştırmacının araştırdığı toplumun içinde bir süre yaşayarak o kültürü "kendi içinde" tanımladığı dalıdır. Dolayısıyla, özellikle güncel sanatta, belli kültürlerin, daha önce ötekileştirilmiş olmalarına tepkiyle işlenmesi, belgelenmesi etnografi atfını getirir.

üstünün örtülmesi derinleştirilir. Böylece simülasyon, *yanış-tanıma* sürecinden geçilerek keşfedilebilecek, idrak edilebilecek olan hiçliğin atlanmasına hizmet eder.

Paradoksal biçimde, simülasyona dönüşen özne bir anlamda *oldurulan* özne'liğini kaybedip hiçleşir; yerine başka bir *hiç* özne koyar ama *hiçliğe* ulaşamaz. Çünkü kurgusallığını, *oldurulan* özne'liğini dağıtmadan, bir nevi es geçerek hiç olur; ironik bir hiçtir ya da Camus'nün deyimiyle "ilkesiz hiç"tir. Bu da, aşağıda detaylandıracağım, Baudrillard'ın sanatın zaten hükümsüzken kendini hükümsüz ilan etmesine benzer.

Baudrillard, "her yeri saran pornografide arzu yanılsamasının kaybolması gibi, çağdaş sanatta da yanılsama arzusu kayboldu" der. Yani, nasıl ki pornoda arzuya yer kalmaz, "her şeyin estetik bayağılık mertebesine yükselmesiyle" de sanatın "gerçekliği" ayrıştırma arzusuna yer kalmaz. Kübizm, soyutlama, Ekspresyonizm'deki sanatın "gerçekliği" ayrıştırma enerjisi, Baudrillard'a göre, "her şeyin insafsız şeffaflığı", "görünürlüğün müstehcenliği" lehine kaybolur (Baudrillard, 2011, s. 49-50). Burada öncelikle söylenmeli ki, modernin bu "gerçekliği" ayrıştırma girişimleri bir kapı aralığı yaratmış fakat bu aralık, boşluk devam ettirilmeyip aksine doldurulmakla meşgul olunmuştur. Çünkü boşluk doldurulmak ister; boşluğa devam etmek için özgürlük keşfedilmiş ve ona atlanmış olması gerekir. Dolayısıyla bu boşluk nihayetinde yeniden ama daha şiddetle -ikizini de yanında getirerek- toplumsal gerçeklik ile dolduruldu. "Görünürlüğün müstehcenliği"nden ya da "insafsız şeffaflık"tan anlaşılması gereken ise her şeyin görünür bir ikizinin yaratılmasıyla apaçıkmış, şeffafmış gibi gösterilen bir müstehcenlik olmalıdır ki böylece sanki "gerçeklik" apaçık ortaya konuyordur. Halbuki yapılan, zaten yanlış-tanınan bir yanılsamalı gerçekliğin kopyasının üretimidir; yani müstehcenlik görünümü ardındaki üstü örtülü bir tutuculuğun, "gerçekliğin" üstünü örten bir tutuculuğun uluortalığıdır söz konusu olan.

Baudrillard'a göre, bu kadar imgenin bombardımanı altında, "imge orjisinin ardında" gizlenen şey, kendini imgelerin bolluğu arkasına saklayan, dünyanın ironik bir formu, yanılsamanın başka bir formudur (Baudrillard, 2011, s. 36). Anlaşılır ki, simülasyon çağında, "gerçekliğin" kurgusallığını deşifre etmek ve kendi özgürlüğünü keşfetmek bir kenara, bu kurgusal gerçeklik katmer-

lenerek hipergerçekliğe ulaşır ve sanat da bu dönüşümde işbirliği yapanların başlarında gelir. Dahası, sanata "gerçekliği" ayrıştırma potansiyeli atfedildiğinden, bu dönüşümde onun işlemi daha da riyakârdır. Kayıtlı görünümde kayıtsız, kayıtsız görünümde kayıtlı; yıkıcı görünümde meşruiyeti yapılandıran, deşifre eder görünümde yeniden ve estetize edilmiş bir şiddette onaylayan bir işlem yapar. Tüm bunları da, üstelik, vurgusunu arttırarak yapar. Siyaset gibi sanatın da cımbızladığı yıkımların, katliamların, dışlamaların vs çokkültürlülük propagandasındaki işlevi dikkate alındığında, bu cımbızlama "gerçekliği" bize katlayarak geri getirir. Zaten sanat, Baudrillard'a göre, dünyanın mekanik bir yansıtması değil, *hiperbolik*, yani abartılı bir aynasıdır (Baudrillard, 2011, s. 32). Ama burada Baudrillard öznenin değil "nesnenin ironik işlevi"nin işbaşında olduğunu söyler: "Şeyler, kendi üzerlerine ironik bir ışık tutma işini tek başlarına ele almışlardır; anlamlarını zahmetsizce, hileye ve anlamsızlığa dikkat çekmeye gerek kalmadan bertaraf etmektedirler. Bu bizzat kendi temsillerinin parçasıdır; kendiliğinden bir parodi etkisi yaratan, görünür, tamamen görünür bağlarının, gereksizliklerinin parçasıdır" (Baudrillard, 2011, s. 38-39). Öyle ki Baudrillard'a göre, "artık süreci başlatan özne değildir, o sadece dünyanın nesnel ironisinin aracısı veya işlemcisidir". Örneğin fotoğrafı çekilsin isteyen çeken kişi değil, o şeydir ve çeken sadece onun sahnelenmesindeki bir figürandır (Baudrillard, 2011, s. 39). O halde denebilir ki sanat, kendi sorumluluğunu bertaraf etmek için sanal imgenin, nesnenin, "gerçekliğin" ikizinin hâkimiyeti ele geçirmesine çanak tutmuş ve böylece kendi denetiminde olmayan bir yapı görünümü inşa etmiştir. Elbette, bu, kendi özgürlüğünden kaçma girişimi kapsamında, kendi denetiminden çıkmış –çıkmış gibi yaptığı– bir sanal gerçekliği yürürlüğe sokması anlamına gelir. Çünkü semptomu olarak "gerçeklikten" ve *hiperbolik* semptomu olarak hipergerçeklikten vazgeçerse –onları hiçlerse– kendini yeni bir şeyi yaratmanın içdaralması, özgürlüğü içine fırlatmış olacaktır. O halde, sanatın, simülasyon evresinde kendini hükümsüz ilan ederek, toplumsal gerçekliği sekteye uğratacağını zannederek "gerçeklik" siyasetini onaylayan, yansıtan bir işlev edinmesi, kendi özgürlüğünden, hiçliğinden kaçış projesinin bir parçasıdır. Sanat, seçimini bundan yana kullanmıştır.

Hakikat arayışı ya da hakikati gösterme niyeti sanatın çıkmazlarındandır. Toplumsal yapıya içkin olduğu, ortaya çıkarılması gerektiği düşünülen hakikat varsayımının nesnesi yüzyıllar içinde değişir ama arayışın ya da gösterme girişiminin kendisi baki kalır çünkü sanata hep bir hakikati yansıtma görevi verilir. Özellikle soyutlamada bu hakikati ortaya çıkarma işi tüm amacı kaplar olmuştur. Baudrillard, soyutlamaya geçişi, sanatın sonu olarak değil, bir temsil sisteminin sonu olarak tanımlar ve bunu hem toptan bir yenilenme hem de sapma olarak görür. Soyutlamanın ve genel olarak modernitenin "figürasyonun maskesini indirip, görünüşlerin arkasında nesne için ve dünya için analitik bir hakikat bulma" amacı olduğundan, soyutlama, Baudrillard'a göre, sanat için tehlikelidir (Baudrillard, 2011, s. 86); çünkü Baudrillard sanatın hakikat meselesi değil, yanılsama meselesi olduğunu düşünür (Baudrillard, 2011, s. 70). Bu yanılsama, "gerçekliğin" bir ayağını eksilterek üretilen bir yanılsama olduğundan, sanatın yarattığı yanılsama toplumsal gerçeklik yanılsamasını sekteye uğratan türde bir yanılsama olma potansiyeli taşır.

> Başka kültürler, yapay bir denge kurarak, dünyanın bu kökensel yanılsamasının zalim apaçıklığını kabul etmiştir. Bizim modern kültürlerimiz dünyanın yanılsamasına değil gerçekliğine inanıyor (tabii bu da nihai yanılsama); biz, estetik form diye bilinen bu terbiye edilmiş, uysal simülakr biçimiyle, yanılsamanın açtığı izleri yumuşatmaya karar vermişiz (Baudrillard, 2011, s. 47).

O halde estetik form bir tür tampon görevi görerek, gerçeklik yanılsamasının yürürlükte tutulmasına hizmet edip hiçliğin idrakine ulaşmayı sürekli erteleyen bir komplo içindedir. Bu komplonun başlangıcını sanat atfının ilk kurulumuna kadar götürmek mümkün ki bu Batı'nın ürettiği bir kavramdır. Mağara resimlerinden doğayı, evreni anlama ve anladığını yansıtma işlevi gören uygulamalara, ilkel toplulukların dinsel ritüellerinin parçaları olarak ürettikleri nesnelere ve süslemelere kadar geniş bir yelpazenin sanat amacı taşıdığı söylenemez. Ancak on sekizinci yüzyıla gelindiğinde, zanaat ve sanat arasında, beğeni ve estetik arasında Batı'nın koymaya başladığı ayrımla sanatın kurumsal yapısı kurulur ki bu yapıda mesele doğayı, evreni anlama ve buna

bağlı ritüeller ortaya koyma değil, mesele bunun yerine kurulmuş olan toplumsal yapıyı yanılsamanın içinden anlamlandırmadır.

Baudrillard, güncel sanatta, artık aşkın, ayrımlaşan, başka bir sahneden bir şey olmadığını, onun güncel dünya ile yansıtmalı bir oyun içinde olduğunu, dünya ile toplamının sıfıra eşit olması nedeniyle bayağı ve boş olduğunu ileri sürer. Yaratıcılar ile tüketicilerin paylaştığı utanç verici bir suçortaklığı vardır. Ama asıl komplo, sanatın kendisiyle suçortaklığındadır; gerçekle gizli anlaşması, bu Bütünleştirici Gerçekliğin (*Integral Reality*) sadece geri-dönen-görüntüsü olarak suçortaklığına düşmesindedir (Baudrillard, 2005, s. 89).

Baudrillard, sanatın demokratikleşme hareketinin paradoksal biçimde sanatı sadece bir fikir olmaktan ibaret hale getirip, sanat fikrinin ayrıcalığını güçlendiren bir süreç olduğunu açıklar: Güncel sanatın devrimsel fikri; her nesnenin, her detayın daha önce sanat denen aristokratik formlar gibi aynı tuhaf çekimi yaratabileceği, aynı çözülmez soruları sorabileceğidir. Herkesin estetik hazza erişmesine izin vermek değil ama dünyanın *trans-estetik* görünümünde ayırt etmeksizin her nesnenin on beş dakikalık şöhrete sahip olacağı hakiki demokrasisidir. Fakat hazır-nesnelerle artık nesne orada değildir: Gerçek nesne artık hiç yoktur, sadece *nesnenin fikri* vardır. Artık sanattan değil, sanat fikrinden haz alıyoruzdur. Bu da ideolojiye battığımız anlamına gelir (Baudrillard, 2005, s. 91-92). Bu, adeta *yapmayarak yapılan* bir yanılsama boyutudur: Yaptığını hayal edip, kurgulayıp, sonuçlarını hayali olarak hesaplayıp yapmaya geçmeden içine düşülen bir yanılsama; bir nevi sanal yapma, yapmadan-yapma, yapmasız-yapma. Bu durumda, *yanlış-tanıma* atlanıp katedilemeyeceğinden hiçliğin, dolayısıyla özgürlüğün keşfi de ertelenmiş olur. Bu nedenledir ki sadece sanat fikrinden haz alıyor olmak sürekli bir ertelenmişlik ilişkisidir: Özgürlüğün keşfinin ertelenmesi.

Baudrillard, güncel sanatta sayısız yerleştirme (*installation*) ve performansın "dünyanın mevcut durumuyla ve sanat tarihinin gelmiş geçmiş tüm formlarıyla uzlaşmaktan" ibaret olduğunu, "özgünlüğü, bayağılığı ve hükümsüzlüğü değer mertebesine, hatta sapkın estetik haz mertebesine" çıkardığını, hükümsüz olma iddiasında "Bir hükmüm yok! Bir hükmüm yok!" diye tepindiğini ama hakikaten hükümsüz olduğunu ifade eder (Baudrillard, 2011, s. 51). Güncel sanatın riyakârlığı da Baudrillard'a göre buradadır:

> Hükümsüzlüğe, anlamsızlığa, saçmalığa talip olmak, zaten hükümsüzken hükümsüz olmak için çırpınmaktır; zaten anlamsızken saçma olmak için çırpınmak, yüzeysel terimlerle yüzeysellik iddiasında olmak... Ama hükümsüzlük herkesin harcı olmayan esrarlı bir vasıftır. Anlamsızlık –hakiki anlamsızlık, anlamın karşısına muzafferce dikilen anlamsızlık, anlamın yokluğu, anlamı kaybetme sanatı–, buna ulaşmak için kılını bile kıpırdatmayan birkaç istisnai esere nasip olan ender bir vasıftır. Hiç'liğin veya Kötü'lüğün bir başlangıç formu vardır. Bir de içeriden bilgi sızdıran simsarlar vardır; hükümsüzlük kalpazanları, hükümsüzlük züppeleri, Hiç'liği değere peşkeş çekenler, Kötü'yü yararlı amaçlara peşkeş çekenler vardır. [...] Hiç'in göstergelerde yüzeye çıkması, gösterge sisteminin bağrında Hiçliğin belirmesi –temel sanat olayı budur. Esas şiirsel işlem, göstergelerin gücünden Hiç'i yükseltmektir; –ne bayağılık, ne de gerçeklik karşısında kayıtsızlık– radikal yanılsama (Baudrillard, 2011, s. 52).

İşte "gerçekliği" ayrıştıran, onun hiçlikten devşirilmesi nedeniyle bağrındaki Hiç'liği yüzeye çıkaran sanata karşın, zaten hükümsüz olan, anlamsız ve saçma olanın *Hiç* değil, bir hiç oluşunun pazarlanmasıdır söz konusu olan. Baudrillard bu "ticari hükümsüzlük stratejisinin" hükümsüzlüğe pazarlanabilen bir form kazandırmak olduğuna dikkat çeker. Eleştirel yargıya yer olmayan ve bir değer olarak bu hükümsüzlüğü pazarlayan "sanat söyleminin metastazının" arkasına saklanan sanatçılar da "zoraki bir güler yüzlülükle" bu hükümsüzlüğü paylaşır. İşte, Baudrillard'a göre, "sanatın komplosu ve esas sahnesi" budur ve "bütün o açılışlar, sergi kurmalar, teşhirler, restorasyonlar, koleksiyonlar, bağışlar ve spekülasyonlar" bu komployu yayar (Baudrillard, 2011, s. 52-53). Dolayısıyla, tüm bu etkinlikler, sanatın hükümsüzlüğüne pazarlanabilir bir form verilişinin komplosunu yürütüp yayarken aslında bir yandan da hiçliklerinin, hükümsüzlüklerinin üstünü örtme çırpınışı içindedir. Nasıl ki sanatın içinde bulunduğu çağ, daha çok sahip olunacak nesne bombardımanını *hiçliğinin* üzerine yığıp üstünü örterek kendini var etmeye çalışıyorsa, sanat da tüm bu etkinlik ve içindeki sanat eserleri bombardımanıyla paradoksal biçimde kendi hükümsüzlüğünü var etmeye çalışıyor; fakat öyle ki bu hükümsüzlüğün arkasında sanki bir şey gösteriyor, bir şey söylüyor olduğu yanılgısıyla hem kendini kandırmayı hem de insanları kandırmayı başarıyor gözüküyor. Bu nedenledir ki, Stallabrass'ın da dediği gibi "çağdaş sanat dünyasının kendisi hak-

kındaki görüşü ile gerçekte yerine getirdiği işlev arasında büyük uyumsuzluk" vardır ama tam da aynı nedenle bu kimseyi şaşırtmamalıdır (Stallabrass, 2009, s. 165). Çünkü:

> Bu riyakârlığın öteki yüzü, hükümsüzlük blöfü yaparak, sanatın bu kadar hükümsüz olmasının mümkün olmadığı, muhakkak bir şeyler saklıyor olduğu mazeretiyle insanları ona bir nebze de olsa önem ve değer vermeye *a contrario* [tersinden] zorlamaktır. Çağdaş sanat bu belirsizlikten, estetik yargıları temellendirmenin imkânsızlığından yararlanır ve onu anlamayanların ya da ortada anlaşılacak bir şey olmadığını idrak edemeyenlerin suçluluk duyguları üzerinden spekülasyon yapar. [...] Sonuçta, sanatın karşısında suspus olan bu insanlar [...] kötüye kullanılan bir gücün kurbanı olmuşlar, oyunun kurallarına vâkıf olmaları engellenmiş, arkalarından iş çevrilmiştir. Başka bir deyişle, sanat (yalnızca sanat piyasasının finansal bakış açısından değil, bizatihi estetik değerlerin idaresinde de), bu genel sürece, içeriden bilgi sızdıranların faaliyetlerine dahil olmuştur. Sanat bu açıdan yalnız değildir: Siyaset, ekonomi, bilişim; hepsi aynı gizli işbirliğinden ve "tüketicileri"nin ironik tevekkülünden[25] faydalanır (Baudrillard, 2011, s. 53).

Baudrillard, bu komplonun artık bir yaratıcısı olmadığını, aynı, siyasette hepimizin hem mizansene kanıyor hem de onun suçortağı oluyor olmamızdaki gibi, herkesin, sanatın bu komplosunun hem suçortağı hem de kurbanı olduğunu söyler (Baudrillard, 2011, s. 74). Yine siyasette, siyasi zümreye ithamda bulunanlar ile o zümreyi takviye edenlerin aynı kişiler olmalarından da anlaşılır ki sistemi ifşa etmek için ona dahil olmak, otomatik olarak onun parçası haline getirilmeye neden olur (Baudrillard, 2011, s. 75). Sanatta da, sanat sisteminin içine onun bu durumunu ifşa etmek için ona dahil olmak, kişiyi zorunlu olarak onun parçası haline getirir.

İnteraktif veya iletişimsel sanat da aslında sadece biçimsel bir iletişim ya da görsel bir iletişim ile yine aynı kopukluğu kendi eliyle anlamsızlığın, hükümsüzlüğün içine çeker. Bunun sanatın komplosunun parçası olduğu söylenebilir. Ayrıca bu senaryo hiç de eşitlikçi bir yapıya işaret etmez. Bu durum, iletişimin *gösterileşmesine* ve hiç de iletişime geçirmeyip, aksine, bu temasla ayrımın pekiştirilmesine hizmet eder. *İletişim gösterisi*, iletişimi nesneleştirerek tam da iletişim ile mesafeyi görünür kılar. Bu da başlı ba-

25. Tevekkül: Kaderine teslim olma, tanrıdan bekleme.

şına eşitlikle ters düşer. İletişim gösterisi sanatın kurulumuna içkin olan hiyerarşik konumlanmasını sürdürmeye mahkûm görünmektedir. Çünkü amaç iletişim ise bu yapısal bir imkânsızlık üzerine kurulduğu anlamına gelir. Söylenen her zaman niyet edilenden başka bir şeydir ve karşı taraf da her zaman başka bir şey anlar.

O halde anlaşılır ki Birinci Dünya Savaşı'yla "gerçekliğin" saçmalığının yürürlüğe girmesi sonucu açılan boşluğun, İkinci Dünya Savaşı sonrasında bütünsel program ve ideolojilerin travmasıyla *histerik hiçlikle* doldurulması, simülasyon çağında, hem insanların hem de sanatın özgürlükten daha şiddetle kaçış projeleri geliştirerek "gerçeklik" ve *oldurulan* kimlikleri ile mücadelelerinin histerisine sinik bir rasyonalizasyon cevabı olarak kendilerini kusursuz bir yanılsamanın içine sokmalarıyla sonuçlanır: *histerik hiçliğe verilen sinik tepki.* Bu tablonun daha öncekilerden tek farkı kendini aldatmak için sadece daha zengin bir sofranın kurulmuş olmasıdır. Böylece, bu sofrada, kaçış için geliştirilen sinik rasyonalizasyon için daha kıvrak ürünler vardır. Yoksa temel "özgürlükten kaçış" projesi her daim sürmektedir. Aynı şekilde özgürlük de her zaman *şimdi ve buradadır.* Özgürlükten kaçılabilir ama onu ne kadar başarılı atlattığımızı zannedersek aslında o kendini o kadar daha şiddetle gösteriyordur. O halde artık, sürekli *şimdi ve burada* olan *hiçliğin özgürlüğü*nü keşfettirme ve buna direnci deşifre etme girişimi olarak *ajansal sanatın* kavramsallaştırılmasına geçilebilir.

4
Ajansal Sanat: Hiçliğin Özgürlüğü

Modernle başlayan sürecin kendini büyük anlatılardan kurtarma amacı başarıya ulaşır, ölçüt ve üslup ortadan kalkar ve bununla birlikte hem *histerik hiçliğe verilen sinik tepki* hem de hükmü olmayan bir sanat yapısı meşrulaşır. Öznel ve özgür gibi duran çalışmaların çeşitliliği tam da çağın "kişiye özel" (*custom made*) yanılsaması ile örtüşür. Herkesin kendini bulabileceğini ve ifade edebileceğini sandığı –böyle yaparak kendini var ettiğini sandığı– eserlerin, ortamların ve araçların mevcut olduğu yanılsaması herkesin kendi şizofrenisi üstüne kapanmasına hizmet eder. Üstelik bu şizofrenik sanrılar, "gerçekliğin" imkânsız girişimini alaşağı etmek bir kenara, ona sürekli kayıtsız kalındığı sanılan "gerçekliği" onaylar. İşte aslında kayıtlı olunan bu kayıtsızlığı bir hüküm

olarak ilan eden güncel sanat, tam da bu şekilde Baudrillard'ın dediği gibi hükümsüzken hükümsüzlük ilanı olur. Sanatın bu hükümsüzlüğü, sembolik ya da atıfsal "gerçekliğin" imkânsızlığını özgürlüğü keşfettirerek dönüştürmek bir yana, tam da "gerçekliğin" hem suçortağı hem de estetisyeni olmasıyla yürürlükte tutulur. "Her şey mübah" (*anything goes*) hakikaten sanatı her şey haline getirerek iptal eder. Böylesi bir dağınıklık ve her şeylik, "gerçeklik" siyasetini keskinleştirir. Yapay direniş mekanizmaları üreterek meşruiyetini pekiştiren "gerçeklik siyasetinin" şiddeti, ikizi aracılığıyla şizofrenik bir "gerçeklik" haline gelerek daha da çok yayılır. "Gerçekliğin" işlemi böylesi bir dönüşüm geçirirken, tarihin her döneminde, dönemlerden azade olarak *hiçlik* -özgürlük- her zaman olduğu gibi aslında yine devrededir. Tüm bunları mümkün kılan da zaten bu özgürlüğün mümkün kıldığı hiçlemedir. O halde anlamı bize kurduran ve sonra da değişikliğe uğratmamızı sağlayan hiçlik bugün de *şimdi ve burada*dır. Mesele, hiçliğimizi kabullenmeye ve özgürlüğümüzle içdaralmasına atılıp anlam kurma yapımızın bir fantezi kurgusu olduğunu keşfetmeye ne kadar istekli olup olmadığımızdır. Bu da gerçeklik fantezimizle birlikte özne'liğimizi de hiçleyip -*oldurulan* gerçeklik ve *oldurulan* özne'liğimiz ile hesaplaşıp- hem kendi geçmişimizden hem de sanatın geçmişinden kopabilme imkânının, yani *boş sayfa* olma içdaralmasının aslında özgürlüğümüz olduğunu keşfetmeye ne kadar istekli olup olmadığımızla ve dolayısıyla kaçış noktalarımızı reddetmekle ilgilidir. Her zaman olduğu gibi bugün de bunu seçmek bize bağlıdır.

Mekânı, yeri ya da konumu insan-gerçekliği var edip kendini orada konumlandırdığına göre ve daha önce Sartre'ın açıkladığı gibi özgürlük, kendi kendinin kısıtlaması olarak özgürlük olabildiğine göre, Ankara'da yaşıyor olmamdan dolayı New York'a gitmekte *özgür olmadığımı* söylemek ne kadar saçma ise sanatın da mevcut gerçeklik yanılsaması nedeniyle bu *semptomu* dönüştürmekte *özgür olmadığının* söylenmesi o kadar saçma olacaktır. Tam da bu semptomu dönüştürme projesi amacıyla *ajansal sanat* kendini bu yanılsamanın içinde *konumlandırır*. Böylece anlaşılır ki aslında katlandığımız engelleri yaratan özgürlük, bu konumu projelerimize ya da amacımıza karşı üstesinden gelinemeyen ya da üstesinden zor gelinen direniş olarak gösterendir. Eğer sanat

gerçeklik yanılsaması içinde kalıyorsa, bu, ya kendisini semptomdan hoşnut olmayan olarak seçme tarzıdır ve üstesinden gelinemeyen bir engel olarak yerini kavradığı anlamına gelir ya da engeller var olmayıp, gerçeklik yanılsaması, *dönüştürülmek* için sadece bir hareket noktasıdır. Bu da demektir ki her ne kadar sanat daha kurulumunda bir *yer alıyor* olsa da aldığı yerden, kendine biçtiği konumdan sorumludur.[1] İşte buradan hareketle ajansal sanat gerçeklik yanılsamasını sadece bir hareket noktası olarak alıp, kendine biçtiği özgürlüğü keşfettirme ve buna direnci deşifre etme *yer*inden sorumludur. Kendini gerçeklik yanılsamasından *hoşnut olmayan* olarak seçerek, engelleri üstesinden gelinemeyen şeylermiş gibi kabul etme mazeretini kendine tanımaz.

Anlamın Kurulumu: *Hiçleme* ve Diyalektik Salınım Siyaseti

Dünyaya özgürlüğümün verdiği anlamı, dünyadan geliyormuş ve mecburiyetlerimi ve varlığımı o kuruyormuş sanmak anlam kurulumunun ilk adımı olarak görülebilir. Dünyadan geldiğini sandığımız bu anlamı "gerçeklik" atfımız üzerinden inşa ederiz. Halbuki Sartre, varlık hakkındaki sorularımızı koşullandıranın, "varlık-olmayanın bizim dışımızdaki ve içimizdeki sürekli olabilirliği" olduğunu ifade eder: "Varlık, ne *olacaksa*, bu, zorunlu olarak *olmadığı* şeyin fonu üzerinden elde edilecektir."[2] Bunun formülü de şudur: "Varlık *bu*'dur ve bunun dışında *hiçbir şey değildir*" (Sartre, 2011, s. 52). Bu olumsuzlamayı koşullandıran, varlık-olmayan, yani hiçliktir. Dünya üzerindeki anlamı kuran ise bu hiçleyici dil ve dilin diyalektik yapısıdır: Hem bir şeyin olmadığı şeye –elmanın domates, köpek, vs olmamasına ("*değil*")– hem de ikili karşıtlıklara –beyazın siyaha ve siyahın beyaza karşıtlığına– bağlı olarak kurulumudur. Her insanın dünyası, dilin sınırlayıcı yapısıyla ilişkilenir ve dilinin sınırları onun dünyasının sınırlarını belirler olur. İşte dilin bu işlemi bizim dünyada bir anlam yaratmamızı ve kendimizi de bu anlamın içinde var etmemizi sağlar. Fakat bu, atıfsal olduğu için irrasyonel bir yapıya sahiptir, keyfîdir.

1. Burada Sartre'ın *konumlandırma* açıklaması ajansal sanata uyarlanarak yeniden yazılmıştır (Sartre, 2011, s. 621-622).
2. "İnsan-varlığı ile kendinde-varlık", "varlık ile varlık-olmayan", "insanın varlık-olmayan oluşu ile aşkın varlık-olmayan" arasındaki münasebetler, *olacak* olanın *olmadığı* şey üzerinden elde edilmesine örneklerdir.

Tam da bu nedenle, bu keyfîliğin ve irrasyonelliğinin gösterilebilmesini kendi kendine mümkün kılar. Belki de bu atıfları kurarken, bir terimin öbüründen daha güçlü olarak kurulumuyla ve bir sabitleme arzusuyla ona böylesi bir hegemonik işlem yaptırmak bunun üstünü örtme girişimidir.

Öncelikle insanın atıflarla anlamı nasıl kurduğu Sartre'ın *tahribat* (*destruction*) örneği üzerinden açıklanabilir. Bir şeyin "tahribat" olarak görülebilmesi için insandan varlığa giden bir münasebet olmalıdır ki bu münasebetin sınırları içinde insan, *bir varlığı tahrip-edilebilir olarak* kavrasın. Yoksa, kasırga sonrasında, öncesine kıyasla *eksik* yoktur. Bu *eksiği* ya da "başka şeyi" bir kıyaslama yaparak atfedecek tanık gerekir. İşte insan aracılığıyla varlığa gelen bu atıf "bireyleştirici sınırlama"dır (*limitation individualisante*); hiçlemedir. O halde kendi kurduğu kentleri veya doğayı –yani *bir* varlığı– "tahrip" eden *insan*dır ve bunu hiçleyerek yapar. Önce koyar, sonra korur ve kasırga olduğunda tahrip eden *insan* olur. Savaşın amacı da bu koyup, koruma işlemi ile ortaya konmuş olur. Böylece anlaşılır ki tahribat, hiçlik *karşısındaki* bir davranışı varsayar. Yani olumsuzlama, beklenen sonuç ile elde edilen sonuç arasında kurulmuş bir kıyaslamayla *değil*, varlık-olmayan tarafından koşullanır (Sartre, 2011, s. 55-56). Doğrudan söylersek, hiçlik –varlık-olmayan– olumsuzlamayı koşullandırır; insan da bu olumsuzlamayla, yani hiçlemeyle atıf zincirlerini kurar –atıfları varlığa getirir–. Sartre, burada aslında ikili bir hiçlemenin söz konusu olduğunu, arkadaşını arayıp bulamama örneği üzerinden gösterir: Bir yandan, diğer kişiler aradığı kişi olmadığından bir fon haline gelerek hiçleşirler, diğer yandan aradığı kişinin de namevcudiyeti kendini hiçlik halinde verir. Bu ikili hiçleme varlık-olmayan –hiçlik– tarafından koşullanır (Sartre, 2011, s. 57-58). Burada dikkat edilmesi gereken iki nokta söz konusudur: İlk olarak, *Hiç*'in görüntüsü olamaz, o kişinin mevcut olmayışı bu hiçtir (Sartre, 2011, s. 56); ikinci olarak da, "*değil* demenin mümkün olması için zorunlu koşul, varlık-olmayanın, içimizde ve dışımızda sürekli bir mevcudiyetinin olması, hiçliğin varlığa *musallat olmasıdır*" (Sartre, 2011, s. 59).

Özetlersek, olumsuzlamayı –*değil*'i– mümkün kılan hiçlik, içimizde ve dışımızda sürekli mevcut olup varlığa musallat olmasıyla bizim atıflar zinciriyle dünyayı kurmamızın koşuludur ve

aslında dünya bu işlem olmadan namevcut olup tam da bu namevcudiyet hiçtir. Burada olumsuzlamanın kendi içinde bir yargı olmadığına, insanın hiçleme sonucunda kurduğu dünyaya bu yargısal atıfları getirdiğine dikkat edilmelidir: Doğada eksik yoktur; eksiği doğaya getiren, yani eksik yargısını doğaya getiren insanın atfıdır.

Anlamın sürekli üretilmesinin koşulu, onun hep bir muğlak, sabitlenemez oluşu, dolayısıyla da bir türlü bulunamayışıdır –bu nafile arayıştır– çünkü aranan, "anlamlandırıcı dokunun kendisi tarafından üretilmiş olan bir nesnedir. Hakkında yapılan bütün o tantana sayesinde var olmaya başlayan bir nesnedir. [...] bir şeyi arar gibi yapar ve tam da arayışı ve sürekli başarısız oluşu sayesinde ("Bu o değil!") aradığı şeyi üretir. Demek ki paradoks, arama sürecinin kendisinin, ona *neden olan* nesneyi *üretmesindedir*: Kendi nesnesini/nedenini üreten Lacancı arzuya tam tamına paralel bir durumdur buradaki" (Žižek, 2008a, s. 175).

> Demek ki gerçek nesnenin kesin tanımı şudur: Kendi başına var olmayan, ancak bir dizi etkiyle ama her zaman çarpıtılmış, yer değiştirmeye uğratılmış bir biçimde mevcut olan bir neden. Eğer Gerçek imkânsızsa, sonuçları yoluyla kavranması gereken şey tam da bu imkânsızlıktır (Žižek, 2008a, s. 178).

Arayışın sürekli başarısızlığı sayesinde arayışa neden olan şeyin üretilmesi sanatta çok rahatlıkla görülür. Žižek bunu resim ve resmin adı arasındaki ilişkiyle açıklar: "Temsil (*Vorstellung*) alanı, pozitif olarak resmedilen şeylerin alanıdır ama sorun her şeyin resmedilememesidir." Bir şey mutlaka düşer ve resmin adı da "bu boşluğun, bu kayıp, 'en başta bastırılmış' temsilin yerini alır." Dolayısıyla, resmin adı, resimlenen şeylerin bulunduğu alanda bulunmayan nesneyi adlandırır. Yani resmin adı, "bir temsilin temsilcisi, ikamesi, kayıp temsilin boş yerini dolduran anlamlandırıcı unsur işlevini" görür. Zaten resmedilen şeyin ortaya çıkmasının pozitif koşulu, bu şeyin dışlanmasıdır. Bu durumda gösteren, artık gösterilenin temsili değildir; yani zihinsel temsil olarak fikrin basit, maddi temsili değildir. Gösteren, "başlangıçtaki kayıp bir temsilin boşluğunu dolduran ikamedir: Akla herhangi bir temsili getirmez, onun *eksikliğini* temsil eder" (Žižek, 2008a, s. 173-174). Dolayısıyla sürekli –"bu o değil"– arayışı, zaten başlan-

gıçtaki kaybın, boşluğun dışlanmasıyla sürebilmiştir ve resmin adı da -bir fikrin temsili değil- bu kayıp temsilin boşluğunu dolduran ikame olarak sadece bu temsilin eksikliğini temsil eder.

Anlamın sürekli bir arayış üzerine kurulumu, yani sürekli bir "değil"lemeyle yürütülüşü dilin ikili karşıtlıklara dayalı yapısında da görülür. Dil üzerinden bu karşıtlıkların nasıl yargısal bir işlem yaptığını *Yapısöküm* (*Déconstruction*) açıklar. Derrida, Fransızca hem "sonraya bırakma, erteleme" hem de "aynı olmama, başka olma", "farklılık" anlamlarına gelen "différer" fiilinden türettiği "*différance*" terimini, anlamın, farklılıklar, yani ikili karşıtlıklar üzerine kurulduğunu göstermek için kullanır (Derrida, 1982, s. 7). Bir kavramın diğer bir kavram üzerinden kendisini kurması, zaten diğerinin de yapının içinde oluşunu, yani her birinin karşıt kavramına bağlı oluşunu gösterir. Varlık-yokluk, gerçek-kurgu, özgür-köle, erkek-kadın, güçlü-zayıf gibi karşıtlıkların ikinci teriminin daha önemsiz, daha aşağı konumlandırılması nedeniyle bu ikilikler hegemonik bir yapıya sahiptir: İlk terim diğerini aşağı çekerek hegemonisini kurar. Anlamı kuran da işte bu ilişkidir; aralarındaki farktır. İkili karşıtlıklar arasındaki ilişki bu nedenle stratejiktir. Yapısöküm ikincil terimi *ters çevirip,* sonra *yerinden-ederek* ona anlamını geri vermeyi amaçlar. Yani ikincil terimi göstererek hegemoniyi ortaya çıkarır. Fakat bu bir sabitleme değildir; aksine bu salınım sürekli bir karar-verilemezliği gösterir ve anlam sürekli geleceğe aktarılır, farkların *efekt*lerini üretir. İkili karşıtlıklardan oluşan bir bütünün bunlarla nasıl yapılandığını bulup anlamın karar-verilemezliğini gösterir. Böylece, birinin diğeri üstünde hegemonya kurduğu ikili karşıtlıkların baskın kavramının "doğru" kabul edildiği anlamlandırma operasyonunun keyfiliği anlaşılmış olur. Ters çevirip yerinden etme işlemiyle bu sağlam ve doğru kabul edilmiş anlam atıfları hem yerinden edilir hem de alaşağı edilir. Böylece anlam ve algı kayar ve muğlak anlamın histerisi ortaya çıkar ki amaç da zaten aklın-söylemini yapısökümе uğratmaktır.

Yapısöküm her yerdedir. Derrida'nın da ifade ettiği gibi yapısökümün bir metot olmayışı, halihazırdaki kavram ve olgulara içkin oluşu bu çalışmada da kendini gösterir. Ajansal sanat, kavramların ters çevrilip kendiliğinden yerinden edilmeleri işlemini kapsar. Bu yerinden etme aslında kolaylıkla gerçekleşir çünkü ikili karşıtlıklar pozitif ve negatif olarak zaten varsayımsal, keyfî şe-

kilde yapılanmışlardır. Bu varsayımlar kırıldığında kavramların atıfları da kendiliğinden dağılır ama ajansal sanat için bu işlem tek başına yeterli değildir; çünkü tekinsizlik ve histeri içinde kalan kişi kendisini bu karar-verilemezlikten kurtarmak için atılımda bulunur ve kendisini ya ilk terimin yerine geçen ikinci terimin hegemonisini kurarken ya da yine üreteceği katı kavramlara sığınırken, hatta onları daha da şiddetli biçimde kurarken bulur. Bu nedenle, tüm bu atıf zincirinin kurgusalhğınm, keyfiliğinin, irrasyonelliğinin deşifre edilip dağıtılmasının aslında onun özgürlüğü ile mümkün olduğunu ona keşfettirmek ya da hatırlatmak gerekir. Kişinin dayanacağı sağlam yer kendi özgürlüğüdür. Böylece özgürlüğünü sahiplenmesine bağlı olarak seçimlerinin sorumluluğunu kendi üstüne almasına içdaralmasıyla değil, özgürlüğünün coşkusuyla yaklaşabileceği yeni bir anlamlandırma yapısı kurmasının mümkünlüğünün görülmesi gerekir.

O halde ikili karşıtlıkları dağıtmak ya da yerinden etmek ajansal girişimin işlemleri arasındadır. Çünkü ikili karşıtlıkların hiyerarşik yapısı, anlamlandırma ağını meydana getirir ve dil ile kurulan bu ağ, toplumsal gerçekliğe "gerçeklik" atfetmede iş görür. Bu nedenle ajansal girişimin amacı, bu ikiliklerin her iki terimini birden yerinden ederek onların hiçliklerini ortaya çıkarmaktır. Amaç ikilikleri deşifre etmek değildir çünkü tek başına bu işlem eksik kalır ve bu nedenle halihazırdaki işleyişi ya tersinden yeniden üretir ya da daha şiddetli çağırır. Örneğin, modernizmden itibaren sanatta oldukça sık yer verilen siyasetin veya tüketimin "altında yatanı" gösterme, bunu deşifre etme girişimleri -yani yapının gerisinde metayı, etiği, yüceyi, ideayı, aklı vs gösterme girişimleri- bunların hiçliklerine karşı geliştirilen direncin araçları olarak onları yeniden üretir. Bu çalışmalarda kullanılan kodlar hâlâ diyalektik üzerine kurulu toplumsal gerçekliğin kurguladığı meta, zenginlik, fakirlik, siyaset, savaş, sınıf, değer, yüce gibi kavramlar üzerinden konuşur ve tam da bunları gösterişi yeni bir ürüne, metaya, *gösteriye* dönüşür. Bu çalışmalardaki deşifrasyon işlemi sonunda ya izleyicinin bu sisteme kendi dahlinin suçunu üstlenmesi ya da eyleme geçmesi beklenir[3] ki aslında bu çalışmalar, aksine, izleyicinin güçsüzlüğünü yeniden onaylamaya

3. Rancière, *Özgürleşen Seyirci* kitabındaki "Eleştirel Düşüncenin Talihsiz Maceraları" (2010, s. 27-47) makalesinde, birçok sanatsal çalışmada izleyiciden ne talep edildiğinin ve bu taleplerin çelişkilerinin okumasını yapar.

hizmet eder; yani, ikincil terimin yerini meşrulaştırır. Yukarıda yer verdiğim, Rancière'in sanatın siyasetini açıklamasında da görüldüğü gibi, bu çalışmaların çıkmazı "sömürülenlerin" zaten kendilerinde bu sistemi değiştirecek gücün bulunduğuna güvenmiyor oluşlarıdır ve bu tarz çalışmalar hem bunu onaylar hem de bu dünyanın daimiliğine onay verme tehlikesini taşırlar (Rancière, 2012, s. 48). Elbette "sömürülenlerin" bu onaylamada bir rahatlık buldukları da eklenmelidir çünkü konumlarını olduğu haliyle sabit tutma arzusu, onları içdaralmasından, atılımdan, yani özgürlükten ve seçimlerinin sorumluluğunu almaktan kurtarma girişiminin sonucudur.

Burada görülmesi gereken noktalardan biri de "yöneten-sömürülen" ya da "yöneten-yönetilen" karşıtlığının da yeniden üretilmesidir. Diğer bir deyişle, "güçlü" ve "güçsüz" ayrımı bir kez daha varsayımsal toplumsal kodlar üzerinden yinelenir. Sanki yöneten güçlü, yönetilen güçsüzdür. Bu ayrım başlı başına zaten tahakkümün işe yaramasını sağlayan *kabul* olup değişiklik yapma imkânının olasılığının düşünülmesini baltalar. Zaten burada gerçekleşmesi beklenen eylem gerçekleşse de –ki protestolar, eleştirel sanatsal performanslar vs yapılır– bu karşıtlığı bir kez daha ürettiği için amacına ulaşması daha başından engellenmiş olur.

Asıl mesele toplumsal olan *koşullu* güç değil, gerçek gücün hep hazırda duran hiçlikten geldiğine direniliyor olmasıdır. Rancière'in de ifade ettiği gibi, "tahakküme maruz kalanlar için mesele hiçbir zaman tahakküm mekanizmalarının bilincine varmak olmamıştır; mesele tahakkümden başka bir şeye adanacak bir beden edinebilmektedir" (Rancière, 2010, s. 59). Bu da yapılmaz; çünkü Sartre'ın dediği gibi, bunun için mevcut durumun hiçlenmesi gerekir ama bunun hiçlenmesi demek de yeni bir durumu oluşturma özgürlüğünün içdaralmasına düşmek demektir.



Resim 15: Slyvie Blocher, *Ben ve Biz* (*I&Us*), video-fotoğraf, 2003

Rancière, bu başka beden arayışına, Slyvie Blocher'ın (1953-), Paris banliyölerinde, her biri kendi seçtiği bir cümlenin ya da sloganının yazıldığı bir tişörtü giymiş şehir sakinlerinin görüntülerini içeren videosunda, başı örtülü bir kadının çarşafının üstündeki "içini doldurabileceğim boş bir kelime istiyorum"[4] yazısını örnek verir (Rancière, 2010, s. 59-60). Fakat bu örnek başlı başına tahakkümün tuzağına nasıl düşüldüğünü –ya da düşülmek istendiğini, bunun seçildiğini– gösterir. Bu, bir yandan daha önce belirttiğim çokkültürlülük propagandasının, kişiyi keskinleştirilmiş ya da kristalleştirilmiş kimliklerin içine kilitleyen tahakkümünün işlemini; diğer yandan, tahakkümden kurtulma girişimi kapsamında içinde kendini tanımlayabileceği başka bir kelime bulma arzusunun aslında yeni bir tahakküm arayışı oluşunu gösterir. Bu boş bir beden değil, bu boş bir gösteren değil, bu boş bir kelime değil; bu, içini *doldurabileceği*, yani yeni bir tahakkümü içinde üreteceği "boş" bir kelimedir, beden-

4. "Je veux un mot vide que je puisse remplir/I want an empty word that I could fill".

dir. Üstelik bu boş bedeni, boş kelimeyi sadece yüzü görünecek kadar vücudu kapalıyken arıyor oluşu da başlı başına bir çelişkidir. Kimlik, sınıf, kadın, din gibi çeşitli tanımlamalar içine kendini hapseden öznenin itirazı, kendini bunlardan salıverme arzusuna değil, yeni bir "yer" talep etme arzusuna dayanır. Zaten Foucault, direnişin yerinin iktidarın yeri olduğunu göstermiştir. O halde bu boşluk arayışının yine iktidar ilişkilerinin işleyişi içinde vücut bulması yapısaldır. Böylece anlaşılır ki tahakkümden kurtulup başka bir beden ya da boş bir beden bulamamasının nedeni özne'liğinden bir türlü vazgeçmemesidir; özne'liğini -mevcut durumunu- hiçleme*me*sidir. Hiçliğin bedeni -bedensizliği- hazırda bekleyip, bu başka beden arayışlarında dil sürçmesi gibi sürekli kendini gösterse de, özne, kurulmuş, *oldurulmuş* kimliğinden vazgeçmediği için özgürlüğünü keşfetmeye direnir ve bu kısırdöngünün içinde döner durur ki zaten aslında kendini böyle seçmiştir; aksini istemez. Yani, tahakküme maruz kalan öznenin, özne'liğinden vazgeçmemesi asıl direnişinin, direncinin yeridir. Bu nedenle, ajansal sanat, kendisini bu konuma sokan öznenin direnişinin, siyasete, metaya, savaşa, iktidara vs karşı bir direniş olduğunu değil, kendi kurgusallığından kurtulmaya karşı gösterdiği bir direniş olduğunu işler. Ajansal sanatın bu girişiminde konumsal kodlar yine kullanılabilir; ama o, bu konumların toplumsal *yer*ine değil, tam da tüm konumların aslında öznenin kendi hiçliğine-özgürlüğüne karşı gösterdiği direnişinin *yer*i oluşuna yapar göndermesini.



Resim 16: Charles Ray, *Devrimler Karşıdevrimler* (*Revolution Counter Revolution*), heykel, 1990

Rancière, "metanın iktidarını, gösterinin hükümranlığını veya iktidarın pornografisini bize keşfettirdiğini iddia eden bir retorikle desteklenen bütün bu düzeneklerin galerilerimizi ve müzelerimizi doldurmaya devam" ettiğini ve bu mekanizmanın "aslında kendi etrafında dönmekten ve kendi düzeneğinin karar verilemezliğini istismar etmekten başka bir şey" yapmadığını söyler. Bu karar verilemezliğe, Charles Ray'in (1953-) *Devrimler Karşıdev-*

rimler (*Revolution Counter Revolution*) çalışmasını örnek verir: Atlıkarınca görünümünde ama dönmedolap mekanizmasında kurulan çalışmada dönmedolap döndükçe atların geriye doğru gidişini, Fransızca'da "*révolution*" kelimesinin hem "devrim" hem de "dönme"; "*contre-révolution*" kelimesinin de hem "karşıdevrim" hem de "ters dönme" anlamalarını taşımasıyla örtüştürür (Rancière, 2010, s. 65). Her ne kadar Rancière bu çalışmadaki ikiliğin bir karar verilemezliğe işaret ettiğini söylese de burada ajansal başka bir okuma yapmak da mümkün: Devrim ve karşıdevrimin aslında birbirlerini mümkün kıldığını, düz de dönseler ters de dönseler aynı daire içinde dönüyor oluşlarını ve aslında bu dairesel döngünün kendisinden başka bir şeye işaret etmiyor oluşunu bir oyun içinde gösterir. Bununla ilişkili olarak, bu döngü oyununa izleyicinin ve sanatçının baktığı *yer* söz konusudur. Bu yer, sistemin saçmalığının izlendiği yerdir ve bu yersiz yer, dönen dolaptan bir türlü tepetaklak düşülemeyişinin izlendiği ya da gösterildiği yerdir. Amfortas'ın kapanmayan yarası, bir türlü üstünden düşülemeyen dönen dolap olur. Bununla birlikte, söylenmeli ki Rancière'in ifadesiyle atlıkarınca görünümünde fakat dönmedolap mekanizmasında olma ikiliğinin çalışmada görsel olarak iyi aktarılamamış olması, çalışmanın adının –*Devrimler Karşıdevrimler*– tam da Žižek'in işaret ettiği temsilin eksikliğini temsil etmesine, yani kayıp temsilin eksikliğini temsil etmesine yerinde bir örnek olur.

Yine Rancière'in örnek verdiği, Yes Men'lerin bir performansında, ekipten biri, sigorta şirketi Union Carbide'ı satın alan Dow Chemical yetkilisiymiş gibi televizyonun yoğun izlendiği bir saatte BBC'ye çıkıp, Hindistan'daki Bhopal felaketini üstlenip mağdurların zararını karşılayacaklarını beyan eder. Bunun üzerine, beklendiği gibi şirket, hissedarlarından başka kimseye karşı sorumlu olmadıklarını duyurur. Rancière, bu gibi örneklerde, sanatın kendi alanının dışına çıkmasıyla "sembolik bir gösteriye" dönüşmesini ilişkilendirir ve "gerçek dünyaya" müdahale ederek sanatın kendi paradokslarını çözemeyeceğini açıklar çünkü "sanatın dışında kalacak bir gerçek dünya yoktur" (Rancière, 2010, s. 69).



Resim 17: Yes Men, *Dow Chemical*, performans, 2004

Banksy sokak marketinde bulduğu imzasız bir manzara tablosunun üzerine suç mahallini işaret eden polis şeridi imgesini resmeder ve bu tabloyu Londra'daki Tate Modern müzesinde bir duvara yerleştirir. Tablo kalitesiz yapıştırıcı nedeniyle ancak iki buçuk saat dayanır. Banksy bu performansıyla, insanın suç mahalli izleme takıntısıyla tahrip olması (*vandalised*) nedeniyle, müzede planlanmış bir gezisinin de her an böyle taciz edilmeyle sonuçlanacakmış gibi geliyor oluşunu anlatmaya çalışır. Tate Modern müzesinin edindiği bu çalışmaya da "yeni post-aptallık stili" (*neo post-idiotic style*) der (Banksy, 2006, s. 168). Böylece, hem müzedeki eserlerin bir suç mahalli oluşturmasına hem de insanın bir suç mahallini izlemeyi arzulamasına işaret etmiş olur. Bir yanda kurgulanmış gerçekliğin yine kurgulanmış bir düzeneği olan müzeler ile diğer yanda yine kurgulanmış gerçekliğin kurgulanmış suç mefhumu aynı anda yürür.



Resim 18: Banksy, performans, Tate Modern, 2003

Gerçek her zaman için bir kurmaca inşasıdır –yani görülür, söylenilir ve yapılır olanın birbirine bağlandığı bir mekânın inşası. Kurmaca karakterini inkâr edip bu gerçeğin alanıyla temsiller ve görünüşler, kanılar ve ütopyalar alanı arasına basit bir ayrım çizgisi çekerek kendini gerçekmiş gibi gösteren şey egemen, uzlaşımsal kurmacadır. Politik eylem olarak sanatsal kurmaca da bu gerçeği didikler, bu gerçeği polemik bir biçimde parçalayıp çoğaltır. Yeni özneler icat edip yeni nesnelerle gündelik verilere dair başka türlü bir algı ortaya çıkaran politikanın işleyişi de kurmacaya dayalı bir işleyiştir. Aynı biçimde sanatın politikayla ilişkisi de kurmacadan gerçeğe geçiş değil, kurmaca üretmenin iki farklı biçimi arasında kurulan bir ilişkidir (Rancière, 2010, s. 71).

O halde neden özneler bu kurmacayı, sanatçılar da başka bir kurmacayı daha üretme arzusundadırlar? Sartre'a göre, insanın belirli bir siyasi ya da iktisadi düzenin bozukluklarını ve eksikliklerini kavrayamamasının nedeni "insanın bu düzene 'alışmış' olması değil, mevcut durumun varlığını doluluğu içinde kavraması ve başka türlü olabileceğini hayal bile edememesi"dir. "İşlerin herkes için daha iyiye doğru gideceği bir başka durumun düşünülmesine neden olan şey, bir durumun dayanılmazlığı ya da dayattığı ıstıraplar değildir; tersine, işlerin daha başka türlü de olabileceğini düşündüğümüz andan itibarendir ki acı ve ıstıraplarımızın üzerine yeni bir ışık düşer ve biz bunların dayanılmaz olduklarına *karar veririz*." Yani bir şeyin ıstırap olma koşulu bizim onun değişebileceğini düşünmemizdir; ıstırap değişimi değil, değişim fikri ıstırap olduğu kararını getirir. Halbuki başka türlü olmasını hayal bile edememe durumunda, ıstıraplar dayanılmaz görülmez, kendimizi onlara uydururuz ki bu uyum Sartre'a göre "ıstırapların var olmayacağı bir toplumsal ortamı kavrayabilmesi için gerekli kültür ve düşünümden yoksun olunduğu içindir. Bu yüzden *eylemez*" (Sartre, 2011, s. 553). Mevcut toplumsal sisteme kendimizi uydurmamızda temel bir işlem olan sorumluluklarımızın bizim üzerimizden alınmasında siyaset ve sanat işbirliği içindedir. Baudrillard, siyasetçilerin bizi gücün sıkıcı sorumluluğundan kurtarması gibi, çağdaş sanatın da tutarsız yapıntısı (*artifice*) ile anlamsızın görünüşü aracılığıyla bizi anlamı yakalamaktan kurtardığını ifade eder (Baudrillard, 2005, s. 96). Bu durum bizim de işimize gelir.

> Mutsuzlukları onlara "alışılmış" mutsuzluklar gibi değil de *doğal* görünür: Bu mutsuzluklar *vardır*, hepsi bu kadardır, [...] ıstırabını düşünmeksizin, bu ıstırabı değerlendirmeksizin ıstırap çeker; ıstırap çekmek ve *olmak* onun için bir ve aynı şeydir. [...] ıstırabını değiştirmeye doğru bir atılımda bulunduğunda onu dayanılmaz bulacaktır. Bu demektir ki ıstırabı karşısında geriye çekilmek, ona dışarıdan bakmak zorunda kalacak ve ikili bir hiçleme gerçekleştirecektir: Nitekim bir yandan *mevcut* salt hiçlik olarak ideal bir durumu ortaya koyması gerekecektir, öte yandan da halihazırdaki durumu bu ideal hale göre hiçlik olarak ortaya koyması gerekecektir (Sartre, 2011, s. 553).

O halde ajansal sanatın izleyiciye geçirmesi gereken iki işlem söz konusudur: Mevcut halini, *oldurulan* kimliğini, "gerçek" ka-

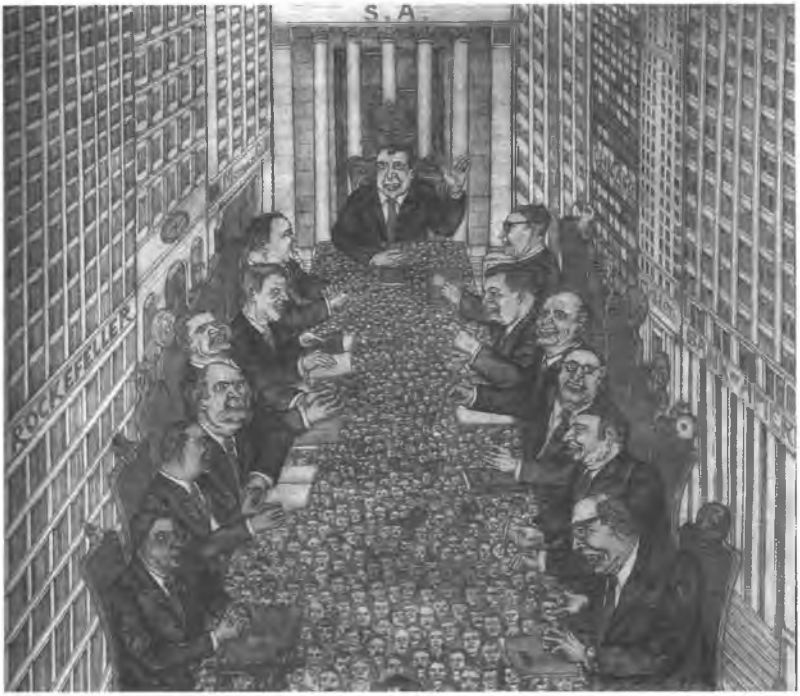
bul ettiği yanılsamayı hiçlemesi ve bunun karşısına da ideal bir hali koyması. Mevcudu hiçleme işleminde, kişi bunu özgürlüğü sayesinde yaptığını kaçırırsa içinde kalacağı boşluğu mevcutla doldurma eğilimine girebileceğinden, ajansal sanat, mevcudu hiçlemenin özgürlük demek olduğunu -dahası özgür olduğu için zaten hiçleyebildiğini- ve bunun da *her şey* olabilmek demek olduğunu, yani istediği şekilde kendini kurabilmesi anlamına geldiğini aktarır.

Uzlaş-*ma*: İktidar Arzusunun Askıya Alınışı

Uzlaşı, toplum içindeki herkesin, tüm nüfusun "genel cemaatin çıkarlarına ve partilerin çıkarlarına özdeş olan bir tek halka indirgenmesidir" (Rancière, 2012, s. 115). Pratikte gerçekten böyle bir amaç olsa da uzlaşınm yapısı daha karmaşık bir işlem uygular. Uzlaşma için önce farklılıkların ortaya konması, daha doğrusu farklılıkların yaratılması gerekir. Farklılıkların mesafeleri irrasyonel sistem içinde inşa edildikten sonra belli bir rasyonelleştirmeyle bu mesafeler kapatılmaya çalışılır. Uzlaşı yanılsamasıyla aslında yapılan, kurulan çokkültürlülük, kimlik, sınıf, konum gibi diyalektik veya hiyerarşik farklılıkların fark konumunda muhafaza edilmesidir. Yani uzlaşı ile mesafelerin daraltılıyor olduğu yanılsaması aslında konumların daha da kristalleştirilmesidir. Böylece *öteki* kendi yerinde, yani öteki konumunda tutulur ve uzlaşı ötekinin ötekiliğini meşrulaştırır. Diğer yandan, yukarıdaki bölümlerde sıkça tekrarladığım gibi, uzlaşmazlık da zaten aynı direniş-iktidar diyalektik çarkının parçası olup karşılıklı konumları meşrulaştırır. Yani ister uzlaşı ister uzlaşmazlık olsun, olan, iktidar ilişkilerinin sürdürülmesidir. Böylece iktidar ilişkileri çarkını döndüren işlemler içinde kalınır. Bu nedenle bu çalışmanın meselesi, birçok kavramın ele alınışında olduğu gibi, iktidarın yeniden üretilmesi ya da toplumsal yapı içinde üretilen bir uzlaşmazlık olgusu değil, bizatihi toplumsal gerçeklik, Sembolik düzen ya da semptom ile uzlaşmazlığın ajansallığıdır.

"Gerçekliğin", "üçüncü bir kişiyle hakkında konuşabileceğim şey", yani "yalnızca bir anlaşmanın ürünü" olarak tanımlanabilir olduğunu ifade eden Bourriaud, bu durumu, omzunda turuncu bir tavşan gören kişiyle uzlaşma alanına kavuşabilmem için benim de omzumdaki o turuncu tavşanı görmüş gibi yapmam ge-

rektiği örneğiyle açıklar. Buna karşın "sanat, algılanan üzerindeki bütün önsel uzlaşımları yıkmayı hedefler" (Bourriaud, 2005, s. 130-131); en azından ajansal sanat bunu hedefler.



Resim 19: Yüksel Arslan, *Arture 181, Tekelci Devlet Kapitalizmi*, resim, 1976. Yüksel Arslan'ın bu resminde, her ne kadar insanların hakkında karar alan bir iktidar mekanizması –Tekelci Devlet Kapitalizmi– gözükse de insanların bakışlarından bu semptomatik gerçekliği gördükleri ve dolayısıyla seçtikleri anlaşılır. İnsanların bu yönetiliş biçimini –Yasa'yı– seçişlerinin yanında aynı zamanda bu semptomatik gerçekliğin bir uzlaşma alanı olduğu –yani hem masada oturanların hem de masanın altındakilerin omuzlarında turuncu bir tavşan görüyor oldukları konusunda uzlaştığı– görülür.

Rancière, Kant'ın "güzel"inin "ne duyumu anlama yetisinin yasasına tabi kılan bir bilgi nesnesi" "ne de aklı duyumların anarşisine tabi kılan bir arzu nesnesi" olmasından –yani, iyi'den de hoş'tan da eşit ölçüde uzak olmasından– hareketle, hem bilme hem de arzu bakımından yararlamlamazlığı (Rancière, 2012, s. 92) sayesinde sanatın "bir uzlaşmazlık pratiği" olduğunu ifade eder. Buna göre, sanat, ne anlama yetisinin yasasına ne de duyum-

sama yasasına tabi olduğundan iki yasayı birden, yani "öznenin deneyimini yapılandıran iktidar ilişkilerini askıya alır." Bu iktidar ilişkilerinin askıya alınışıyla, "devlet biçimlerinin basit bir altüst oluşu yerine, duyulur varoluşun biçimlerinin devrimi; iktidarın yer değiştirmesi değil, iktidarların başka iktidarları devirmesi ve kendilerinin de devrilmesi yoluyla, bizatihi iktidarın hayata geçme biçimlerini etkisizleştiren bir devrim" öne sürülür (Rancière, 2012, s. 96-99). Bu temel hedef ajansallığa uygun olsa da iktidarların devreye girmesiyle ya da iktidarların kendileriyle birlikte birbirlerini de devirebilmeleri pek mümkün gözükmemektedir çünkü asıl mesele iktidarların devrilmesi değil, iktidar arzusunun devrilmesidir. Bunu da *yüzsüz* iktidarların kendi kendilerine yapmaları mümkün değildir. İktidarın askıya alınışı ya da iktidarın yerinin yıkılması, yerinden edilmesi ancak iktidara iktidar atfını kuran öznenin –öznelerin– bu fantezinin yerinin boş olduğunu idrak etmesiyle gerçekleşebilir. Dahası, asıl öznelerin kendi özne'liklerini kuran fantezilerinin yerinin boş olduğunu ve tam da bu boşluğu doldurmak için bir iktidar arzusu içinde olduklarını idrak etmeleri, iktidar arzusunun yerini yerinden eder. Ajansal girişim de tam olarak bu hesaplaşma üzerinden çalışır.

Schiller'in, çekim ve itimi aynı anda barındıran tanrıça heykeli açıklaması bu etkisizleşmeye yerinde bir örnektir: "tanrısallığın ve aynı zamanda tastamam insanlığın karakteri olan şu özelliği dışa vurur: Çalışmaz, oynar. Ne teslim olur ne direnir. Buyurmanın bağlarından da boyun eğmenin bağlarından da muaftır" (Rancière, 2012, s. 99). Bunun karşısında Sartre'ın "dünyaya ait" dediği *ciddi insan* ise "dünya-içindeki-varlığın yoğunluğunu, ataletini, opaklığım kendi kendisine verendir." Özgürlüğünün bilincini derinlere gizleyerek *kendini aldatmaktadır*. Dünyaya kendisinden daha fazla gerçeklik atfederek, kendisine dünyaya ait olduğu ölçüde gerçeklik tanır. İşte bu ciddiyet ruhunun karşısında yer alan *oyun* "en az sahiplenici tavır gibi görünürken gerçeğin gerçekliğini de ortadan kaldırır" ve özne'liği azat eder. Sartre, "bir insan kendini özgür olarak kavradığı ve özgürlüğünü kullanmak istediği andan itibaren, esasen içi ne kadar daralmış olursa olsun, etkinliği oyun türündendir" der. Çünkü "oynayan insan, kendini bizatihi eyleminin içinde özgür olarak keşfetmeye koyulurken, bir dünya varlığını *sahiplenme* kaygısını hiçbir biçimde taşıya-

maz." İşte bu oyun ediminin işlevi, "kişinin bizatihi varlığı olan mutlak özgürlüğü *bizatihiliği içinde* göstermek ve şimdileştirmek, şimdi mevcut kılmaktır" (Sartre, 2011, s. 718-719).

Oyun, siyasal ya da toplumsal *koşullu özgürlüğün* çatışkılarını aşabilecek (asıl) özgürlüğün aslında hep mevcut ve işbaşında olduğunu gösterir. Benim "koşullu özgürlük" ve "özgürlük" şeklinde ayırdığım özgürlüğü Žižek de "resmî" (*formal*) ve "asıl" (*actual*) olarak ikiye ayırır ve "resmî" olanı, mevcut iktidar ilişkilerinin koordinatları *içinden* bir seçme özgürlüğü olarak, "asıl" özgürlüğü ise seçimlerimizin bizatihi koordinatlarını değiştirebildiğimizde büyüyen bir özgürlük olarak tanımlar (Žižek, 2011, s. 358). Ajansal sanatın meselesi de sunulan koşullar arasında yapılan bir seçim özgürlüğü değil, *koşulluluk* ile koşulsuz olarak *şimdi ve burada* mevcut olan *özgürlük* arasında yapılan seçimdir. Bu durumda, "estetik deneyimin karşılaştığı öteki, artık yalnızca kendinden ayrı bir kendi'dir. Bu deneyimin özerkliğinin temelindeki ötekilik ya da heterojenlik silinerek yerini yeni bir seçeneğe bırakmıştır. Uzlaşmaz ortak duygunun *ne...ne de*'si, bir *ya...ya da*'ya dönüşür: ya insan öznesinin ikiye ayrılmasının daimiliği ya da bütünlüğünün yeniden tesisi; ya bu kayıp bütünlüğün cansız mermerdeki temsilini temaşa eden izleyicinin edilginliği ya da somut hayat içinde bütünlüğün yeniden kazanılması, [...] yeni bir yaşanmış dünyanın inşasına yönelik etkinlik" (Rancière, 2012, s. 101). Bu formülü bir kez daha düzenlemek mümkün: *ya* kendini aldatan, özgürlüğünden kaçan edilgin izleyici –ki bu edilginliği de kendi seçer– *ya da* özgürlüğünün içdaralması içinde yeni bir yaşamı, yeni bir bakış açısını kurmaktan korkmamayı seçip atılan, oynayan izleyici. *Ya koşullu* "özgürlüğü" –ciddiyeti, dünyayı– seçer *ya da* özgürlüğü –oyunu, hiçliği–; ama her iki seçiminde de özgürdür, özgürlüğünden kurtulamaz.



Resim 20: Yüksel Arslan, *Arture 149, Kapital 1*, resim, 1969. Yüksel Arslan'ın bu resminde, üzerinde uzlaşılan semptomatik gerçekliğin fallik yapısı ve bu *koşullu özgürlük* alanı arzusu içindeki direnişin onu nasıl yeniden ürettiği görülebilir.

O halde iktidar arzusunun askıya alınmasına dayandırdığım ve ajansal sanatın toplumsal yapı içindeki değil, tam da bu yapının "gerçekliği" ile olan uzlaşmazlığını işlediğim bu bölümü, duyumsamadaki ortaklıkta ya da duyumsama devriminde ortak duyumsanacak şeyin ne olduğu sorusu ile tamamlamak mümkün. Sınıfsız, ahlaksız, iktidarsız, her türlü hiyerarşiden azade özgürlük ancak hiçlik noktası olabilir. Yani ortak duyumsamanın nihai noktası hiçlik olabilir. Diğer her koşulda, dışsallığa bağımlılığın sadece görünürlüğünü saklayan bir varoluş yapısı ortaya çıkacaktır. Bu da hem sanatsal formda hem de yaşamın tümünde mevcut bulunan, daha doğrusu onları mümkün kılan hiçliğin yüzeye çıkmasını erteleyerek kendi girişimini daha başından baltalar. Görünür olan heterojenliğin –öznenin kurulumundan toplumsal gerçekliğin tamamına nüfuz eden tekillik ideali ile birlikte yürüyen (diyalektik olarak yürütülmek zorunda görülen) bütünleşme ya da birlik ideali programının– üstünü örttüğü yegâne gerçeklik hiçliğin homojenliğidir. Herkes bilir ama bilmiyormuş gibi *yapar*. Ajansal sanatın devreye girdiği, daha doğrusu

ajansallığını mümkün kılan yer de tam olarak burasıdır: Bilmiyormuş gibi yapılarak yürütülen *yanlış-tamma* katedildiğinde keşfedilecek özgürlüğün ancak ve ancak –ve zaten– hiçlikte olduğunun anlaşıldığı ve bunun da aslında varılacak, gelecekte olacak olan bir yer olmayıp sürekli *şimdi ve burada* zaten hazırda beklediği yersiz yer. Buna göre de, sanat ve sanat-olmayan ikiliğinden, biçimlerin kendi aralarındaki rekabetinden, başka bir "gerçekliğin" idealini yine toplumsal gerçeklik üzerinden kurmaktan, yani sürekli bir diyalektik salımmın parçası olup bu yapının arzu diyalektiğini yeniden üretmekten ibaret olan *yanlış-tanıma*dan geçip, *semptom*dan vazgeçip, nihayet, kişinin kendi *oldurulmuş* özne'liğiyle birlikte her şeyi de dağıtarak özgürlüğünü keşfederek *hiçliğini* sahiplenme oyunudur ajansal işlem.

Bakan Özneyle Randevu

Duchamp "tabloları meydana getirenler, onlara bakanlardır" der (Bourriaud, 2005, s. 43). Diğer bir deyişle, yapıtın eş-yaratıcısıdırlar "çünkü sanatçının gerçekleştirmeyi tasarladığı ile gerçekleştirdiği şey arasındaki fark demek olan 'sanat katsayısı' üzerinden yaratının gizine girer"ler (Bourriaud, 2005, s. 160). Aradaki fark boşluktur; izleyici aradığı şeyi bu boşluk sayesinde aramaya devam eder ve tam da aramaya devam ederek aradığı şeyi üretir. Bu ilişkide bu boşluğu izleyicinin yeniden bir varsayımlar dünyası ile doldurma eğilimi, daha doğrusu bu boşluğu bir doluluk olarak kavramaya çalışma eğilimi, onun kaçış planının bir parçası olarak yürüttüğü *zahmetsiz* anlamlandırma işlemidir. Bu eğilim ajansal girişim tarafından hesaba katılır ve boşluğu doldurması ya da boşluğu bir doluluk gibi kavraması engellenerek kalacağı tekinsizlik içinde içdaralmasım yaşaması amaçlanır.

Donald Kuspit, "hem toplumsal kimliğin yerleşmiş bir şey –yazgı– olmadığının hem de varoluşun tek unsuru olmadığının fark edilmesine" *estetik deneyimin* yol açtığından bahseder (Kuspit, 2006, s. 29). Buradan hareketle, estetik deneyimin toplumsal gerçekliği sorguya açan bir işlem yaptığından bahsedilebilir ki bu ajansal işlemin ilk adımı olarak görülebilir. Ama asıl mesele, bu açılan sorguyu estetik deneyimin nasıl doldurulacağıdır. Bu nedenle, ajansal sanatın estetik deneyimi; insana yazgılı gibi gelen, hem kendi kimliğinin hem de dünya "gerçekliğinin" zaten kurul-

muş bir şey olması itibariyle değiştirilebilir olduğunu ve tüm varlığına başka bir açıdan, özgürlüğün bakışından bakabileceğini yaşatma deneyimi olmalıdır. Bu deneyimi yaşadığında, "gerçeklik" ve kimliği, bir doluluk ve üzerinde önceden sözde uzlaşılmış bir *oldurulmuşluk* olmaktan çıkar ve her seçiminden sorumlu olduğu özgür bir inşa etkinliği biçimini alır.

Sanat, hep kitlesel olanla karşıtlık içinde ele alınır. Sanatın kitlesel bir piyasasının olmayışında, belli bir çevreyle sınırlanmasında da bu karşıtlık görülür. Clement Greenberg (1909-1994) "*kitsch*" (kiç) ile "*avant-garde*" (öncü) sanat ayrımını incelediği çalışmasında, bayağı bir kültür olarak *kitsch*'in, kentlere yerleşen köylülerin geleneksel kültürlerini terk etmeleri ve kentin yüksek beğeni gerektiren kültürüne de kendilerini dahil edememeleri üzerine "gerçek, incelikli kültürel değerlere duyarsız, kayıtsız ama yine de ancak bir tür kültürün sağlayabileceği bir dönüşümün açlığını çeken yığınlara dönük bir etkinlik" olarak tasarlandığını açıklar (Greenberg, 2009, s. 251). *Kitsch*, "izleyiciye hazır sindirilmiş sanat sunarak onu zahmetten kurtarmakla kalmaz, gerçek sanatta doğal olarak güç olanı baypas eden, sanat zevkine yönelik kestirme bir yol da sağlar" (Greenberg, 2009, s. 257). *Kitsch*'in bazen aşırılığında bazen de basitliğinde söz konusu olan netlik, doğrudanlık onun zahmetten kurtaran ve güç olanı baypas eden yapısını gösterir. Bu anlamda çabuk ve zahmetsiz tüketilebilen endüstriyel sanatın popüler yapıtları da *kitsch* ürünler ile aynı kategori içinde tutulmalıdır. Sadece bildik anlamda kültür endüstrisinin ürünleri değil, popülerleştirilmiş, kolay tüketilebilen, hatta önceden tüketilmiş müze ve galerilerle pazarlanan kimi yapıtlar da aynı kategoriye konabilir. Bu tür sanatsal ve kitleye yönelik *kitsch* ürünlerin "zahmetten kurtarma" ve "güç olanı baypas etme" işlevinin çok temel ve etkin biçimde yürütülüyor oluşu başlı başına ajansal sanatın da amacı olan özgürlük ve hiçliğin zahmetine, sıkıntısına, güçlüğüne ne kadar direnç gösterildiğine, dahası, bu ürünlerin tam da bu güçlüğe alternatif olarak üretildiğine işaret eder. Bu nedenledir ki ajansal sanat bu ürünlerin/yapıtların baypas ve zahmetten kurtarma işlevini hesaba katar. Bunun bir diğer nedeni de bu işlevin sorumluluktan ve özgürlükten kaçmak için bahane sunan hizmetidir. Ama tabii belirtilmeli ki burada

muhatap bu ürünler değil, bu ürünlerle kaçışı seçen insanlardır. Diğer yandan, sanat yapıtı ile izleyici arasındaki mesafenin yarattığı "sanatın özerkliği" yanılsaması da tersten ama aynı şeye hizmet eder. Herkesin yapabileceği emeksizlikte görünen çalışmaların izleyicide yarattığı hayal kırıklığı, sanatın kurduğu özerklik konumunun bir sonucudur. Bu aşkın, özerk konum, sanatın yüksek vaatleri olduğu yanılgısını ürettiğinden basit, yalın ya da gündelik görünümler izleyicide hayal kırıklığı yaratır. Böylece izleyici yine zahmetten kurtulur; güç olan baypas edilmiş şekilde yapıt önüne konur. Yani hem bu yapıtı üreten sanatçı *yaparken* hem de izleyici yapıtla *karşılaşırken* güçlük baypaslanır; özgürlüğün keşfi ertelenir, sorumluluk muğlak bir noktaya transfer edilir. Tüm bu analizlerden de anlaşılacağı üzere, özgürlüğün güçlüğünü, içdaralmasını, zahmetini sahiplenen ajansal sanatı yapması da izlemesi de zahmet ister; çünkü ajansal sanat, güç olanı baypaslamak bir kenara, tam da meselesinin ortasına yerleştirir.

Daha önce eleştirilen yönlerinin dışında, hazır-nesnelerin kullanımını bu bağlamda ele aldığımızda, bunlar, izleyicinin bakışında bıraktığı muğlak etki nedeniyle bir yere kadar ajansal yaklaşımda değerlendirilebilir; günümüzde artık bu etkiye ulaşması zor gözükse de. Hazır-nesne kullanımı ikili bir işlem yapar: Bir yandan ne olduğunun açıklığı sanki "zahmetten kurtarma"ya hizmet ediyormuş gibi gözükse de saçmalığı tekinsiz ve tanımsız bir durum da doğurur. Kuspit'e göre, "aynı anda hem sanat olması hem de olmaması nedeniyle hazır-nesnenin sabit bir kimliği yoktur", yani, yıkıcı ya da toplumsal değerden sıyrılabilen bir yönü söz konusudur (Kuspit, 2006, s. 39).

> Hazır-nesne daima izleyiciyi kandırır, izleyicinin getirdiği yoruma üstün gelir; bu özelliğiyle de hiçbir toplumsal değeri olmadığını gösterir. Gerçekten de toplumsallaşmaya direnir, anlaşılmazlığını korur. Absürd ve zevksizdir: İyi ve kötü zevkin ötesindedir çünkü saçmadır, tuhaftır. Tıpkı sanatı estetikleştirme eğiliminde olan izleyicinin yaptığı gibi sanatı beğeni üzerinden algılamak onu yanlış anlamaktır. [...] hazır-nesnenin var olmasının tek nedeni izleyicinin beklentisini kırmak gibi görünmektedir. Gelecek nesillerle, yani izleyicinin sanat eserine ilişkin eleştirel ve estetik yargısıyla dalga geçmek için vardır. Hazır-nesne, dış dünyayla bağlantı kurmasını sağlamaya yönelik her tür girişimin üstesinden gelir [...] (Kuspit, 2006, s. 39).

O halde hazır-nesne, izleyicinin sanat yapıtından her türlü önsel kurulmuş beklentisini izleyiciye geri gönderme potansiyeli taşır. Saçmalığı adeta izleyicinin beklentisinin saçmalığım ona gösterme amacı taşır. Bu önsel ve özsel atıflardan doğan beklentilerin saçmalığını gösterme amacı ve işlemi teorik olarak ajansal girişimde yer bulsa da hazır-nesneleri sanat olarak görmeye artık alışmış olan sanat izleyicisinin bakışında bu etkiyi yaratması zor gözükmektedir. Hatta hazır-nesnenin doğrudanlığı, bir şey söylemeyişi ve zaten onun nesnesinin bilinen bir nesne oluşu nedeniyle adeta önceden tüketilmişliği, zahmetten kurtarmanın ötesinde artık çoğunlukla izleyicinin onu ciddiye alıp, karşısında durup izlemesini de güçleştirmektedir. Belki de bu bağlamda Kuspit'in açıkladığı biçimiyle hazır-nesneler amacına ulaşmış ve miadını doldurmuştur.

Bourriaud, fiziki düzlemde, sergi etkinliğinin anında bir tartışma imkânı doğurması bakımından sinema ve tiyatronun sonradan yoruma açılan yapısı ile farklılığına değinerek, çağdaş sanat sergisinin "günlük hayatı düzenleyen ritme ters ritimleri olan zamanlar, özgür alanlar" yaratarak "insanlar arasında, bize dayatılan 'iletişim bölgeleri'ndekinden farklı bir ticaretin gelişmesini kolaylaştırdığı"ndan bahseder (Bourriaud, 2005, s. 24-25). Sanatı "bir karşılaşma hali" olarak tanımlayan Bourriaud, sanat yapıtının, artık "evrensel bir kitleye açık, 'anıtsal' bir zamansallık çerçevesinde tüketilmeye elverişli" olmayıp, "sanatçı tarafından çağrılmış olan bir seyirci kitlesi için bir olay-zamanı içinde" olup bittiğini tespit eder. Yani, "yapıt kendi zamansallığmı yöneterek karşılaşmalara zemin hazırlar, randevular verir" (Bourriaud, 2005, s. 47). Ajansal sanatın sunduğu olay-zaman randevusu ise o anda olup bitmez; çünkü özgürlüğün ve ona direnişin, ondan kaçışın bir zamansallığı yoktur, özgürlük sürekli *şimdi ve burada*dır ve direniş ve kaçış stratejileri de sürekli iş başındadır. Bu, direncinin hemen kırılacağı anlamına gelmese de, izleyici ajansal zaman*sızlığa* girdiğinde kendi ile yüzleşmek ve direncinin onun özgür seçimi olduğu ile hesaplaşmak zorunda kalacaktır ki bu işlem bir süreklilik arz eder. Yani, özne'liğinin ve "gerçekliğin" bir fantezi kurgusu olduğunu bildiği halde öyle değilmiş gibi *yapıyor* olmasının onun özgür seçimi olduğu ile hesaplaşması demek, her refleksinde bu yanılsamayı takip ettiğinin hesabını kendisine vermesi

demektir. Üstelik kendisini sınırladığı, kendisini dayandırdığı olgu, kavram, kurum çokluğu düşünüldüğünde adeta her nefes alışında bu hesaplaşma onu hayalet gibi takip edecektir -zaten takip sürekli devam eder ama artık izleyici bunun bilincinde olacaktır-. Kendisine sunduğu sorumluluk transferlerinin aslında özgürlüğünden kaçış stratejisi olduğu ile hesaplaştığında hâlâ bu transfer seçimini yapabilir ama artık bunun *bilincinde* olarak *yapması* gerekecektir.

Bakışın *Hiçlik* İmkânı

İzleyici, ancak anladığı ve iletişim kurduğu bir sanat eseriyle meta-dışı bir sahiplenme ilişkisine girebilir. Anladığı, keşfettiği ya da kendisine hatırlatılan şey, direnç göstereceği bir şey olsa da direnmesi tersten bir sahiplenmeyi gösterir ve yine ona aittir. Yani ajansal sanatın sunduğu, zaten herkese ait olan, herkesin sahip olduğu ama kaçmaya çalıştığı özgürlüğüdür. Dolayısıyla ajansal sanat izleyicinin sahip olmadığı bir şeyi ona sunmayı vaat etmez: Zaten ona ait olan özgürlüğünden kaçışının bir içdaralmasından kaçış olsa da aynı zamanda *her şey* olabilme özgürlüğünün coşkusundan da kaçış olduğunu göstermeyi amaçlar.

Bakma eyleminin iki boyutu söz konusudur. Önce, aktaranın, yani sanatçının konumu, sonra, bakanın, yani izleyicinin konumu ki her iki bakış da sürekli birbirini varsayar. Her iki durumda da -aktarma ve alma ya da yorumlamada- sanatçı da izleyici de bir önbilgi, varsayım, atıf üzerinden işlem yapar. Sanatçı aktarmak istediği şeyin düşünsel bağlamını bu varsayımlar ve kendi doğruları üzerinden kurar ve izleyici de kendi varsayımları üzerinden baktığı şeyi yeniden işler. Fakat ajansal sanat her iki önkurulmuşluğu da hesaba katıp dağıtmayı amaçlar. Ajansal sanatçı, öncelikle kendi özne'liğinin kurgusallığı ve onu kuran mekanizma ile hesaplaşıp kendi "ontolojik tutarlılık" sanrısını dağıtmış olmalıdır. Bu süreç sonrasında ortaya koyduğu ajansal işe bakan izleyicinin, böylece kendi kurgusallığının getirdiği önbilgileri bu işe yamama ya da işle ilişkilendirme girişimi, yani bunlar üzerinden işle ilişki kurma biçimi engelle karşılaşır; bulmak istediği referansları bulmakta zorlanır. Elbette ajansal sanatçının ne kendi özne'liğini ne de izleyicininkini tamamen dağıtması mümkündür. Bunu da zaten istemez. Ajansal girişim, öznenin konumunu, dire-

nişini deşifre etmeyi hedefler: İzleyicinin kendini aldatmaya dayalı *oldurulan* özne'liğinden, geçmişinden koparak açacağı boş sayfada bilinçli seçimleriyle kendini kurabilme imkânının sürekli iş başında olduğunu gösterir. Dolayısıyla ajansal sanatçı, hiçlikten devşirdiği varoluşuyla barışıp, özgürlüğünü sahiplenerek aldığı hayatının sorumluluğu ve sülük gibi üstüne yapışmış *oldurulan* özne'liği ile birlikte, içinde kendini var etmeye çalıştığı dünyanın bakışını da üstünden silkelediği girişimine izleyiciyi şahit eder ve onu buna gösterdiği dirençle yüzleştirir.

Sanat bir yandan diğer uzmanlıklardan farklı olarak bilgi gerektirmeden bakılabilir, izlenebilir bir davetkârlığa ya da eşitliğe sahipken, diğer yandan diğer uzmanlıklardaki gibi bazı göndermeleri, kodları, sembolleri çözebilmek için temel bir bilgi, yani eğitim gerektirir. Bu ikili yapısı belki de sanatı diğerlerinden ayırır; çünkü yapıt o bilgi ya da eğitime sahip olmasa da izleyiciyi yakalayabilir ama eksik kalan veya tamamlanmamış bir şeyler olduğunu da fark ettirir. Bu tamamlayamama ya da tanımlayamama hali en bilgili, eğitimli kişiye de geçer ama sanatın genelinden farklı olarak, ajansal sanat, bu tamamlayamama, tanımlayamama, sabitleyememe halinin, herkesin farklı düzeylerde de olsa bildiği ama görmezden gelerek bilincine varmayı sürekli ertelediği hiçliğin-özgürlüğün kendini dil sürçmesi gibi, ajan hayalet gibi gösterişinden kaynaklandığını öne sürüp, bunu gösterme amacı taşır.

Ajansal girişim, sanatçı ile izleyici arasında öğreten-öğrenen, gösteren-izleyen gibi hiyerarşik bir yapıyı yeniden olumlama niyeti taşımaz. Aksine, her türlü hiyerarşinin kurgusal atıflığını deşifre etme amacıyla örtüşerek tam da bu "özerk" sanatın hiyerarşik yapısını dağıtır. Bilgi, eşitlik yok sayılarak kurulmuş bir hiyerarşik yapı üzerinden yürütülür fakat ajansal yaklaşım, eşitliği yeniden tesis ederek, daha doğrusu zaten eşit oluşu yüzeye taşıyarak bu hiyerarşik yapıyı dağıtır. Bunu, hoca-öğrenci ilişkisi üzerinden açıklamak yerinde olur. Rancière'in, Joseph Jacotot'nun (1770-1840) "aptallaştırma" olarak adlandırdığını söylediği pedagojik mantıkta, öğrenci cahil olup, "neyi bilmediğini ve nasıl bileceğini bilmeyendir. Hoca da sadece cahilin bilmediği bilgiyi elinde bulunduran kimse değildir; o bilgiyi nasıl, ne zaman ve hangi protokole göre bir bilgi nesnesi yapacağını da bilen kişidir." Buna bağlı olarak öğrenciye ilk olarak âciz olduğunu öğreten bu sistemde

hoca, "böylece öğretme etkinliği boyunca kendi önkabulünü, yani zekâlarının eşit olmadığını hiç durmaksızın teyit eder" (Rancière, 2010, s. 15-16). Dolayısıyla bilgi aslında "bir konumdur" ki bu iktidar ilişkisini Foucault daha önce açıklamıştı. Rancière, Jacotot'nun "aptallaştırma" olarak adlandırdığı bu teyit pratiğinin karşısına zekâların eşitliğinin teyit edilmesi pratiği olarak "entelektüel özgürleşme"yi koyduğunu söyler (Rancière, 2010, s. 16). Elbette ajansal girişimin bize söylediği, zekâların eşitliğinin hiçlik ve özgürlük düzeyindeki eşitliği gösterdiğidir. Tersten söylersek, hiçlik ve özgürlük düzeyinde zaten eşit olunduğundan zekâlar da eşittir. Zekâların eşit olmadığı pratiği üzerinden kurulan iktidar ilişkileri, toplumsal yapının yürütülmesinde rol oynayıp özgürlüğün eşitliğine direnme girişimleridir. Bununla birlikte, zekâ, zaten toplumsalın içindeki atıfların algılanabilirliği, idrak edilebilirliği üzerinden değerlendirildiğinden toplumsal hiyerarşik konumlardan biri olarak kurulmuştur. Halbuki hiçlik düzleminde bu konumlandırma zaten söz konusu olmadığından zekâ mevzubahis dahi olamaz.

Aynı şekilde, sanatı "yetenek" düzleminde ele almak da sanatçı-izleyici ikiliğindeki hiyerarşiyi destekler. İzleyicinin kendisini "yeteneksiz" olma atfına sıkıştırması gibi, her ne kadar günümüzde yürürlüğünün azaldığı düşünülse de sanatın da "yüce" ya da "hakikati gösteren" gibi bir konuma yerleştirilmesi, bir dışsallaştırmaya işaret eder ve böylece sorumluluğu ya da görevi başka bir yere transfer etmeye hizmet eder. Yani sanatçıya atfedilen "yetenek" vasfı, izleyicinin ona verdiği ya da transfer ettiği bir sorumluluğa işaret eder. Eğer bu "yeteneği", "hakikati", "yüceyi", "gerçeği" onda bulamazsa hayal kırıklığına uğrar. Yani sanatçı yeteneğiyle sanki ya ona bilmediği bir şeyi gösterebilmeli ya da kendisinin halihazırdaki yansımasını göreceği bir ayna olup mastürbasyonuna hizmet etmelidir. Her iki durumda da sanatçıya aktarılan sorumluluk izleyicinin kendi sorumluluğundan kaçışına işaret eder. İstediği şeyi onda bulamadığında sanatçıya duyacağı öfke aslında kendisine olan öfkesinin üstünü örtme mazeretine dönüşür. Kendi imkânsızlığının üstünü örtme girişimi kapsamında sanatçıya transfer ettiği sorumluluk ile atıflarıyla yüklemlediği sanatçı fantezisinin iş görmemesinin öfkesidir bu. Sanatçı ile izleyici arasındaki mesafe algısını kuran bu konum yerleştirmeleri, başlı başına

"eşitsizlik" kurgusu üzerine temellendirilen sorumluluk transferi ile güçsüzleştirme siyasetine hizmet eder. Dolayısıyla, zekâ gibi, hiyerarşik atıfların toplumsal ürünü olan "yetenek" de hiçlik düzleminde kendine yer bulamaz.

Eşitlik, gelecekte olacak olan bir şey değil, zaten mevcut olandır. Ama olgusal olanı kavramsallaştırıp geleceğe havale eden işlem, eşitliği bir arzu nesnesine çevirir. Böylece eşitlik hiç gelmeyecek olan bir şeye dönüşür; üstelik hep mevcut olmasına rağmen. İster metanın alınıp satılması rejimi ister siyasi seçim rejimi olsun, ya meta-kapital üzerinden ya da oy üzerinden pazarlanan bir eşitlik arzusu söz konusudur. Yani, belirsiz bir zamana ertelenen eşitliği ikame eden *koşullu* bir eşitliktir arzu edilen: Hep gelmekte olan ama hiç gelemeyen bir koşullu eşitlik rejimi yürütülür. Diğer bir deyişle, aslında hep yürürlükte olan hiçliğin, özgürlüğün eşitliğine direnmenin sonucunda üretilen temsilî, toplumsal, kurgusal ve koşullu bir eşitliktir; gelmekte olup hiç gelemeyecek olan.

İşte izleyici ile kurulan alan-veren, öğreten-öğrenen, gösteren-izleyen, yapan-bakan ikiliklerinin hiyerarşisini dağıtan mantık, herkesin özgürlük düzeyinde zaten eşit olduğudur. Bowie'nin de dediği gibi "'gösteren' yazarın alanıdır ama aynı zamanda herkesin alanıdır da" (Bowie, 2007, s. 71). Bu alanda sanatçının etken, izleyicinin edilgen olduğu ayrımı devreye sokulur ama Rancière, etken-edilgen ayrımını bize yaptıranın tam da "önceden kurulmuş radikal bir karşıtlık" olduğunu açıklar: Bu karşıtlıklar, "konumlar ile bu konumlara bağlı yeterlilik ve yetersizliklerin *a priori* dağılımını tanımlar. Eşitsizliğin vücuda gelmiş alegorileridir bu karşıtlıklar" (Rancière, 2010, s. 17-18). Anlaşılır ki tüm bu karşıtlıklar, varsayıma dayalı kabuller olup, bu atıflarla, yerine göre sanatçı yerine göre izleyici edilgen kılınır ve yeterlilik-yetersizlik ikiliği özgürlüğün sürekli ertelenme aracıları olarak hizmet eder. Bu pratiklerle "güçsüzlüğünü" meşrulaştırılan özne, kendini sürekli bu karşıtlıkların bir tarafına koyar, o tarafın tanımı içine hapseder ve tabii ki bu, yine onun özgürlüğünden kaçış stratejisinin parçasıdır.

> Bakma ve yapma arasındaki ilişkileri kuran olguların tahakküm ve boyun eğdirme yapısına ait olduğunu anladığımız zaman başlar özgürleşme. Bakmanın da konumların dağılımını ya teyit eden ya da dönüştüren

bir eylem olduğunu anladığımız zaman gerçekleşir. Seyirci de eylemde bulunur, tıpkı öğrenci veya bilgin gibi. Gözlemler, seçer, karşılaştırır, yorumlar. [...] seyirci, icrayı kendi usulünce yeniden oluşturarak katılır icraya (Rancière, 2010, s. 18).

Öğretmek veya oynamak, konuşmak, yazmak, sanat yapmak veya bakmak, seyretmek gibi icralarımızın teyit ettikleri şey, toplulukta vücut bulan bir iktidara dahil oluşumuz değildir. Teyit edilen şey, adsız sansızların yeterliliği, yani herkesi birbiriyle eşit kılan o yeterliliktir (Rancière, 2010, s. 21).

Bu demek değildir ki herkes özgürlüğün eşitliğinin bilincinde olmayı seçer. Öyle oldukları halde, bunu reddetmek için ölesiye mücadeleleri içinde Sartre'ın dediği gibi, insanlar kendilerini dünyaya bağlayan bir *ciddiyet* halindedirler. Özgürlüğünün bilincini derinlere gizleyerek *kendini aldatan* ciddi insanın dünyaya ait olduğu ölçüde gerçek olduğu sanrısının karşısında *oyun*, "gerçeğin" gerçekliğini ortadan kaldırarak özgürlüğü kavratır ve özne'liği azat eder. O halde ajansal sanatçının etkinliği de oyun türündendir; hem kendi özgürlüğünün bilinciyle kendi özne'liğini azat ederek oynar hem de izleyicisini böylesi bir oyunun içine davet eder. Bu oyun, sürekli kendi kaçamaklarını yakalayarak özgürlüğünün ajan gibi sürekli iş başında olduğunu her seferinde fark etme oyunudur adeta.

Böylece anlaşılır ki sanatçı, ajansal girişiminde, hem kendisinin hem de izleyicinin eylemselliğinin ikiliklere hapsedilişini dağıtmayı hedefler. Bununla da kalmaz, toplumsal gerçeklik içindeki eyleminin, yani *yapma*sının içindeki yanılsamayı da dağıtmayı amaçlar. Rancière'in de ifade ettiği gibi, "her seyirci zaten kendi hikâyesinin oyuncusudur; her oyuncu, her eylem insanı da aynı hikâyenin seyircisidir" (Rancière, 2010, s. 22). Yani, toplumsal yapı içinde kurulan tüm özneler –sanatçı da izleyici de– bu inşa edilmiş, *oldurulmuş* hikâyelerinin oyuncusudur çünkü seçen onlardır; ve yine tüm özneler bu inşa edilmiş semptomatik hikâyenin seyircisidir çünkü kendini, gözlendiği bu yerde var eder. Bu nedenle, ajansal sanatçı, kendisinin de izleyicinin de kendini içine yerleştirdiği bu yapıyı, özgürlüklerinden kaçış stratejileri üzerinden işler. Bu stratejiler açığa çıktığında ve bu bağlamda yeniden değerlendirildiğinde artık dönüşüm imkânı daha görünür hale gelir. Foucault'nun dediği gibi, insanın bilgisiyle kendi

kendisini dönüştürmesi estetik deneyime çok yakındır; çünkü "bir ressam kendi resmiyle dönüşüme uğramıyorsa niçin çalışsın ki?" (Foucault, 2011b, s. 136).

Ajansal girişimin bunu işleyebilmesini mümkün kılan şey *radikal kayıtsızlık* noktasından bakmasıdır; çünkü kurgusallığın idrak edildiği bakış, radikal kayıtsızlık bakışıdır ve bu bakışın, iddia edilebileceği gibi umutsuzlukla özdeşleştirilmiş bir nihilizm ile değil, özgürlüğün imkânlar alanını açmasıyla sonuçlanması amaçlanmaktadır. Bunun aksi her türlü iddia yeniden bir varsayıma dayanarak geliştirileceğinden zorunlu olarak spekülatiftir. Dahası, denenmeden bunun hakkında varsayılan her türlü olumsuz iddianın, yine özgürlük korkusunun, atılıma geçme korkusunun, seçimlerin sorumluluğunu alma korkusunun bir sonucu olarak varsayıldığı düşünülecektir. Rancière'in eleştirel sanat için "politik etkisinin estetik uzaklıktan, mesafeden geçtiğini bilen sanattır" (Rancière, 2010, s. 77) demesi gibi, ajansal sanat da etkisinin, kendine ve "gerçekliğe" karşı aldığı mesafeyle elde ettiği kayıtsızlık noktasından geçtiğini bilen sanattır. Tabii bu, umursamazlık değil, mesafenin konabilmesini mümkün kılan bir kayıtsızlıktır çünkü kayıtsızlığın dışındaki her tavır, yaklaşım onu aynı atıf ve varsayım kara deliğine sokmaya çalışacaktır. Özgürlük, her zaman *şimdi ve burada*dır ama ajansal kişi özgürlüğü üzerinden aynı zamanda sürekli kendi üstüne düşünümsel (*self-reflexive*) bir işlem yapmalıdır ki bilinçli olarak o cazibeli, sorumsuz kaçış noktalarının oyununa gelmesin.

Deşifre etme, tanımı gereği bilinmeyeni bilinir, gizleneni görünür hale getirmektir. Fakat ajansal pratik hiçliğin bilinmeyen ya da gizlenen bir şey olduğunu ileri sürmez; ajansal pratik, her zaman her şeyin içinde hayalet gibi gezen hiçliğin ajan gibi onları hem yapılandıran hem de dağıtan *Gerçek* oluşunu ve paradoksal olarak yokluk oluşunu –çünkü hiçlik var değildir– merkez alır. Hiçlik her zaman *şimdi ve burada* oluşuyla –ya da olmayışıyla– varlığın koşulu olarak yürürlüktedir. Aslında herkes kendi hiçliğini bilir; hiçliği kişiye hatırlatıldığında pek şaşırılmaz, bu nedenle deşifre edecek bir durumun olmaması gerekir. Fakat diğer yandan da bunun bilincinde olunduğu şüphelidir çünkü çok güçlü bir şekilde bundan kaçışı sağlamak için "rasyonel" yamalar bulunarak hiçlik adeta sürekli geleceğe ertelenir. İşte deşifre etme girişimini

ve ajansal eylemi mümkün kılan, öznenin bu Gerçek'i kabullenmeye direniyor oluşudur. Dolayısıyla bir deşifrasyon söz konusu ise bu direncin deşifrasyonu olabilir. Bu direnişle bağlantılı olarak da toplumsal yapının kurumları ve ilişkileri değil, tüm bu yapının, hiçliğe karşı bir direniş olarak ve tam da bu nedenle bir var olma kurgusu olarak kurulmuşluğunun deşifresi ajansaldır. O halde ajansal girişim, hayalet gibi bedenlere girip, içerideki mutasyona uğramış hücreleri -kanser hücrelerini, *semptomik* hücreleri- bulup, ajansal zehriyle sarsarak uyandırma işlemi yapmayı amaçlar.

Kuspit, Duchamp'ın, bir şey bir dilden başka bir dile aktarıldığında her zaman bir şeyler kaybolduğundan sanat eserinin de başarısızlığa mahkûm olduğunu söylediğini aktarır (Kuspit, 2006, s. 40). Fakat Kuspit'in iddia ettiği gibi "sanat, düşünceyi ifade etmez; fikir ile ifade arasındaki farkı ortadan kaldırarak onları estetik deneyimde birleştirir" (Kuspit, 2006, s. 48) ise, burada, Duchamp'ın tam da arada kaybolduğunu söylediği şey, yani başka bir dil değil, başka bir düzlem ortaya çıkıyor demektir. Yine Duchamp'm ifadesiyle, "sanat, zaman ve mekânın denetiminde olmayan bölgelerin dışavurulması için bir araçtır"[5] (Kuspit, 2006, s. 61). Dolayısıyla, -sanat ya da estetiğe genel olarak mal etmeden- *ajansal sanat*, düşünceleri ya da duyguları ifade ediyor ya da aktarıyor değil, aslında dilin düzleminde olmayan -zaman ve mekânın denetiminde olmayan- hiçliğin ve özgürlüğün adeta dil sürçmesi edasıyla ortaya çıkışını yürütüyordur. Eğer düşünceler ve duygulardan bahsediyorsak bu hâlâ toplumsallık düzlemindeki inşa edilmişliklerin bir konuşması olacak ve yanılsamalı gerçekliği yeniden onaylayacak bir yaklaşım olacaktır. Düşünceler gibi duygular da toplumsal yapı içinde özne'leşme sürecine dahil olan unsurlar olduğundan, duyguların aktarımı ajansal girişimde hesaba katılmaz. Sartre da duygulanımın, içsel bir eğilim olmayıp, "ne olduğunu nesnesi aracılığıyla kendine öğreten, nesnelleştirici ve aşkın bir münasebet" olduğunu ifade eder (Sartre, 2011, s. 746). Yani önce boş bir çerçevede, *bizim-kendimizi-kurma-girişimimiz*de karşılaştığımız bütün nesneler, onu kendimize mal etmeye başlarken keşfettiğimiz kendi imgemizi bize yansıtır ve

5. Marcel Duchamp, "Regions Which are Not Ruled by Time and Space...", *The Writings of Marcel Duchamp*, Der. Michel Sanouillet, Elmer Peterson, Da Capo Press, New York, 1988, s. 137.

böylece bizim kendi kendimizle belli bir ilişkimizi gösterir ve kökensel olarak psişikleştirilir (Sartre, 2011, s. 754). Buna bağlı olarak da Kuspit, haklı olarak duyguları aktarma niyeti taşıyan sanatçının "duyguların varoluş nedenini anladığı"nın tartışmalı olduğunu, "pekâlâ, malzemesi aracılığıyla onları sahneliyor -yineliyor, naklediyor- da" olabileceğini çünkü "duyguları anlamak için önce onların üstesinden gelmiş olmak" gerektiğini söyler (Kuspit, 2006, s. 32). Dolayısıyla, *ajansal sanat*çı, tam da bu düşüncelerin, duyguların ister öznel ister toplumsal oldukları iddia edilsin, her koşulda, önce kurulmuş yapılar olmalarıyla hesaplaşmış olmalıdır.

Bu girişimin başarısı; izleyicinin (düşünsel ya da duyusal ön-referanslarının dayanaklarından kurtularak kendini saçmanın ve tekinsizliğin içinde bulmasından sonra) eğer izin verirse, bir referansa, temsile dayandırılmamış hiçliğin eksiksiz boşluğundaki özgürlüğünü semptomuna tercih etme seçiminde bulunmasında olacaktır. Tersten söylersek, izleyici, hiçliğin eksiksiz boşluğundaki özgürlüğünü semptomuna tercih etme seçiminde bulunursa, tüm dayanaklarının, atıflarının, ön-referanslarının zaten saçma olduğunu kendi kendisine ele vererek *oldurulmuşluğunu* dağıttığını gördüğünde ajansal girişim başarılı olacaktır.

5
Ajansal Sanatın *Yapma*'sı

Bu çalışma kapsamında yaptığım *ajansal sanat* uygulamalarında, hiçliğin kendini hayalet gibi sürekli *şimdi ve burada* gösterişini temel alarak, özgürlüğe gösterilen direnci ve bu dirence alternatif olarak özgürlüğün içdaralması kadar coşkusunun da sahiplenilmesinin mümkünlüğünü aktarmayı amaçladım. Bu amacın aktarımında iki ana eğilim öne çıktı: saydamlık ve görüntülerin hareketliliği. Varlık ve hiçlik ilişkisinde, bir yandan hayalet gibi varlığa musallat oluşu nedeniyle hiçliğin ten dokusu ve renginde bedenleşmesini, diğer yandan bedeninde vücut bulan öznenin kurulmuşluğunun kodlanabilir ya da okunur olması nedeniyle geçirgenliğini aktarabilmek için saydamlığı kullandım. Diğer bir deyişle, saydamlığı, bedenin –öznenin– kendini kurma-

sını mümkün kılan hiçliğin paradoksal görünürlüğünün ya da hayaletliğinin bir yansıması olarak kullandım. Öznenin seçimlerinin bir süreç ve eylem içermesi nedeniyle, seçim eyleminin bu akışını gösterebilmek için kullandığım hareketliliği, fotoğraflarda uzun pozlamayla, yerleştirmelerde de birimlerin yerleştiriliş biçimleriyle elde ettim. Böylece gerek hareketlilik gerek saydamlıkla, hem hiçliğin hayalet gibi *sürekli* müdahil olan ajansallığını hem de hiçliğin bu ajansallığınm aslında *seçimi* mümkün kıldığını göstermeyi amaçladım. Fotoğraflarda görüntülerin üst üste geçmesi, hareketi, eylemi ya da seçimi gösterirken, aynı zamanda öznenin bu seçiminin okunurluğunun saydamlığını aktarmayı da sağladı.

Videolarda ve çoğu fotoğrafta kendi bedenimin doğrudan görüntüsünü kullanırken, çoğu yerleştirmede kalıbını alarak dolaylı olarak kullandım. Bunun nedenini, birbirleriyle bağlantılı üç amaçla açıklamak gerekir. Bunlardan ilki, ajansal sanatçının da izleyicinin keşfetmesini ve yürütmesini amaçladığı ajansal işlemden kendisini muaf tutmadığını, hatta tam da öncelikle kendisini hesaplaşılacak nesne ve kurgusal kimlik olarak ortaya koyduğunu göstermek amacıdır. Bu nedenle, öncelikle, semptomatik gerçekliğin *yanlış-tamması* ve fantezi kurguları üzerinden *oldurulan* "kimliğimi" dağıtarak, bu "gerçekliğin" ve "kimliğin" reflekslerini kendi kendime yakaladığım ajansal işleme benim de dahil oluşumu sunmayı amaçladım ki bu, aynı zamanda, ajansal girişimde sanatçı-izleyici hiyerarşik atfının da nasıl dağıldığını kendiliğinden gösterdi. İkinci amaç ise, farklı insanların model olarak kullanılmasıyla ortaya çıkacak olan insanlar arasında kurgulanan farklılıkları, hiyerarşik kimlikleşmeleri bertaraf ederek hiçliğin özgürlüğünde herkesin eşit oluşunu görsel olarak yürütmektir. Bununla bağlantılı da olan üçüncü amaç ise, kendi bedenimi bir askı gibi kullanarak, benim bedenimi sürekli gördüklerinden izleyicilerin dikkatlerini bedene değil, bedenin ne *yaptığına* odaklayıp bakışı "kendi"lerine döndürmeyi sağlamaktır. Bu da bir anlamda benim bedenimde herkesin taşınabilmesine, dahası kim olunduğunun önemsiz olup ne *yapıldığına* odaklanılmasına hizmet eder. Çünkü her tür kimlikten özneler, özgürlüğe direnişi yürürlükte tutarak kendilerini var etme mücadelesi içinde yer alır. Benim bedenimi kullanmama tek istisna ise, Sembolik düzene

girişi sağlayan *Yasa*'nın *Babanın-Adı* ile kurulması nedeniyle, bunu işlerken kullandığım babamın bedenidir. Bu beden, fiziki babanın bedenini hayalet gibi ele geçiren Babanın Yasası'nın bedenidir.

Böylece görülür ki gerek saydamlık ve hareketlilik gerek beden kullanımında *biçim* amaç olmayıp, amaca hizmet eden bir işlevi yerine getirir. Bunlara ek olarak öne çıkan bir diğer simge de çığlık ifadesinin kullanımıdır. Çığlık iki ayrı anlamda yer bulur. İlki, özgürlüğe-hiçliğe direnen içdaralması içindeki öznenin, özgürlüğe doğru bir adım atması sonrasında yaşadığı dehşetin, korkunun çığlığıdır. İkincisi ise, özgürlüğünü keşfedip seçimlerinin sorumluluğunu almaya yönelen öznenin, artık semptomatik düzenin "gerçekliğini" reddettiği eşiği geçmesiyle, onu yeniden içeri çekmeye çalışan düzene yönelik attığı çığlıktır, ki her iki çığlık da sürekli yürürlüktedir.

Ajansal Uygulamaların Açıklaması

Bu bölümde, yaptığım uygulamalar, hem bir bütünlük içinde olduğundan hem de birbirlerini kavramsal olarak devam ettirdiğinden tek bir bölüm içinde açıklanacaktır. Her ne kadar öznenin geçirdiği süreç aşamalı bir süreç olsa da ve bu aşamalar sanki bir sıra takip ediyormuş gibi gözükse de aslında her bir ajansal uygulamadaki olgusal durum sürekli çalışan bir işlem olarak görülmelidir. İnsan, en başından en sonuna kadar bu aşamaları sürekli yürürlükte tutar. Dahası, her adımında, her eyleminde, her seçiminde bu aşamaları yeni baştan uygulamaya geçirir. Sartre'ın kavramsallaştırmasından hareketle, "ciddi insan" her seçiminde kendini *semptomunun* "gerçekliğine" ikna edip sorumluluğunu transfer edip etmeme arasında seçimini yaparken, Sartre'ın "kendi-için" dediği kişi, her seçiminde özgürlüğünün içdaralması içinde sorumluluğunu üstüne alıp almama seçimini yapar ve her seferinde kendini yeniden yaratır.



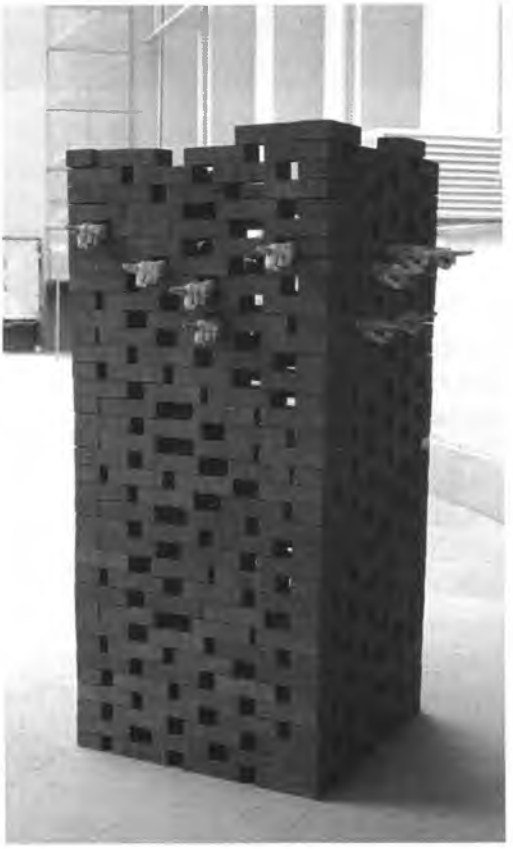
Resim 21: *Hiçlik Korkusu*, heykel



Resim 22: *Hiçlik Korkusu* (detay)

Hiçlik Korkusu isimli silikon uygulama, izleyicinin, sergi alanına girebilmesi için bir kapı ya da perde gibi aralaması gereken bir çalışmadır. Yüzümün kalıbından elde ettiğim bu silikon yüzdeki ifade, hiçliğe ya da özgürlüğe karşı gösterilen direncin temelindeki korkunun ifadesidir. Yüzün ten rengi ile aynı renk ve dokuda olan geniş yüzey, insanın kendi anlam ve atıf dünyasını yüklemlediği "gerçekliği" temsilen aynı malzemeden devam eder. İnsan, adeta kendi etinden yarattığı bu dünyanın aslında ona karşı kayıtsız olan "gerçekliğini" de bu kurgusal atıflarının dünyasının içinde anlamlandırıp inşa eder. Sartre'ın doğada eksiğin olmadığını, bu atfı yapanın insan olduğunu söylemesi gibi, insanın kendi bakışından yaratıp "gerçek"lik atfettiği "doğası" da *oldurulan* insanın hiçliğine karşı ördüğü bir duvar olarak görülebilir. Bu direniş duvarı, bu uygulamada olduğu gibi ironik şekilde aslında kendi yumuşak teni gibi kolayca biçimi değiştirilebilirdir ki aynı şekilde bu duvar aslında yumuşak bir perde gibi hafifçe bir aralanmayla geçilebilecek bir eşiktir de. Öyle ki adeta kendi kendine çelme takarcasına, kendine ket vururcasına direniş gösterdiği özgürlüğü ve korktuğu hiçliği yerine atıldığı gerçeklik fantezisinden geçme eşiğidir bu. Bu çalışmanın ajansallığı, gerçeklik fantezisi içinde

rahat ettiğini sanan öznenin her seçiminde, her adım atışında, her bir perde aralayışında aslında hiçlik korkusu ile hareket ettiğine işaret etmesindedir: Sergi alanına girmek isteyen her kişi, kendi eliyle bu kendi eti gibi olan malzemeden yapılmış korku, içdaralması, ret, direniş çığlığı içeren ifadeyi de iterek, somut olarak aynı reddi kendi eylemi içinde yeniden ürettiğini tecrübe eder. Böylece her an yürürlükte tuttuğu bu işlem bir görünürlük kazanır. İkili çalışan bu iş, aynı zamanda izleyicinin bu eylemiyle aslında hiçlik korkusunu eliyle itip özgürlüğü keşfe çıkma seçimini, eşiğini de gösterir. Bu ikili çalışan seçim, tam da böylesi ikirciklik içinde salınan ajansal işlemin hem nedeni hem de amacıdır.



Resim 23: *Sen! (5)*, yerleştirme



Resim 24: *Sen! (5)* (detay)

Tuğla ve seramik ellerden meydana gelen *Sen!* isimli bu yerleştirmedeki eller, karşısına geçen izleyiciyi işaret eder. Bir önceki çalışmadaki "silikon beden" ve "bu bedenin oluşturduğu insanın anlam dünyası" anlamındaki perdede olduğu gibi, burada da, inşa edilmiş bir "gerçeklik" olarak kurgulanan insanın atıf dünyasının, insanın kendisini içine hapsettiği, sınırladığı bir dünya oluşu, örülmüş tuğlalarla görülür. Duvarın içinden çıkan eller, bir yandan bu "gerçeklik" duvarının aslında insanı seçimlerinin sorumluluğunu almaktan kurtaran sınırlayıcılığın insanın seçimi oluşunu, diğer yandan tam da karşısına geçen kişinin bu sorumluluktan aslında ancak *kaçıyormuş gibi* yapabileceğini ona işaret eder. Çünkü ne kadar kaçmaya çalışırsa çalışsın, Sartre'ın dediği gibi, insan özgür olmaya mahkûm olduğundan onu işaret eden her el bunu ona hatırlatır. Üst üste, alt alta, yan yana getirilerek inşa edilen atıflar duvarı –"gerçekliği"– böylece hiçliğe, özgürlüğe karşı gösterilen direncin bir ifadesi olarak kurgulanırken, eller, bu direnişi mümkün kılan sürekli *şimdi ve burada* olan hiçliğin kişinin kendi kendisine kendini işaret edişi olur.

Kurumların, kimliğin, iktidar arzusunun içinde kurulduğu toplumsal gerçeklik, *koşullu* özgürlükler dünyası olarak, sorumlu-

luğun transfer edildiği, sınırlayıcı, kendi üstüne kapanan bir düzenek olarak yürütülür. Bu sorumluluk transferlerine rağmen, insan, seçimlerinin kendisine ait oluşundan kurtulamaz. Hiçlik, sürekli onu kendi kendisine işaret eden bir ajan olarak çalışır.



Resim 25: *Fallik Tuzak*, yerleştirme



Resim 26: *Fallik Tuzak* (detay)

Seramik birimlerden oluşan *Fallik Tuzak* yerleştirmesinde, Lacan'ın açıkladığı Sembolik düzenin ya da toplumsal gerçekliğin, eksiği giderme imkânsız girişiminin kendi kendini ele veren fallikliğini ve bu "gerçeklik" içinde öznenin *hiç* olmak yerine *bir şey* olmayı -Sartre'la tamamlarsak- *seçişini* göstermeyi amaçladım. Bu *fallik semptomatik gerçekliğe* Babanın-Adı'mn Yasa'sı ile giriliyor olmasından da anlaşılacağı gibi bu girişi adeta bir tarikata giriş gibi konumlandırmak gerekir. Herkes giriyor ya da herkes bu "gerçeklik" tarikatını seçiyor diye kendini denkleme dahil eden öznenin seçimi bir sorumluluk transferi seçimidir. Bu seçimin bir imkânsızlık üzerine, yani fallus üzerine kurulmuş olması nedeniyle her bir özne bu düzenin bu simgesi içinde bedenleşmiş olduğundan, öznelerin her biri aynı simge ile bu tarikata dahil olur. Bu nedenle bu çalışmadaki her bir birim fallustur. Zaten ancak bu düzenin "gerçekliğini" kabul edenlere icazet verilmektedir. Bourriaud'nun verdiği, omzunda turuncu bir tavşan gören kişiyle uzlaşabilmem için benim de omzumdaki o turuncu tavşanı görmüş gibi yapmam gerektiği örneğini hatırlarsak: İdeolojik, dinî vb her türlü hiçlikten kaçış fantezisini barındıran "gerçeklik", bunu "gerçek" kabul edenlerce sürdürülmektedir. Bu kabul, bu kapsam ve inanç nedeniyledir ki bir tarikatı andırır ve bu "gerçeklik" tarikatına ne kadar çok inançlı dahil olursa onun imkânsızlığının üstünün o kadar örtülebileceği yanılsaması sürdürülür. Daha önceki bölümlerde verdiğim meta örneğindeki gibi, sürekli daha çok şeye sahip olunması nasıl ki imkânsızlığı giderme ya da eksik varoluşu sahip olunanlarla tamamlama girişimiyse, burada da mücadelenin daha da keskinleştirilmesi ya da şiddetlendirilmesinin nedeni tam da bu imkânsızlıktır ve bu kalabalığın kendi kendini ele veren imkânsızlığı tam da bu nedenle falliktir. Ne kadar çok omzunda turuncu tavşan olduğuna inanan ve bunu söyleyen olursa bu fallik düzenin imkânsızlığının giderileceği yanılsaması da o kadar şiddetlenir.



Resim 27: *Hâkim Olan Benden Başka Bir Ben*, fotoğraf

Hâkim Olan Benden Başka Bir Ben isimli bu fotoğrafta, bir andan diğer bir ana geçişi, seçim imkânının her iki anı sürekli kapsaması nedeniyle uzun pozlama ile tek çekim içinde aktarmayı amaçladım. Ayrı ayrı çekilen görüntülerin bir araya getirilmesinden kaçınarak bir noktadan ya da konumdan diğer duruma/konuma geçiş sürecini tek bir çekim içinde göstererek, iki konumun aslında insanın aynı potansiyeli içinde yürürlükte olduğunu aktarmayı hedefledim. Gerek durum ve konumlarımızın bizim yürürlüğe soktuğumuz seçimlerimiz olmaları gerek bu durum ve konumların (*semptomun*, *hiç* olmak yerine bağımlı bir hiç olarak var olmanın ya da *hiç* yerine seçilen *bir şey*in) özgürlüğe ya da hiçliğe alternatif ya da yeğ olarak seçilmiş olmaları insanın sürekli yürürlükte tuttuğu bir imkânlar alanından kaynaklanır. Kişi, direnişi bırakıp özgürlüğünü kabullenmeye geçtiği anda semptomatik kimlik fantezileri kendiliğinden çözülür ve dağılır. Böylece görülür ki sorumluluğunu aldığı bilinçli seçimleri ile Sembolik düzen arasındaki sürekli mücadele aslında kişinin özgürlüğünden kaynaklanır. Yani onun bu seçimlerini mümkün kılan zaten özgür oluşudur.

Hâkim Olan Benden Başka Bir Ben isimli bu fotoğraf, "gerçeklik" gibi katmanlı çalışan bir işlem yaparak aynı anda birçok anla-

mı barındırır. Bir yandan hâkim cübbesi içinde "yasa" yürütücüsü olarak kendini konumlandıran, kendine kimlik edinen hâkimin aynı şekilde aslında semptomatik düzenin *Yasa*'sının da yürütücülüğünü yapıyor olması söz konusuyken, diğer yandan, seçtiği bu konum ya da görev içinde *kaçak* da her zaman iş başında olarak yürürlüktedir. Hatta tam da bu semptomatik düzen ile bu kaçak arasında, aynı Foucault'nun gösterdiği iktidar-direniş, iktidar-özgürlük ilişkisinde olduğu gibi, birbirlerini yürürlüğe soktukları bir ilişki söz konusudur. Burada da "hâkimin" "hâkimlikten" çığlık atarak kaçma ya da bunun kurmacalığından kurtulma çabası içinde oluşu birbirlerini vareden ilişkilerdir.

Burada aynı zamanda doğrudan bir *fallik* gösteren söz konusudur. "Hâkim olma" fantezisinin aslında kendi imkânsızlığını, yani *hâkim olamamanın eksiğini* giderme çabası oluşu onu fallik kılar. Bu yüzden hâkim cübbesi Sembolik düzenin fallik gösterenlerindendir. "Hâkim", cübbeyi her giyişinde bu fantezi seçimini tekrarlar. Bununla birlikte, kaçak, aynı zamanda "hâkimin" "hâkimlik" fantezisinden çıkma potansiyelini de sürekli taşıdığını gösterir. Bu nedenledir ki "hâkim" olan benden başka bir ben seçildiğinde, aslında eksiği giderme nafile çabasından, yani fallik sığınaktan kurtulup özgürlüğü seçen asıl hâkimiyet devreye sokulmuş olur. Bu potansiyeli, bu seçim imkânını kişi sürekli taşır.



Resim 28: *Kamuflajsız Benden Başka Bir Ben*, fotoğraf

Hâkimin konum ve kimliğinde olduğu gibi, *Kamuflajsız Benden Başka Bir Ben* çalışmasındaki "kamuflajlı" asker de bir yandan disiplin edici bir yasa ve *Yasa* yürütücülüğünün üstlenilişini gösterirken, aynı zamanda bunun kamuflajlanmış kurmacalığından, gerçek-dışılığından kaçış potansiyelini de taşıdığını gösterir. Dahası tam da bu potansiyel, paradoksal olarak yine hem onu var eder hem de eşikten geçildiğinde, çığlık yürürlüğe sokulduğunda bu fanteziyi anında dağıtır. Askerin kamuflaj üniforması bu anlamda bu katmanlılığı ifşa eder. Semptomatik seçimini ya da yanılsama üzerine kurulu Yasa'nın -Babanın- "beka"sından sorumlu oluşunu "kamufle" eden kimlik tanımı aslında bu yürütmenin imkânsızlığını kamufle etme mücadelesidir. Dolayısıyla görülür ki asker kamuflajı da fallik gösterene denk düşer.

Ciddiyet halindeki öznenin, "gerçekliğini" konumunun ciddiyetinden, yani dünya içindeki *oldurulmuşluğunun* "gerçekliğinden" aldığı ve bu *ciddiyet halinin*, her zaman bundan kurtulmaya çalışan çığlık ile, yani hiçliğin, özgürlüğün her zaman iş başında olan ajansallığı ile birlikte yürüdüğü görülür. Kamuflaj, tanımı gereği gizlenmeye çalışılan bir şeye işaret eder. "Gerçekliğin" üzerine kurulduğu bu giz, hiçlik, yani aslında özgür oluştur. Hiçlik, görünürdeki "gerçeklik" kurgusunu hem mümkün kılan hem de onu sürekli ajan gibi içeriden kemiren bir işlem yapar. Bu fotoğraftaki iki seçenek arasındaki salınım ya da potansiyel işte bu ajanın işidir.



Resim 29: *Korumasız Benden Başka Bir Ben,* fotoğraf

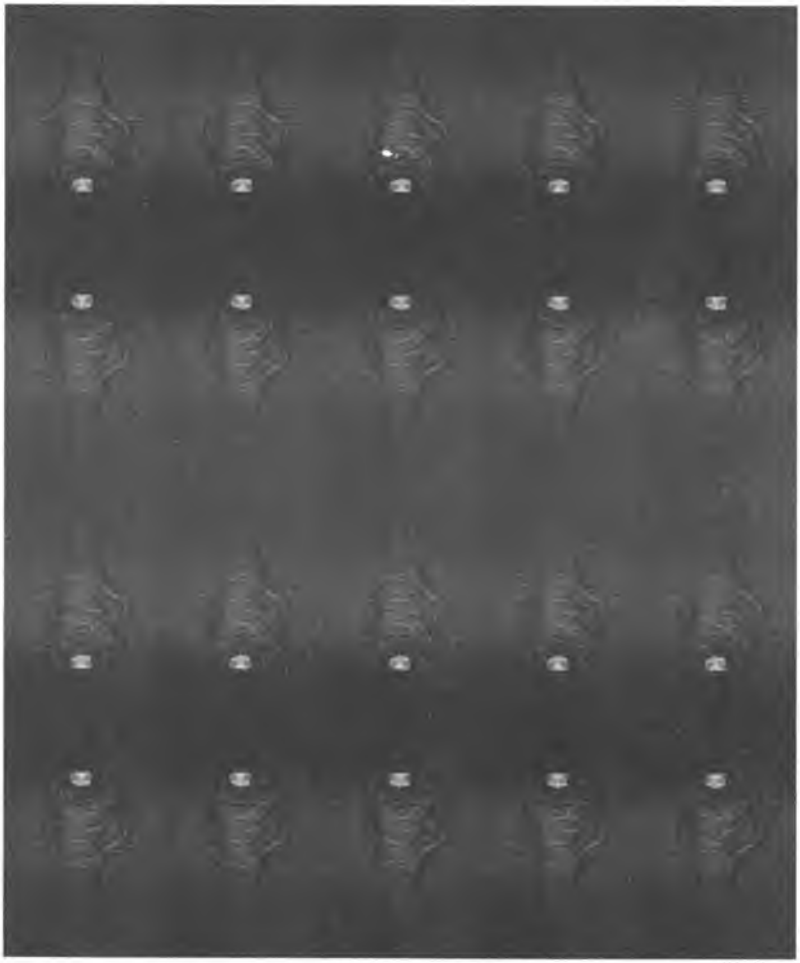
Hâkim ve asker kimliklerine atfedilen konumlandırmaya benzer şekilde polisin edindiği konum ve kimlik de "koruma" ile yapılandırılmıştır. *Korumasız Benden Başka Bir Ben* fotoğraf çalışmasında görüldüğü gibi, semptomatik gerçekliğin disiplin edici kuvvetlerinden biri olarak polisin bu "koruma" görevi, diğer iki Yasa yürütücüsüne göre toplumsal görünürlükte daha diş gösteren, şiddet içeren bir algıyı taşır. Bu nedenle, bu fotoğrafta net olan görüntüdeki çığlık, hem bu toplumsal kanaatin hem de polisin şiddeti kullanmakta edindiği "meşru" konumun dışavurumudur. Bu "meşru" şiddet, aslında dışarıya değil, kendi imkânsızlığına duyduğu öfkenin dışavurumu olduğundan, yine falliktir. Diğer bir deyişle, kendi konum ya da kimlik fantezisini üzerinden kurduğu "yasayı bozan" –yasaya direnen– öteki fantezisine gösterdiği şiddet aslında kendi imkânsızlığına duyduğu öfkenin sonucudur. Yani, polisin kendi korunaklığının imkânsızlığını "meşru" şiddet ile giderme girişimi falliktir. Sembolik düzeni ya da semptomatik gerçekliği Lacan'ın neden fallusla açıkladığı da böylece burada örneklendirilmiş olur.

Bunun yanında, hâkim ve asker gibi, polisin de bu "meşru" ya da Yasa yürütücü konumunun yanında özgürlüğü/hiçliği sahip-

lenme seçeneğinin sürekli yürürlükte olduğu bu fotoğrafta da görülür. "Gerçekliğin" ya da Yasa'nın koruyucusu konumundaki polis, kendini korumasız hiçliğin konumuna bırakarak kendini bu *oldurulmuş* kimliğinden salıverme potansiyelini sürekli taşır. Polis toplumsal görünürlükte şiddetle özdeşleştirildiğinden, "yasayı bozan"a karşı çığlığı, yani kendi özgürlüğüne direnişinin çığlığı *ciddiyet halinin* konumudur. Buna karşın hiçlik konumu bir o kadar ifadesiz, hatta bakışımsızdır.

Her üç fallik konumu aynı zamanda iktidar konumu üzerinden açıklamak da mümkündür ki bu da her birinin iktidarının aslında imkânsızlığı giderme girişimi üzerine kurulduğunu gösterir. Her biri, hem kendi özne'liklerinin hem de semptomatik düzenin üzerine kurulduğu eksiği giderme imkânsız girişimi kapsamında iktidar konumu edinmiştir ya da iktidar ilişkisi içindedir.

Hâkim, asker ve polis dışında elbette doktor, öğretmen, siyasetçi gibi her türlü semptom yürütücü ve koruyucuyu da bu örneklere dahil etmek gerekir. Sadece bariz iktidar ilişkisi içindeki bu kimlikler değil, daha önceki bölümde Foucault'nun açıkladığı gibi, her türlü günlük iktidar ilişkisi içindeki kimlikleri aynı paradoksal salınım içinde değerlendirmek gerekir. Yani, her iktidar ilişkisi içindeki ya da iktidar konumundaki özne, kendi özgürlüğüne direnişi ile semptomatik düzen içinde seçtiği kimliğinin bir imkânsızlığı giderme mücadelesi arasında salınır. Bunun yanında, bir görüntü hem özgürlüğe direnişi hem de eksiği giderme imkânsızlığına duyulan öfkeyi gösterirken, diğer görüntü bu öfkeden kurtulmaya çalışanın ya da eşikten geçmiş olanın özgürlüğün içdaralması içindeki durumunu ifade eder. O halde çığlık üç katmanlıdır: kendi imkânsızlığına, direndiği özgürlüğüne ve ters kutupta, özgürlüğün sahiplenilmesiyle reddedilen semptoma ya da "gerçekliğe". Görülür ki her bir seçim her zaman diğerinin hem alternatifi hem de mümkünatıdır; her birinin imkânı sürekli mevcut olup birinin seçimi öbürünün hiçlenmesiyle yürürlüğe sokulur.



Resim 30: *Tabutta Kayıp Pop Nesne,* fotoğraf-yerleştirme

Resim 31: *Tabutta Kayıp Pop Nesne* (detay)

Fallik boyuttan devam edersek, *Tabutta Kayıp Nesne* adlı fotoğrafta, siyah örtünün altında gizlenme ya da gizleme edimi, fallik düzenin iktidarını, hiyerarşisini kadın imgesi üzerinden yürütmesi şeklinde okunabilir ama bu oldukça indirgemeci ve yine fallik bir değerlendirme olacaktır. Burada asıl mesele, üstü örtülen değil, kendi üstünü örtenin –örtmeyi seçenin– yani aslında herkesin, kendi özgürlüğüne, hiçliğine direnişini fallik gösterenlerle yürütüyor olmasıdır. Burada kendi üstünü örten özne basitçe siyah örtünün altındaki bir kadın değil, semptomatik fallik gerçeklik ile kendi üstünü, özgürlüğünü örtmeye çalışan her bir öznedir. Bu özne, sürekli kayıp bir nesnenin peşinde, "bu o değil!" diye diye *arayışıyla* semptomatik gerçekliği sürekli yeniden üreterek hem varlığını hem yokluğunu aynı anda uyandıran bir işlem yapar. Bu arayışını gösteren de aynı fotoğrafın çoğaltılarak yan yana getirilmesidir. Her bir fotoğraf aynı olsa da izleyici bakışını sanki başka bir şey görecekmiş gibi gezdirir. Yani izleyici, sürekli "bu o değil!" edimini yürütüyor olduğunu bu çalışma üzerinden de tecrübe eder, arayışının bakışı kendine geri döner; çünkü özne, sembolik ölümünden kaçarken, yani kayıp nesnenin yokluğunu, hiç var olmamış olduğunu kabullenmekten ve hiçliğinden/özgürlüğünden kaçarken bu sürekli "kendini" arayışıyla kendini var eder. İzleyici, fotoğrafın yanında asılı olan büyüteci fotoğraf üzerinde gezdirerek kendi "kayıp nesnesi"ni arıyor oluşunun bir performansını gerçekleştirebilir. Fakat "bu o değil!" dedirten ya da büyüteci ya da bakışını gezdirmeye devam ettirten fotoğraf üstündeki her bir tekrar, ona, onun sürekli aynı "gerçeklik" tekerlemesinin içindeki arayışını gösterir. Bu nedenle aradığı nesne "pop" nesnedir; "gerçekliğin" sürekli üretilip tekrarlanan semptomatik nesnesidir; özne'lik fantezisini yürütmek için sürekli tekrarlayarak var etmeye çalıştığı kayıp nesnesidir.



Resim 32: *Benim mi Oyunum?*, video (videodan enstantane)

Benim mi Oyunum? isimli video, her insanın kendi atıfsal "gerçeklik" dünyası içinde yaşaması nedeniyle, ten renginde, dokusunda ve dokunuşunda olan silikon bir dünyayı, sürekli bir elimden öbür elime atarak bu dünyanın oyununu oynamayı tekrarlamamla başlar. Benim bu oyunu tekrarlamam, annemin babamın adını seslenmesiyle müdahaleye uğrar ve bir noktada dikkatim dağılır, dünyam sendeler ve buna öfkelenerek küfür edip "amma konuşuyorsunuz ya!" diyerek görüntüden çıkarım. Buradan itibaren, görüntü, yani oynama süreci geri sarmaya başlar ve başlangıç noktasına geri geldiğinde video sonlanır.

Burada "amma konuşuyorsunuz ya!" cümlesinden anlaşılacağı gibi sembolik gerçekliğin dil üzerinden var edilişi ile birlikte İmgesel düzene de dilin müdahil oluşu görülebilir. Kendi İmgesel düzenim içindeki oyundayken tam da semboliğe girişi sağlayan Babanın-Adı ile dikkatimin, sistemimin ya da imgesel dünyamın dağılması, hem imgeselin semboliğe bağlı oluşuna hem de semptomatik gerçekliğin nasıl sürekli iş başında olduğuna işaret eder.

Eğer oyununa dalıp gidilen içi boş dünyayı ya da oynanan oyunu hiçlik-özgürlük dünyası şeklinde ele alırsak bu videoyu başka

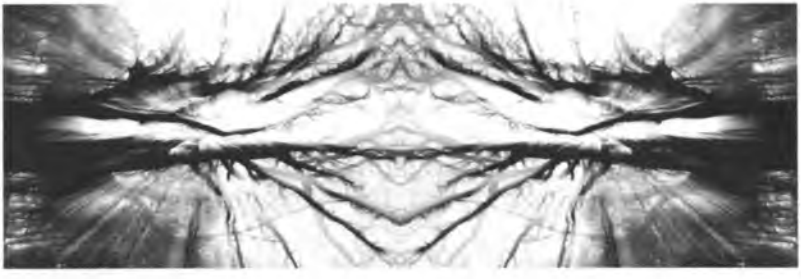
bir açıdan daha okumanın mümkün olduğu görülür ki her iki işlem yine birlikte yürürlüktedir. Bu durumda, oyuna müdahale etmeyi ya da oyunu dağıtmayı, dil dünyasının, Babanın Yasası'nın düzeninin, yani atıflarla kurulmuş "gerçeklik" dünyasının kendini var edebilmek için özneyi hiçlikten, özgürlükten kaçırma girişimi olarak düşünebiliriz. Daha doğrusu, öznenin, hiçlikten, özgürlükten temel kaçış stratejisi ya da *hiç* olmak yerine var olan *bir şey* olma stratejisi olarak özgürlüğünü keşfedeceği oyununa Yasa düzeninden müdahale gelir: Özne, müdahale edilmesini seçer; dahası, müdahaleyi yaptıran zaten öznenin kendisidir. Başka türlü söylersek, hiçliğini, özgürlüğünü keşfettiği oyun içindeki insana, Yasa'ya dahil olup sorumluluklarını aktarabileceği semptomatik fantezi düzeni sürekli çağrıda bulunur. İşte bu nedenledir ki eşikten geçip özgürlüğü keşfe çıkan kişi bu çağrıya sinirlenir ve bu nedenledir ki aslında oynamaya devam etmesi halinde dikkati dağılmayacaktır.



Resim 33: *İçdaralmasından Geçiş*, fotoğraf-yerleştirme (detay)

İçdaralmasından Geçiş isimli yerleştirmedeki fotoğrafta, diğer çoğu fotoğrafta olduğu gibi uzun pozlama ile elde ettiğim bir süreç aktarımı söz konusu olup, sürecin hareketini pozlama sırasında objektifi hareket ettirerek sağladım. Bu fotoğrafta aktarmaya çalıştığım süreç; kişinin özgürlüğünü keşfe çıkışıyla ayağının altından "gerçekliğin" çekilip zemininin kayması, yani "doğası"nın kendi içine vakumlanıp dağılması sonucu yaşadığı özgürlüğün içdaralması sürecinin görselleşmesidir. Merkeze yerleştirilen 3 metre eninde bir fotoğraf ve aynı boyda aydınger kâğıttan çoğaltılmış kopyalarıyla inşa edilen bir odadan meydana gelen bu yer-

leştirmenin içine giren izleyici, bu şekilde içdaralması efektini daha iyi hisseder. Odanın içine girdiğinde, fotoğrafın karanlık olması nedeniyle gözü sürekli, içdaralmasının ardındaki –tüm renkleri kendine çarptırıp geri döndürerek hiçbirini içermeyen– beyazlığın ya da ışığın, yani hiçliğin veya özgürlüğünün sürekli ışıyan ışığına kayar. Bu hayaletimsilik, hiçliğin insanın "gerçeklik doğası"na sürekli müdahil oluşunu gösterir. Karanlıkta rahatlık var gibi gözükür ama ajan gibi içeri süzülen ışığın sürekli kendini *şimdi ve burada* gösteriyor oluşu da gözü yakalar. Işığa, hiçliğe, özgürlüğe atlamak içdaralmasına düşürür ama bir kez gözü yakaladı mı da artık göz karanlığa bakmak istemez: Platon'un, zincirlerinden kurtulmuş, mağaradan dışarı aydınlığa çıkmış filozofu gibi.



Resim 34: *Arayıştan Hiçliğe*, fotoğraf-yerleştirme (detay)

Önceki çalışmada olduğu gibi, uzun pozlama sırasında objektifi hareket ettirerek çektiğim bu fotoğraf ile yine bunun 3 metre eninde aydınger kâğıttan çoğaltılmış kopyalarıyla inşa ettiğim oda biçimindeki bu yerleştirme, önceki çalışmanın devamı gibi de düşünülebilir. *Arayıştan Hiçliğe* başlıklı bu fotoğraf yerleştirmede, hiçliğin ışığının –beyazlığının–, varlığı, yalayarak kayıtsızca delişi, hem varlığı mümkün kılışını hem de onu yararak hücrelerine nüfuz edişini ve dağıtışını ifade eder. Görüntüyü ikiziyle yan yana getirerek elde ettiğim bu efekt Rorschach[6] testini çağrıştırır. Bu

6. İsviçreli psikolog Hermann Rorschach'tan ismini alan, mürekkep lekesi testi olarak da bilinen Rorschach testi psikanalizde, hastaların açıklayamadıkları ya da bastırdıkları sıkıntıları ortaya çıkarmak için kullanılır. Temel özelliği simetrik mürekkep lekesi şeklinde olmasıdır.

da "hastanın" –bu durumda izleyicinin– bu fotoğrafa baktığında kendisini içine çeken, çağıran *hiçlik* yerine *bir şey*, bir imge görme arzusunun refleksini dışavurur. Bu testin, bilinçaltını kodlayıp, "hastalığı" bulabilmek için "hasta"nın analizinde kullanıldığı düşünülürse insanın "gerçekliği" semptomatik olarak yürürlüğe sokuşuyla eğlenceli şekilde örtüşmektedir. Yani, bu fotoğrafta söz konusu olan, izleyicinin "gerçekliği" hiçliğinden, özgürlüğünden kaçma hastalığının bir belirtisi olarak koyutlamış olmasıdır. Daha somut söylersek, aynı fotoğrafın yan yana gelerek ortaya çıkardığı simetrik görüntüyü izleyici dikkatle incelediğinde, daha doğrusu *bir şey* görme arzusuyla buna yaklaştığında, fotoğrafın yan çevrilmiş bir ağaç olduğunu rahatlıkla görecektir; ama bununla birlikte çalışmanın *Arayıştan Hiçliğe* başlığı nedeniyle bu ağacı hiçlikle bağdaştıramayacak, ağacın arasından onu yırtarak çıkan ışıkla ilişkilendirebilecektir. Böylece izleyici, tam da sürekli her anlamlandırma işleminde yaptığının, *hiçliği* yerine *bir şeyi arayışıyla* o aradığı şeyi var etmek olduğunu burada *yaptığı* işlemle somutlaştıracaktır.



Resim 35: *Özgürlük Korkusu (4)*, yerleştirme



Resim 36: *Özgürlük Korkusu (4)* (detay)

Aydınger kâğıdın saydamlığından ve ıslatıldığındaki deformasyonundan yararlanarak şekillendirdiğim *Özgürlük Korkusu* isimli yerleştirmenin üzerindeki görüntüleri, yüz fotoğraflarının basıldığı aydınger kâğıdının kendi ağırlığıyla serbest bırakıldığında ortaya çıkardığı deformasyonunun tekrar fotoğraflanmasıyla elde ettim. İçeriden aydınlatılan silindir biçimindeki bu çalışma içine yerleştirilen helyum gazı ile havalanıp fener izlenimi vermekte ve üzerindeki görüntüler, özgürlük korkusunun yüz ifadeleri olmakla birlikte, bu görüntülerin ağırlıksızlarmışçasına havalanmaları da hiçliğin özgürlüğünün bir kez keşfedildiği an, yani özgürlüğe direnmekten vazgeçildiği an bu korkunun bırakılmasının, aslında uçan bir balonun ipini elden salıvermek kadar kolay olduğunu ima eder. İnsan, sürekli yürüttüğü özgürlüğüne direnme mücadelesi nedeniyle özgürlük potansiyelinin korkusu içinde yaşar. Halbuki özgürlük, hiçlik, tüm atıfları onlara barınak buldurmadan geri döndüren, ağırlıksız bir coşku olarak da görülebilir. Özgürlüğün içdaralmasından kaçıp, sorumluluk transferine hizmet eden semptomatik gerçekliğin sembolik kurumlarını ve kurgulanmış, *oldurulmuş* özne kimliğini kurduğu semptoma sığınan öznenin, özgürlüğünden korkmasının nedeni, özgürlüğünü kabullendiğinde, seçimlerinin sorumluluğunu alması ile kaçacak, sığınacak, sorumluluğunu transfer edecek "meşru" korunakları bıraktığında, dahası zaten bunların mevcut olmadıklarını, atıfsallıklarım kabullendiğinde yaşayacağı içdaralmasıdır. Halbuki bu atıflar bırakıldığında balon gibi hafifleme, hiçliğin, özgürlüğün coşkusunu yaşama potansiyeli de vardır. Bu nedenle, bu çalışmada, izleyici bu korkusunu serbest bırakma imkânının, tuttuğu ipin ucunda olduğunu hatırlar.



Resim 37: *"Gerçeklik" Zinciri*, fotoğraf

Daha önceki bölümlerde yer verdiğim, Rousseau'nun "insan özgür doğmuştur *oysa* her yerde zincire vurulmuştur" (Rousseau, 2011, s. 4) ifadesini önce "insan özgür doğmuştur ve *tam da bu yüzden* kendini zincire vurdurmayı seçmiştir" şeklinde, daha sonra da "insan özgür doğmuştur ama kendini her yerde zincire vuracağı faaliyetleri sürdürür" şeklinde değiştirmiştim.[7] Artık her iki değişim birleştirilerek ifade tamamlanabilir: "İnsan özgür doğmuştur ve *tam da bu yüzden* kendini her yerde zincire vuracağı faaliyetleri sürdürmeyi *seçer*." Böylece kendini "gerçeklikle" zincirlemeyi seçen insanın aslında bunu yapabilmesi için özgür olmak durumunda oluşu ve tam da özgürlüğünden kaçmaya çalıştığı için "gerçeklik" zincirini var ettiği görülebilir. *"Gerçeklik" Zinciri* isimli bu fotoğrafta, öznenin zinciri kendi eliyle tutması ile bırakmasının aynı kare, aynı an içinde verilmesinden de anlaşılacağı gibi, insan kendisini bağladığı atıfları, yani içinde kendi kendisini zincirlediği "gerçekliği", adeta uçan balonu elinden *bir anda* salıverebilmesi gibi, bir anda bırakma seçimini yapabilme potansiyeline sahiptir. Böylece görür ki bu atıf ve zincirler aslında "zaten yoktular."[8]

7. İkinci Bölüm'ün yedinci başlığında ("Hegemonyanın Tahakkümü: Kültürel Operasyon"), Sloterdjik'in "ne yaptıklarını gayet iyi biliyorlar ama yine de yapıyorlar" sinik akıl formülünü, Žižek'in, "faaliyetleri esnasında bir yanılsamayı takip ettiklerini biliyorlar ama yine de bunu yapıyorlar" şeklinde yeniden biçimlendirmesiyle yanılsamanın bilmede değil yapmada olduğuna işaret eden tespitini Rousseau'nun bu cümlesine adapte etmiştim.

8. Burada Attila İlhan'ın "Böyle Bir Sevmek" Şiirinde "ne kadınlar sevdim zaten yoktular [...] gerçek değildiler birer umuttular [...] nereye kayboldular şimdi kim bilir" dizelerine bir gönderme yapıyorum (Attila İlhan, *Böyle Bir Sevmek*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2012).















Resim 38: *Özgürlük: Şimdi ve Burada*, fotoğraf

Anlaşılır ki bu *zaten yok olan* atıfsal "gerçeklik" ve bu "gerçekliğin" içinde kurulan kurumlar ve özne kimlikleri aslında seçilen konumlardır. Bir türlü bırakılmak istenmeyen, rahat edilen, sağlam hissedilen bu özgürlükten kaçış "gerçekliğinin" konumunu en klasik ve en iyi ifade eden sembol ise koltuktur. *Özgürlük: Şimdi ve Burada* başlıklı çalışmada, her bir fotoğraf hareketli bir görüntünün yakalanması olmakla birlikte, ardışık çekilen yedi görüntüden meydana gelen çalışmanın bütünlüğünde de bir hareket söz konusudur. Bu hareket, "gerçekliğin" ve "gerçekliği" meydana getiren tüm konum ve kimliklerin elinden alınması ya da bu koltuğun altından çekilmesi halinde insanın karşılaştığı dehşet, içdaralması, direniş süreçlerini göstermekle birlikte, bir kez kendini özgürlüğünün eline bıraktığında, yani özgürlüğünü sahiplendiğinde ona aslında "burası iyiymiş" dedirtecek bir ferahlamanın yanında, onun hiçliğin içinde kuracağı dengesinin tüm sorumluluğunu da alacağı süreci göstermektedir.

Fotoğrafların arka zeminindeki dokunun ilk fotoğraftan son fotoğrafa doğru azalıp beyaza döndüğü görülebilir. Sorumluluklarını transfer edip, kendi kimliğinin üstüne kapaklandığı koltu-

ğunun sınırları içinde rahat eden öznenin "gerçeklik" dünyası ya da fantezisi bir doluluk olarak tanımlanabilir: Kişinin anlam atıfları, doğruları, kuralları vs bir doluluk dünyası meydana getirir. Hiçlik ise sıfatsız, yüklemsiz, her türlü insan atfından azade bir namevcudiyet olarak tüm renklerden muaf olan beyaz ile ifade edilebilir. Bu nedenle, en son fotoğrafta, havada asılı kalan bedenim uzay boşluğundaymış gibi, kimliğin, konumun kütlesini, ağırlığını hissetmediğim bir denge ve beyazlık içindedir.

İlk fotoğrafta hem koltuk hem de bedenim net iken, koltuk gittikçe bulanıklaşır ve sonunda kaybolur. Devamlı bir süreç içinde olduğumdan, en son fotoğrafa kadar bir hareket içinde oluşum görülür ve son karede bedenim tekrar netleşir ama bu ironik bir netleşmedir; çünkü aslında kimliğimden, konumumdan, "gerçekliğimden" azade kalışımın içinde, hiçliği, boşluğu keşfettiğimden bu netlik boşluğun, eksiksiz boşluğun netliğidir. İşte bu son fotoğraf, özgürlüğe direnmekten vazgeçilip oyun içinde özgürlük keşfedildiğinde, yani bu boşluğun içinde hiçliğin *her şey olabilmek* anlamına geldiği anlaşıldığında özgürlüğün içdaralması içinde değil, coşku içinde yaşanabileceğini gösterir.

İlk fotoğrafta, koltuğun, benim dışımda kalan bir konumdan asıldığı, yani adeta bir kukla gibi yönetildiği görülür. Koltuğun altımdan çekilişiyle başlayan süreç içinde koltuk gibi bu askılar da kaybolur. Fakat burada bu yönetilme durumunu, benim kontrolüm dışında olan yüce bir kuvvet ya da otorite gibi görmemek gerekir. O koltuğa kendim gidip oturduğum için bu yönetilme konumunu kendim seçmişimdir. Dolayısıyla seçimimin bu konumundan sorumluyumdur. Tam da bu yüzden dışarıdan yönetilen bir askısı olsa da nesnenin koltuk olması, yani yönetme ediminin sembolü olması bu yönetilme konumunu benim yönettiğime, yani benim kurmuş ve seçmiş olduğuma işaret eder. Bu da gösterir ki –Sartre'ın belirttiği gibi– savaşı istememiş olsam da, savaşı reddetmeyişim ya da başka bir değeri redde yeğ tutuşum savaşı benim savaşım yapar ve bu savaştan sorumluyumdur. Diğer bir deyişle, "gerçekliği", atıfsal konumlanmaları, kurgusal kimliği reddetmeyişim beni bu inşalardan, inşaların kapsamından ve sonuçlarından sorumlu kılar.

Tüm bunlara ek olarak, koltuğun altımdan çekilmesine neden olan durum görülmemektedir. Bunun nedeni, özgürlüğün içdaralmasına kişinin gönüllü olarak kendini atmasının pek mümkün ol-

mayışıdır. Bu atlayışı, çoğunlukla travmatik bir uyanışın tetiklediği söylenebilir. Benim de böylesi bir kendini terk etme travması sonrasında hayatımı yeniden yapılandırmam, hiçleştirmem söz konusudur. Bu hiçleştirmeyle, hayatımın her adımının sorumluluğunu almakla birlikte hem yapıştırılmaya çalışılan atıfsal etiketlerin, konumların, koltukların üWstümden, altımdan kayıp gitmesini sağlarım hem de kendi geçmiş reflekslerimi yakaladığımda özgürlüğün coşkusu içinde tebessümle onları geri gönderirim. Bu durum Sartre'ın "geçmişten kopuş" şeklinde ifade ettiği durumla örtüşür.



Resim 39: *Babanın Adı: Yasa'nın Hiçliği*, fotoğraf

Bu kopuş, öznenin kendi geçmişinden bir kopuş olduğu kadar Babanın-Adı ile girip içinde özne'leştiği düzenle, semptomatik gerçeklikle de hesaplaşmasını kapsar. Lacan'ın da açıkladığı gibi, "ilk ad"ın belirttiği imgesel özdeşleşmeden devralman "ben", Sembolik düzene *Babanın-Adı*, yani "soyadı" ile girerek özne'leştiğinden, "geçmişinden kopuş" *oldurulmuş* özne'liğinden kopuş demektir. O halde, öznenin kendisini gözlemleyip yargıladığı noktayı belirten soyadı –Babanın-Adı– ve onunla girilen Yasa düzeni ile de hesaplaşılmalıdır. Diğer bir deyişle, özne kopacağı geç-

mişini bu Yasa düzeni içinde inşa ettiğinden, geçmişinden kopuş ile Yasa'dan kopuş birlikte yürütülür. Hem öznenin kendini bu gözlemlendiği yerle özdeşleştirerek özne'leşmesinin hem de geçmişiyle birlikte bu Yasa düzeniyle hesaplaşmasının gerekmesi nedeniyle, hesaplaşılmış Yasa düzeninin ya da "gerçekliğin" bizzat babamın imgesi ile temsil edildiği *Babanın Adı: Yasa'nın Hiçliği* adlı bu fotoğrafta, Baba ve öznenin gerek kurulurken gerek onunla hesaplaşılırken ya da ondan kopulurken bu iç içe geçen yapısına işaret edebilmek adına diğer fotoğraflarda olduğu gibi bu fotoğraf da uzun pozlanmış tek çekimdir.

Bu fotoğrafta, hesaplaşılan, kopulan Yasa'nın –Babanın– bulanıklaşmasına rağmen hep hazır, iş başında, ciddiyetle bekler; beklerken yukarıdan yargılamaya ve kollarıyla –kurumlarıyla– kontrol altına almaya çalışır konumundan da anlaşılacağı gibi bu kopuş hiç bitmeyen, sürekli ajan gibi çalışması gereken bir işlemi gerçekleştirir. Öznenin de ciddiyetinden ve geçmişinden kopuşuyla gelen, odağını belirlemiş –özgürlüğünü sahiplenmiş–, kayıtsızlık ile küçümseme arasında bir bakışla Yasa'yı geride bırakmışlığı, yine bu ajansal işlemin öbür yüzüdür. Sartre'ın "ciddi insan" dediği, kendine dünyaya ait olduğu ölçüde "gerçeklik" tanıyan insanın "ciddiyet hali" ile Yasa'nın ciddi konumunun da rahatlıkla örtüştüğü görülür ki zaten ciddi insan "meşruiyetini" bu örtüşmeden, özdeşleşmeden alır.

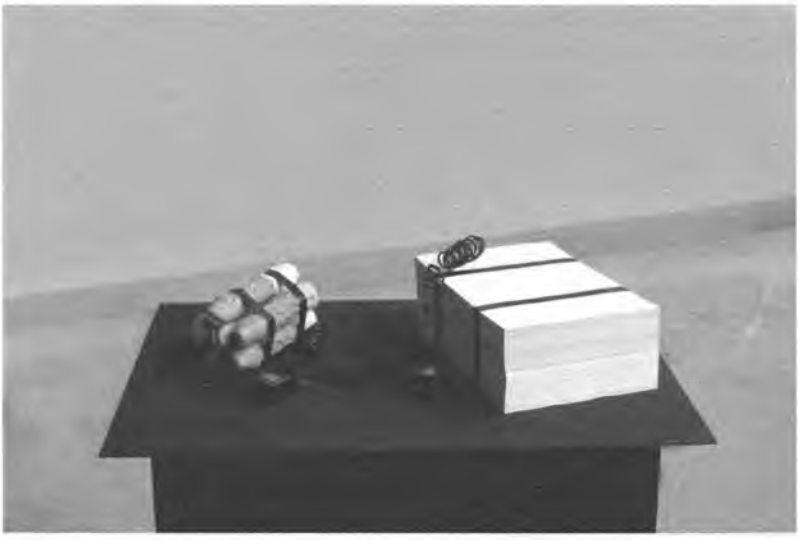


Resim 40: *Yasa'ya Kayıtsız*, video (videodan enstantane)



Resim 41: *Yasa'ya Kayıtsız*, video (videodan enstantane)

Yasa'ya Kayıtsız isimli videoda yine Babanın-Adı ya da Yasa babamın görüntüsüyle temsil edilirken, artık burada geçmişinden kopan, özgürlüğünü sahiplenen insan ile Yasa'nın birbirlerini teğet geçtiği görülür. Yasa yine sürekli iş başındadır, hareket halindedir; insana sorumluluktan kaçış çatlaklarını –yönlerini– işaret etme ve hayaletimsi gölgesiyle onu yeniden içine çekme çabasına devam eder. Videoda, Yasa'nın –Babanın– sürekli sağdan sola, soldan sağa önümden geçmesi, bu sorumluluk transferi kaçamaklarına işaret etme çabasını gösterirken, üstüme düşen gölgesi de bunların etki altına alma çabasını gösterir. Ama, tüm bunlara karşın, geçmişinden artık kopmuş olan Sartre'ın *kendi-için* dediği insan, artık içdaralması eşiğinden geçmiş –Lacan'ın terminolojisiyle söylersek *yanlış-tanımadan* geçmiş–, özgürlüğünü keşfetmiş ve kaçamak tekliflerini kendi kendine yakaladığı radikal kayıtsızlık noktasında olup seçimlerinin sorumluluklarını sahiplenmiştir. Bu noktaya gelmesi için ya da bunu kabullenmesi için geçtiği bu eşik; Babayla hesaplaşılan, özne'likle hesaplaşılan, yani nihayetinde Yasa'ya uçan tekmeler savurarak kendi özne'liğini hayalete çeviren bir eşiktir. Bu tekmeler aynı zamanda ajansallığın mizahi oyunbazlığıdır.



Resim 42: *Ya Fallik Ya Hiç*, yerleştirme

Ya Fallik Ya Hiç yerleştirmesi iki birimden oluşur: İlki, fallik gerçekliğin, yani kendi eksiğinin göstereni olarak falluslardan meydana gelen bir dinamit düzeneği; ikincisi ise, *oldurulmuş* geçmişinden ve yanılsamalı gerçekliğinden –semptomundan– kopup kendini yeniden yaratmaya girişen *kendi-için*'in *tabula* rasa'sını gösteren boş beyaz kâğıt sayfalardan meydana gelen başka bir dinamit düzeneğidir. Fallusların balyası, "1" (açık) yazılı bir düğmeye kabloyla bağlı olup, beyaz kâğıtların balyası ise "0" (kapalı) yazılı bir düğmeye bağlıdır. Fallusların düğmesinin "1" (açık) olması, insanın hiçliği yerine semptomunu seçmiş olması anlamına gelirken, hem onu kapatma seçeneği her zaman mümkün olduğundan hem de aslında insanın kendisinin onu kapatmayı seçmemiş olduğunu gösterdiğinden "0" (kapalı) seçeneği hazırda beklemektedir. Boş beyaz kâğıtların düğmesi ise tam da bu seçim nedeniyle "0" (kapalı) konumda tutulmaktadır. Ama yine aynı şekilde, özgürlük sürekli *şimdi ve burada* olmakla birlikte seçilmeyi beklediğinden kişinin bunu seçme imkânını ifade eden "1" (açık) ibaresi de sürekli *şimdi ve burada* hazırda beklemektedir.

Her iki düzeneğin de dinamit biçiminde düzenlenmesi, her ikisinin de aslında şiddetli bir patlama –travma– içermesinden kaynaklanır. Sorumlulukların transfer edildiği fallik düzen, semptomatik öznenin kendi imkânsızlığını, eksiğini giderme girişimi kapsamında, dışarıya karşı gözükse de aslında kendisine duyduğu bir öfke patlamasıyla zaten temel bir travma üzerine kurulmuştur. Bu travma, özgürlüğüne karşı yürüttüğü ret ve direniş mücadelesi ile *sürekli* tekrarlanmaktadır. Hiçliğin, yani özgürlüğün seçildiği boşluk düzeneği ise zaten doğrudan bu yanılsama düzeneğini patlatarak kendine yeni bir boş sayfa açar ki geçmişin, yanılsamanın, semptomun patlatılması zaten kurgusallığın, oldurulmuşluğun, saçmalığın, irrasyonelliğin keşfinin travması sonucunda gerçekleşir. Bu patlama geçmişinden, semptomundan kopuşun ve yanılsamanın "gerçekliğinin" yıkımının patlaması olup, özgürlüğünü keşfeden için artık yıkılacak, patlatılacak bir varoluş kalmaz. Bu nedenle de boş sayfalar patlatıldığında geriye kalan boşluk hiçliğin özgürlük coşkusu, eksiksiz boşluğun coşkusudur.



Resim 43: *Hiç!*, performans-yerleştirme



Resim 44: *HiçAssos*, performans-fotoğraf

Hiç! başlıklı bu çalışma çıkartmalardan meydana gelir. Gizli devlet belgelerinde kullanılan "Çok Gizli" (*Top Secret*) ibareli mühürler biçiminde yazılan "Hiç" ifadesi, Sembolik düzenin üstünü örtmeye çalıştığı imkânsızlığın bir giz gibi kabul edilmesine gönderme yapar. Bu gizleme mührü, "gerçek" kabul edilen düzenin bir yanılsama ya da kurgu olduğunu herkesin bildiğini ama bilmiyormuş gibi yaptığını –yapmayı seçtiğini– gösterir. "Hiçbir şey" yerine "bir şey" olmanın, yani *hiç* yerine *semptomun* seçildiğinin gizlenmesi ya da gizlenmiş gibi yapılması gerekmektedir. Aksi takdirde insan özgürlüğün içdaralmasına düşecek, giz dağılacak ve artık insan sorumluluğunu transfer edeceği yapıya dayanamayacaktır. Bu nedenle insan bu yanılsamayı takip ederken semptom da kendi imkânsızlığını bu *sanki "giz"miş gibilik* sayesinde örtmeye çalışır. Zaten semptomu vareden, hiçliğin gizlenmeye çalışılıyor oluşudur.



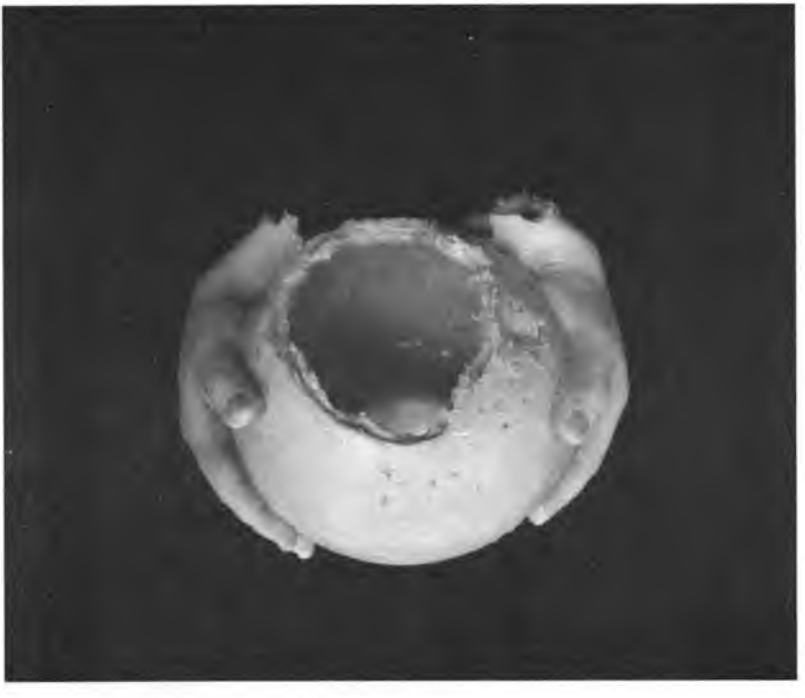
Resim 45: *Hiçİstan*, performans-fotoğraf

"Gerçekliğin" her birimi, kurumu, kimliği vs bu sanki gizmiş gibilik üzerine kurulduğundan, bu çalışmadaki "Hiç" çıkartmalarını da doğrudan kendi başına bir iş olarak değil, sürekli gezen bir ajansallık içinde tasarladım. Bu bağlamda, çıkartmaları insanların sergi sırasında ya da daha sonra www.cerenselmanpakoglu.com/

hic.html internet adresinden temin edip istedikleri yerlere yapıştırmalarını amaçladım. Bu yapıştırma eylemi içinde, hem insanların kendi hiçleme süreçlerini bizzat kendi eylemleri içinde tecrübe etmelerini hem de bu çıkartmalarla daha sonra karşılaşanların bu eyleme dahil olmalarını hedefledim. Üçüncü bir ayak olarak da çıkartmaları kullanan kişilerin bunları yapıştırdıkları yeri fotoğraflamalarını, bu görselleri ise bana göndermelerini istedim ki gönderilecek bu fotoğrafları aynı internet adresinde yayınlamayı tasarlayarak da bu hiçleme eylemlerinin hem kalıcı olmasını hem de daha geniş bir kitlenin tecrübesine açılmasını amaçladım.



Resim 46: *Kader Küresi: Hiçliğin Seçimi*, heykel-yerleştirme



Resim 47: *Kader Küresi: Hiçliğin Seçimi* (detay)

Kader Küresi: Hiçliğin Seçimi isimli bu çalışma, siyah bir perde düzeneğinin içine yerleştirilmiş ten renginde, dokusunda ve dokunuşunda olan silikon bir küreyi avuçlamış aynı malzemeden bir çift el heykeli ile bu heykelin üzerine yerleştiği, içinde aydınlatma olan bir küp kutudan meydana gelir. Silikonun saydamlığı sayesinde, içi boş olan kürenin altındaki kutunun içine konan ışık yardımıyla kürenin içine bakan kişi aydınlatılmış bir boşluk görür. Falcıların giz olanı, bilinmeyeni söyleme rolü ve kişilerin bu role transfer ettiği sorumluluğa gönderme yapmak amacıyla bu heykel siyah falcı perdesinin içinde sergilenir. Böylece izleyici heykelin içine ancak bu perdeyi *aralayarak* bakabilir. Bu çalışmada, bir yandan metafiziksel bir kaderciliğe teslim edilen sorumluluğun deşifresini yaparken, diğer yandan bu kaderin nesnesinin aranmasının, yani "Bu o değil!, Bu o değil!" ile yürütülen sürekli arayışın aslında sürekli ertelenen bir gelecek, hiç gelmeyecek olan

bir gelecek arayışı olduğunu göstermeye çalıştım. Çünkü bu sürekli arama ediminin aslında bulacağı bir şey yoktur: Hiçlik –özgürlük– gelecekte bulunacak bir şey değildir; sürekli *şimdi ve buradadır*. Bu imkânsız arayış içindeki kişi sürekli *bir şey* bulma arzusunun peşinden gittiğinden, kader küresinin içine baktığında *hiçbir şey* bulamayıp hayal kırıklığına uğrar. *Bir şey* bulma *arzusunun* yanında, *bir şey* arama edimi içinde olması, yani eksiği, imkânsızlığı giderme arayışı içinde hiç bulamayacağı *kayıp nesneyi* arayışı aynı zamanda semptomunu onaylama faaliyetinin tekrarlanmasıdır ki tam da bu arayışı semptomunu üreten şeydir. Halbuki semptomu, "gerçekliği" sürekli içeriden kemiren bir oyuk, ajan gibi çalışan hiçlik onun özgürlüğü olup, ona, *bir şey* yerine *hiçbir şey* olabileceğini, yani *her şey* olabileceğini göstermektedir. Bu nedenle de boşluk ve ışığın yayılımı, *hiç* olmanın *her şey* olabilme özgürlüğü anlamındadır.



Resim 48: *Özgür Olmaya Mahkûmsun!*, performans

Sartre'ın, insan ne kadar özgürlüğüne dirense de, onu reddetmeye çalışsa da özgür oluşundan kurtulmasının mümkün olmadığını, insanın tek seçemeyeceği şeyin özgürlüğünden kurtulmak olduğunu açıklarken kullandığı "Özgür Olmaya Mahkûmsun" cümlesinin yazılı olduğu bu yaka iğnelerinin –"Hiç" çıkartmaları gibi– doğrudan sergilenmesini amaçlamadım. İzleyiciler bu cümlenin yazıldığı yaka iğnelerini yine ya sergi sırasında ya da www.cerenselmanpakoglu.com/hic.html internet adresinden temin edebilir. Çıkartmalarda olduğu gibi ama izleyiciler bu sefer yaka iğnelerini kendilerinin ya da eşyalarının üzerinde, kendileriyle birlikte taşırken, bu cümle, zaten sürekli *şimdi ve burada* olan özgürlüklerini hem görsel hem de kavramsal olarak ajan gibi devamlı hatırlatır. Bunları kendi üstlerinde taşımalarının hem kendilerine hem de bunu görenlere sürekli bir hatırlatma oluşu bu insanların her birini ajansal girişime dahil eder. Bu iğneyi taşırken çekilmiş fotoğraflarının internet sitesinde yayınlanması ve özgürlüklerinin kitlesel olarak "meşrulaşıp" "damgalanmasıyla" da özgürlüklerinden gerçekten kurtulamayacak olmalarına muzip şekilde yaklaşılmış olur. Böylece sadece bu uygulamanın değil, bu kitabın belkemiğini oluşturan bu cümle, ajansal girişime görsel olarak da dahil olur.



Resim 49: *Özgür Olmaya Mahkûmum!*, performans-fotoğraf

Tüm bu ajansal çalışmalarda öne çıkan hareketlilik ajansal sanatın *oyunbazlığına* da işaret eder. Fotoğraflardaki görüntülerin hareketi, insanın geçirdiği *an*lar ve süreçler ile ilgili bir oynama olarak okunabilir. Bununla birlikte, *Hiçlik Korkusu*, *Kader Küresi: Hiçliğin Seçimi* ve *Tabutta Kayıp Pop Nesne* çalışmalarında olduğu gibi doğrudan izleyicinin yapması gereken bir hareketle onun dahil edildiği bir *oyun*un ve *Sen!*, *Fallik Tuzak* ve *Ya Fallik Ya Hiç*'teki gibi içinde bulunduğu semptomatik eylemin gösterilmesiyle oynanan bir *oyun*un söz konusu olduğu söylenebilir. *Hiç!* ve *Özgür Olmaya Mahkûmsun!* performanslarının ajansal yayılımı ve videolarda oynanan oyun ise daha doğrudan oyunlardır. Bununla birlikte, *Kader Küresi: Hiçliğin Seçimi*'nde izleyicinin hayal kırıklığı ile oynanan bir oyun da söz konusudur.

Sonuç:
Ajansal Sanatın *Hiç* Bitmeyen İşlemi

Ajansal sanat, bakış açılarının yanılsamalı, algının önverili, bilginin şüpheli, duyguların öğrenilen vs olduğunu ve bu kuruluşlar aracılığıyla sorumluluğumuzu transfer ettiğimiz irrasyonel ve yanılsamaya dayalı *semptomatik bir gerçeklik* var ettiğimizi aslında bildiğimiz halde, bu yanılsamayı özgürlüğümüzden kaçmak için devam ettirdiğimizi keşfettiğimizde, bu içinde yaşadığımız "gerçekliğin" dışında da bir gerçekliğin mümkün ve mevcut olduğunu *yaparak* gösterir. Ajansal sanat, bu yapmasının içinde, kendi kendimizin bilincine sahip olmakla kendimizi seçmemizin aynı şey olduğunu bildiğimiz halde, kendimizi yanılsamalı şekilde var etme girişimimizin irrasyonelliğini kabul etmeye direnç gösteriyor olmamızın nedeninin de aslında özgürlük korkusu olduğunu deşifre eder.

Ajansal Sanatın *Bilgi*si

Sanatın, sermayenin çıkar üretimi ile ilişkileri rahatlıkla analiz konusu edilebilir ki sıklıkla edilmiştir de. Fakat bu ilişkiler zaten kurgulanmış olan toplumsal yapıya dair olduğundan bu çalışmanın konusu değildir. Aynı zamanda, bu çalışmanın konusu, sanatı toplumsal yapının dışındaki bir varoluşa –metafiziğe– dayandırmak da değildir çünkü sanat kurumu da diğer her şey gibi toplumsal yapı içinde kurulmuştur. Bu çalışmanın konusu, ajansal sanatın toplumsal gerçeklik içinde ya da semptomun içinde başka bir şeyi, *hiçliği*, yani *özgürlüğü* gösterebilme potansiyelidir. Elbette bu, mevcut sanat eserlerinin her zaman bu potansiyeli yürürlüğe soktuğu anlamına gelmez; hatta görülür ki sanat eserleri bunu nadiren yapar. Paradoksal biçimde, her zaman her yerde iş başında olduğu ve insan her şeyi onun üzerinden kurduğu halde hiçliğin yaşamda görünümü yoktur çünkü hiçlik var değildir, hiçliktir.

Sanat, ona henüz "sanat" denmediği dönem de, bugün de içinde bulunduğu çağın yansıtıcısıdır. Sanat, üstü örtülü olanı görünür kılıp açığa da çıkarsa, olanı, doğrudan basitçe gösterse ya da yeniden üretse de bir yansıtmadır. Sanat toplumsal yapıdan azade değildir; her daim yapıyla etkileşim içinde olup "gelişmelere" eşlik ederek içinde ürediği toplumsal sisteme bağlı olarak konum edinir, manifestosunu koyar ya da kendini ortadan kaldırmaya girişir. Aldığı her tavır ve konum, geçmişe ve geleceğe bağımlı olarak kurulan çağının gelişmelerini yansıtma işlemi yapar. Sanat tartışmalarında öne çıkan "etnograf" atfı da haklı olarak bu esastan kaynaklanır; fakat atlanan olgu, sanatçının her daim bir anlamda etnograf gibi çalışmış olmasıdır. *Ajansal sanat* paradoksal biçimde içinde bulunduğu çağa kayıtsızdır. Onun hesaplaşması çağ ve onun üretimleri ile değildir; konumunu bunlara bağlı olarak almaz. Çünkü ajansal sanat, toplumsal gerçekliği bir *yanlış-tanıma* olarak kavrayıp bu *semptomun* hiçlikten kaçış olarak koyutlanmış olmasıyla hesaplaşır. Hiçlik, belirli bir döneme, zamana, mekâna bağlı olarak gelip-giden, belirlenen bir şey olmadığına göre, ajansal sanatın işlemi de hiçbir zaman sonlanmaz.

Satın alınan şeyin, ideolojinin, dinin, politikanın vs *vaat ettiği* şeye asla sahip olunamayacaktır; yapısal olarak imkânsızdır bu. "Vaat" ve "sahip olma", semptomu yürürlükte tutmak için kurulmuş hem ikili karşıtlıklar sisteminin hem de insanın kendini var

etme mücadelesinin ürünü olarak, *asla gelemeyecek olmaktan* beslenir. Halbuki hiçlik, sürekli *şimdi ve buradadır* ve Sartre'ın dediği gibi, hiçlik özgürlükle bir ve aynı şeydir. O halde ajansal sanat, bir ütopya üzerinden, yani "henüz olmayan" bir imkânlar alanı üzerinden çalışan bir işlem yapmaz. Ajansal sanatın imkânlar alanı, özgürlüğün sürekli *şimdi ve burada* oluşundan dolayı ütopyayla ilişkilenmez. Gelecek olan, gelmekte olan ya da henüz olmamış olan –yani *hiç gelemeyecek olan*– değil, sürekli *şimdi ve burada* olan hiçlik –özgürlük–, ajansal sanatın işleminin hem nedeni hem de amacıdır.

Ajansal sanat, özgürlükten kaçış yolu olarak yürürlükte tutulan toplumsal gerçeklik semptomunu, bir bütün olarak hesaplaşılacak bir olgu olarak ortaya koyar. Bununla birlikte bu yapı, kendinde bir varoluşa sahip değildir; insanın var ettiği bir yapı, kendini var etmek için var ettiği mutlak bir dışsallıktır. İnsan, kendi imkânsızlığını, eksiğini gidermek ve özgürlüğün içdaralmasından kaçmak için bu "gerçekliği" koymuş ve aynı zamanda da hazır bulmuştur ama bunu dönüştürmek, baştan bir okumasını yapmak *her zaman* mümkündür. İnsan, bu okumayı ve dönüşümü, geçmişi, yani *oldurulmuşluğu* ile hesaplaşıp ondan koparak ve bunun üzerine *boş yeni bir sayfa* açarak yapar. Bu boş sayfaya istediği her şeyi yazmakta özgür olduğundan ve artık bu seçimleri bilinçli seçimler olacağından içdaralmasına düşse de insan bunun aynı zamanda özgürlüğünün coşkusu da olabileceğini görebilir. Burada yargının olmadığını, sadece kendi bilinç hayatının seçimlerinin olduğunu anladığında insan özgürlük korkusuyla hesaplaşmaya en azından başlayabilir. Bu başlangıç, bir yandan insanın artık sorumluluğu transfer etmeyip her şeyi kendisinin koymasını gerektirdiğinden içdaralmasını getirse de, diğer yandan hiçliğinden her şeyi yaratabilme özgürlüğünün coşkusunu da getirir. İnsan istediği *her şey* olabilir ama bu seçiminin sorumluluğu da zorunlu olarak birlikte gelir.

Ajansal Sanatın *Yapma*'sı

Eğer başkaldıran, yok etme çığlığını ve totaliter zihniyeti eşzamanlı biçimde reddetmek zorundaysa sanatçı da biçimcilik tutkusundan ve gerçekliğin totaliter estetiğinden eşzamanlı olarak kurtulmak durumdadır. Günümüzde dünya birdir gerçekte fakat bu birlik hiçliğin birliğidir. Eğer dünya, biçimsel ilkelerin hiçliğini ve ilkesiz hiçliği dışlayarak, yaratıcı bi-

reşime giden yolu keşfederse uygarlık ancak o zaman olanaklıdır. Aynı şekilde, sanatta sürekli yorum ve röportaj dönemi ölümün eşiğinde olup, yaratıcı sanatçıların gelişini haber vermektedir (Camus, 2009, s. 223).

Camus'nün de ifade ettiği "biçimcilik tutkusu" sanatın kendi önünü tıkayan, hiçliğin imkânından onu sürekli alıkoyan, daha doğrusu kendini alıkoydurmaya yarayan unsurlardan biridir. Ajansal sanatın meselesi biçimsel değildir; içeriğin –bilgisinin– dönüştürücü etkisidir. Biçim tartışması ve arayışı, ideolojilerin kendi aralarındaki çarpışmalara ya da yarışlara benzer. Sanat tarihi –özellikle modernizm ve sonrası– biçimlerin değişimi üzerinden yapılan beyanatlarla doludur. Biçim tartışması yüzey tartışması gibidir. Nasıl ki toplumsal gerçekliğin kurumları üzerinden yapılan ideolojik mücadele bizi bunların kurgusallığıyla yüzleşmekten alıkoyuyorsa, biçim üzerinden, yani yüzey üzerinden yapılan sanatsal beyanatlar da aynı şekilde hiçliğin özgürlüğüyle yüzleşmeyi ertelemeye yarıyor. Bu nedenle Camus, "biçimsel ilkelerin hiçliği" derken, hiçliği değil, biçimsel ilkelerin hiç olmuşluğunu, hükümsüzlüğünü kasteder. Hangi tartışma yapılırsa yapılsın, hangi beyanatta bulunulursa bulunulsun, hangi giz deşifre edilirse edilsin, bu estetik beyanatlar, Camus'nün ifadesiyle "gerçekliğin totaliter estetiği"ne, yani, kurgusal yapının estetize edilmesine çıkarır bizi. Bunun yanında, güncel sanatın belirleyici özelliklerinden kayıtsızlık ya da hükümsüzlük de *kayıtlı* kayıtsızlık ya da *koşullu* kayıtsızlık olup Camus'nün "ilkesiz hiçlik" dediği ile örtüşür.

Güncel sanatın kalabalığa ve sokağa yönelmesinde çok çeşitli amaçlar olabilir; ama merkezsizlik, biçimsizlik, yersiz-yurtsuzluk gibi söylemleri, *koşullu* ya da kurgusal gerçekliği devam ettirerek, izleyicinin kendi hesaplaşmasını ya da fanteziden geçmesini kaçırmasına hizmet edip onu şizofrenik bir konumda bırakır. Halbuki ajansal girişimin sokak ve sokaktaki kalabalıkla iletişim amacı, kalabalığın içindeki herkesin, saçmalığı yürürlükte tutma suçortaklığı ile hesaplaşıp, kendini, eksiksiz boşluğun özgürlüğünde, yani gerçek bir merkezsizlik olarak hiçlikte bulmasına ön ayak olmaktır. Çünkü kendini sürekli "sağlam" sınırlar içinde tanımlama refleksine sahip öznelerin meydana getirdiği kalabalık merkezsiz, biçimsiz görünse de, kalabalığın içindeki özneler, atadıkları bir merkeze-merkezlere göre konum alıp hareket etme ref-

leksine sadık kalır. Bu da zaten öznenin sembolik özdeşleşmesi, yani kendisini gözlemlediği yerle özdeşleşmesidir; dolayısıyla semboliktir ve falliktir; kendi imkânsızlığını ele verir.

Burada, ajansal sanatın tüm amaçları saklı tutulmakla birlikte söylenmeli ki tüm bunları yapmak sanatın ya da ajansal sanatın *görevi* değildir; bunu yapmayı ajansal sanat seçer ve seçiminin sorumluluğunu alır. Ama eğer izleyici bu sorumluluğu ajansal sanata transfer ederse yüceyi, hakikati, görünmeyeni, gizleneni göstermek gibi yapılagelen "sanata sorumluluk transfer etme" pratiğinin çelişkisine yine düşer. Her zaman için özgürlüğünü keşfedip onu sahiplenme ve seçimlerinin sorumluluğunu alma kişinin kendisine aittir; onu reddetse de ondan kaçmaya çalışsa da özgürdür ve seçimlerinden sorumludur.

Kendini göstermeyen çünkü karmaşık bir söylem alanından hareketle kurulan yapıt, Foucault'ya göre, "ne doğrudan bir birlik ne kesin bir birlik ne de homojen bir birlik olarak düşünülebilir." Foucault'nun bahsettiği yapıt, kendisinden hareketle hiçbir başlangıçla örtüştürülemeyecek olan, yani onun varlığını ve söylemin sürekliliğini teminat altına almaya çalışmış tüm temalardan kurtarılmış olan yapıttır. Bu yapıtın, "kendisi sadece kendi boşluğu olacak" "bedensiz bir söylem"dir. "Kendi izinin oyuğu olan bir yazı" olup "söylenmeyen, söylenen her şeyi içeriden kemiren bir oyuk"tur (Foucault, 2011a, s. 36-38). Foucault'nun "yapıt"ı, Sartre'ın, arkasında sadece hafif bir iz bırakarak gerçekleştirilen karda kayma örneğine benzer. Karda kaymak Sartre'a göre karla sahiplenici bir münasebettir ama maddenin içine gömülmeden, onu ehlileştirmeden bu madde üzerinde hâkimiyet kurulduğundan, bu, sürekli bir yaratma edimidir. Suda kaymak ise arkasında karda olduğu gibi hafif bir iz dahi bırakmadığından daha mükemmeldir Sartre'a göre (Sartre, 2011, s. 722-723).

> Bir yönelim, boş olmak için, kendi kendisinin boş olduğunun ve özellikle de hedeflediği belli madd*eden* yoksun olduğunun bilincinde olmalıdır. Boş bir yönelim, maddesini nasıl varolmayan olarak ya da namevcut olarak ortaya koyarsa, tam o ölçüde kendi kendini boş olarak oluşturur (Sartre, 2011, s. 77).

O halde, karmaşık bir söylem alanından hareketle kurulan, sadece kendi kendisinin boşluğu olan yapıtın yöneliminin boş ol-

ması için, yapıtın kendi kendisinin boş olduğunun bilincinde olması gerekir. Buna göre ajansal sanat nasıl ki "gerçekliği" boş olarak koyuyorsa kendi kendisini de boş olarak oluşturmalıdır. Belki de ajansal sanatın paradoksu budur: Kendini var etme girişiminin, yönelimini boş olarak koyması gibi kendi kendisini de boş olarak oluşturabilmesi. Ajansal sanat, kendini sıfırdan, boştan yaratma projesi olarak, kendi geçmişinden özne gibi *–kendi-için* gibi– kopar. Bu kopuşu hiçliği sayesinde yapar ki bu zaten onun kendisini boş olarak oluşturduğunu gösterir. Burada, kendini yok etme girişimi ya da umutsuz bir nihilist girişim söz konusu değildir; aksine, ajansal sanatın varlığına bir başlangıç ve güvenli teminatlar vermeye çalışacak olan *yüklemlerin* üstünden kayıp gitmesi söz konusudur: Söylenen ve söylenmeyenleri hep içeriden kemiren bir ajan; ama hiçbir zaman bir bütünlük ve birlik içinde kendini göstermeyen bir hayalet.

Kaynakça

Adorno, Theodor W. (2004), *Aesthetic Theory*, Der. Gretel Adorno, Rolf Tiedemann, Robert Hullot-Kentor, Çev. Robert Hullot-Kentor, Continuum, Londra.

Adorno, Theodor W., Horkheimer, Max (2010), *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar* (Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente, 1944), Çev. Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Banksy (2006), *Wall and Peace*, Century-The Random House Group, Londra.

Baudrillard, Jean (1993), *Symbolic Exchange and Death* (L'échange Symbolique et la Mort, 1976), Sage, Londra.

—(1994), *Simulacra and Simulation*, The University of Michigan Press, Michigan.

—(1995), *The Gulf War Did Not Take Place* (La Guerredu Golfen'a pas eulieu, 1991), Çev. Paul Patton, Indiana University Press, Bloomington.

—(2002a), *Screened Out*, Çev. Chris Turner, Verso, Londra.

—(2002b), *The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena* (La Transparence du Mal, 1990), Çev. James Benedict, Verso, Londra.

—(2005), *The Conspiracy of Art: Manifestos, Interviews, Essays*, Der. Sylvère Lotringer, Çev. Ames Hodges, Semiotext(e), Los Angeles-New York.
—(2010), *The Agony of Power*, Çev. Ames Hodges, Semiotext(e), Los Angeles.
—(2011), *Sanat Komplosu* (Le Complot de l'art, 2005), Çev. Elçin Gen, Işık Ergüden, İletişim Yayınları, İstanbul.
Benjamin, Walter (1979), "TheWork of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Mass Communication and Society*, Der. James Curran, Michael Gurevitch, Janet Woollacott, Sage, California.
—(1999), *Illuminations*, Pimlico, Londra.
Bourriaud, Nicolas (2005), *İlişkisel Estetik* (Esthétique Relationnelle), Çev. Saadet Özen, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
Bowie, Malcolm (2007), *Lacan*, (Lacan, 1997), Çev. V. Pekel Şener, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
Butler, Judith (2005), *İktidarın Psişik Yaşamı: Tabiyet Üzerine Teoriler* (The Psychic Life of Power: Theories in Subjection, 1997), Çev. Fatma Tütüncü, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
Camus, Albert (2009), "Yaratma ve Devrim" (1951); *Başkaldıran İnsan*, (1990); *Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı*, Der. Mehmet Yılmaz, Çev. Nazım Özüaydın, Ütopya Yayınevi, Ankara.
—(2011), *Sisifos Söyleni*, (Le Mythe de Sisyphe, 1942), Çev. Tahsin Yücel, Can Yayınları, İstanbul.
Cantzen, Rolf (2000), *Daha Az Devlet Daha Çok Toplum: Özgürlük, Ekoloji, Anarşizm* (Weniger Staat-Mehr Gesellschaft: Freiheit, Ökologie, Anarchismus, 1997), Çev. Veysel Atayman, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
Cervantes Saavedra, Miguel de (2012), *Don Kişot*, Çev. Reşat Nuri Güntekin, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
Derrida, Jacques (1978), *Writing and Difference* (L'écriture et la Différence, 1967), Çev. Alan Bass, Routledge, Londra.
—(1982), "Différance", *Margins of Philosophy*, Çev. Alan Bass, The University of Chicago Press, Chicago.
—(2007), *Marx'ın Hayaletleri: Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonal* (Spectres de Marx, 1993), Çev. Alp Tümertekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
Foster, Hal (2009), *Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard* (The Return of the Real, 1996), Çev. Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
Foucault, Michel (2010), *Cinselliğin Tarihi* (Histoire de la Sexualité I, II, III, 1976-1984), Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
—(2011a), *Bilginin Arkeolojisi* (L'archéologie du Savoir, 1969). Çev. Veli Urhan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
—(2011b), *Özne ve İktidar: Seçme Yazılar 2* (Dits et Écrits, 1954-1988, 1994), Çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
Fromm, Erich (1993), *İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri 1* (*The Anatomy of Human Destructiveness*, 1973), Çev. Şükrü Alpagut, Payel Yayınları, İstanbul.
Gramsci, Antonio (2011), *Prison Notebooks-Cilt 1* (*Quaderni del Cancere*), Der. ve Çev. Joseph A. Buttigieg, Columbia University Press, New York.

Greenberg, Clement (2009), "Öncü ve Kiç" (1939), *Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı*, Haz. Mehmet Yılmaz, Çev. Nazım Özüaydın, Ütopya Yayınevi, Ankara.
Heidegger, Martin (1996), *Being and Time: A Translation of Sein und Zeit*, Çev. Joan Stambaugh, State University of New York Press, New York.
Jameson, Fredric (1988), "Periodizing the 60s", *The 60s Without Apology*, Der. Sohnya Sayres, Anders Stephanson, Stanley Aronowitz, Fredric Jameson, University of Minnesota Press, Minneapolis.
—(2005), *Kültürel Dönemeç* (The Cultural Turn, 1998), Çev. Kemal İnal, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
Johnston, Adrian, "The Forced Choice of Enjoyment: Jouissance Between Expectation and Actualization", *The Symptom*, Sayı: 2, Bahar, 2002. http://www.lacan.com/forced.htm
Kuspit, Donald (2006), *Sanatın Sonu* (The End of Art, 2004), Çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, İstanbul.
Lacan, Jacques (1977), *Écrits: A Selection*, Çev. Alan Sheridan, W. W. Norton & Company, New York.
—(2004), *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Çev. Alan Sheridan, Karnac Books, Londra.
Mansfield, Nick (2000), *Subjectivity: Theories of the Self from Freud to Haraway*, New York University Press, New York.
Newman, Saul (2006), *Bakunin'den Lacan'a Anti-Oteriteryanizm ve İktidarın Altüst Oluşu* (From Bakunin to Lacan Anti-Authoritarianism and the Dislocation of Power, 2001), Çev. Kürşad Kızıltuğ, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
Platon (2012), *Devlet* (Politeia), Çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcöz, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
Rancière, Jacques (2008), *Görüntülerin Yazgısı-Duyulurun Paylaşımı* (Le Destin des Images, 2003; Le Partage du Sensible: Esthétique et Politique, 2000), Çev. Aziz Ufuk Kılıç, Versus Kitap, İstanbul.
—(2010), *Özgürleşen Seyirci* (Le Spectateur Émancipé, 2008), Çev. E. Burak Şaman, Metis Yayınları, İstanbul.
—(2012), *Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika* (Malaise dans l'Esthétique, 2004), Çev. Aziz Ufuk Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul.
Rousseau, Jean-Jacques (2011), *Toplum Sözleşmesi* (Du Contract Social), Çev. Vedat Günyol, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
Sartre, Jean-Paul (2011), *Varlık ve Hiçlik: Fenomenolojik Ontoloji Denemesi* (L'être et le Néant: Essai d'Ontologie Phénoménologique, 1943), Çev. Turhan Ilgaz, Gaye Çankaya Eksen, İthaki Yayınları, İstanbul.
Shiner, Larry (2001), *The Invention of Art: A Cultural History*, The University of Chicago Press, Chicago.
—(2010), *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
Stallabrass, Julian (2009), *Sanat A.Ş.: Çağdaş Sanat ve Bienaller* (Art Incorporated: The Story of Contemporary Art, 2004), Çev. Esin Soğancılar, İletişim Yayınları, İstanbul.

Stirner, Max (1995), *The Ego and Its Own,* Der. David Leopold, Cambridge University Press, Cambridge.
Warhol, Andy (2007), *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*, Penguin Books, Londra.
Žižek, Slavoj (1993), *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology,* Duke University Press, Durham.
—(1996), "Müstehcen Efendi", Çev. Mustafa Yılmazer, *Birikim Dergisi*, Sayı 70, Güz. http://www.birikimdergisi.com/pdf/70sayitum.pdf
—(2008a), *İdeolojinin Yüce Nesnesi,* Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul.
—(2008b), *The Sublime Object of Ideology*, Verso, Londra.
—(2010), "Arquitectura y placer" ("Mimarlık ve Zevk"), Congreso Arquitectura: Más por Menos (Pamplona). http://www.youtube.com/watch?v=M6SOf pvdXD8
—(2011), *Living in the End Times*,Verso, Londra.

Resim Listesi

Resim 1: Caravaggio, *Narcissus*, 1597-1599, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma. (http://www.caravaggio-foundation.org/Narcissus,-c.1597-99-large. html)

Resim 2: Taysir Batniji, *Babalar* (*Fathers*), 2006, 12. İstanbul Bienali (2011). (http://www.taysirbatniji.com/en/photography/fathers,-2006)

Resim 3: Yüksel Arslan, *Arture 186*, 1976-1977, *Yüksel Arslan Retrospektifi*, Der. Levent Yılmaz, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009.

Resim 4: Yüksel Arslan, *Arture 213, Etkiler 5c (İslam Sanatları)*, 1980, Besi Cecan Koleksiyonu, *Yüksel Arslan Retrospektifi*, Der. Levent Yılmaz, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009.

Resim 5: Yüksel Arslan, *Arture 487, İnsan 128: Mutunus-tutunus-fascinus*, 1997, *Yüksel Arslan Retrospektifi*, Der. Levent Yılmaz, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009.

Resim 6: Banksy, Grafiti, *Wall and Peace*, Century-The Random House Group, 2006.

Resim 7: Yüksel Arslan, *Arture 170, Kapital XIX (Kredi)*, 1973, Besi Cecan Koleksiyonu, *Yüksel Arslan Retrospektifi*, Der. Levent Yılmaz, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009.

Resim 8: Marcel Duchamp, *Şelale (Fontaine)*, 1917, 1964, Tate Modern Museum, Londra.
(http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573)

Resim 9: Barbara Kruger, *Alışveriş Yapıyorum O Halde Varım (I Shop Therefore I Am)*, 1987, *Barbara Kruger*, Rizzoli Publications, New York, 2010.

Resim 10: Kiki Smith, *Masal (Tale)*, 1992, Jeffrey Deitch Koleksiyonu.
(http://learn.columbia.edu/courses/fa/images/medium/kc_femart_smith_k_1.jpg)

Resim 11: Sarah Small, *Canlı Tablo: Hezeyan İnşalarının Canlı Tablosu (Tableau Vivant: Living Picture of the Delirium Constructions)*, 2011, Skylight One Hanson, New York.
(http://sarahsmall.com/tableau-vivant)

Resim 12: Sarah Small (detay).

Resim 13: Meredith Danluck, *Sinema Serisi - Kavga Sahnesi (Cinema Series-Fight Scene)*, 2012, Renwick Gallery, ABC Berlin, New York, 2012.
(http://www.lesliefritzgallery.com/index.php?q=Image&ID=439&Artist=20)

Resim 14: Meredith Danluck (detay).

Resim 15: Slyvie Blocher, *Ben ve Biz (I&Us)*, 2003, Départementale d'art Contemporain de la Seine-Saint-Denis, Fransa.
(http://sylvieblocher.net/en/artwork/living-pictures/iandus/)

Resim 16: Charles Ray, *Devrimler Karşıdevrimler (Revolution Counter Revolution)*, 1990, Museodi Arte Contemporanea, Torino.
(http://charlesraysculpture.com/collections/revolution-counter-revolution/)

Resim 17: Yes Men, *Dow Chemical*, 2004. (http://theyesmenfixtheworld.com)

Resim 18: Banksy, Performans, *Wall and Peace*, Century-The Random House Group, 2006.

Resim 19: Yüksel Arslan, *Arture 181, Tekelci Devlet Kapitalizmi*, 1976, Ayşegül ve Doğan Karadeniz Koleksiyonu, *Yüksel Arslan Retrospektifi*, Der. Levent Yılmaz, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009.

Resim 20: Yüksel Arslan, *Arture 149, Kapital 1*, 1969, Papko Koleksiyonu, *Yüksel Arslan Retrospektifi*, Der. Levent Yılmaz, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009.

Resim 21: *Hiçlik Korkusu*, 2013, Heykel

Resim 22: *Hiçlik Korkusu* (detay)

Resim 23: *Sen! (5)*, 2009 (2013), Yerleştirme

Resim 24: *Sen! (5)* (detay)

Resim 25: *Fallik Tuzak*, 2010-2013, Yerleştirme

Resim 26: *Fallik Tuzak* (detay)

Resim 27: *Hâkim Olan Benden Başka Bir Ben*, 2012, Fotoğraf

Resim 28: *Kamuflajsız Benden Başka Bir Ben*, 2012, Fotoğraf
Resim 29: *Korumasız Benden Başka Bir Ben*, 2012, Fotoğraf
Resim 30: *Tabutta Kayıp Pop Nesne*, 2013, Fotoğraf-Yerleştirme
Resim 31: *Tabutta Kayıp Pop Nesne* (detay)
Resim 32: *Benim mi Oyunum?*, 2013, Video
Resim 33: *İçdaralmasından Geçiş*, 2013, Fotoğraf-Yerleştirme (detay)
Resim 34: *Arayıştan Hiçliğe*, 2013, Fotoğraf-Yerleştirme (detay)
Resim 35: *Özgürlük Korkusu (4)*, 2011 (2013), Yerleştirme
Resim 36: *Özgürlük Korkusu (4)* (detay)
Resim 37: *"Gerçeklik" Zinciri*, 2013, Fotoğraf
Resim 38: *Özgürlük: Şimdi ve Burada*, 2013, Fotoğraf
Resim 39: *Babanın Adı: Yasanın Hiçliği*, 2013, Fotoğraf
Resim 40: *Yasaya Kayıtsız*, 2013, Video (videodan enstantane)
Resim 41: *Yasaya Kayıtsız*, 2013, Video (videodan enstantane)
Resim 42: *Ya Fallik Ya Hiç*, 2013, Yerleştirme
Resim 43: *Hiç!*, 2013, Performans-Yerleştirme
Resim 44: *HiçAssos*, 2013, Performans-Fotoğraf
Resim 45: *Hiçİstan*, 2013, Performans-Fotoğraf
Resim 46: *Kader Küresi: Hiçliğin Seçimi*, 2013, Heykel-Yerleştirme
Resim 47: *Kader Küresi: Hiçliğin Seçimi* (detay)
Resim 48: *Özgür Olmaya Mahkûmsun!*, 2013, Performans
Resim 49: *Özgür Olmaya Mahkûmum!*, 2013, Performans-Fotoğraf

Dizin

A
ahlak 17, 21, 23, 46, 78, 79, 83, 122
ahlaki 85, 86, 98, 106
ahlaklı 78, 79
ahlaksız 78, 79, 179
ajan 12, 18, 20, 23, 27, 50, 91, 129, 185, 188, 189, 199, 204, 212, 225, 233, 234, 242
ajansal 13, 14, 18, 21, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 34, 36, 66, 71, 95, 119, 120, 159, 161, 162, 166, 169, 171, 174, 175, 176, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 197, 225, 234, 236, 238, 239, 240, 241, 242
ajansal sanat 13, 18, 26, 29, 30, 119, 161, 162, 166, 169, 175, 176, 181, 182, 184, 185, 189, 190, 192, 238, 239, 241, 242
akıl 23, 65, 74, 90, 100, 106, 118, 119, 120, 122, 123, 218
anlaşılmazcı 24, 142, 144
a priori 21, 74, 77, 78, 187
arzu 21, 47, 56, 57, 58, 63, 66, 92, 128, 147, 148, 153, 176, 180, 187
atıf 77, 102, 111, 112, 163, 166, 184, 189, 196, 198, 218
aura 113, 133, 138

B
Babanın Adı 20, 40, 41, 42, 71, 194, 201, 210, 224
bahane 116, 181
Baudrillard, Jean 13, 18, 22, 23, 24, 25, 79, 86, 87, 88, 89, 93, 123, 124, 128, 129, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 161, 174
beğeni 22, 95, 99, 102, 103, 106, 155, 181, 182
bilinçli 13, 17, 18, 27, 32, 53, 72, 75, 102, 144, 185, 189, 202, 239
boş 55, 57, 58, 64, 67, 116, 137, 156, 161, 164, 168, 169, 177, 185, 190, 210, 227, 228, 232, 239, 241, 242
boşluk 23, 32, 33, 34, 49, 59, 117, 121, 122, 123, 127, 133, 153, 169, 180, 228, 232, 233
bu o değil! 27, 28, 59, 209

C-Ç
Camus, Albert 32, 72, 121, 153, 240
ciddi insan 21, 51, 73, 177, 194, 225
ciddiyet 73, 177, 188, 204, 206, 225
cinsel 42, 46, 128, 148
coşku 100, 145, 216, 223
çokkültürlülük 24, 63, 95, 132, 133, 154, 168, 175

D
değer 25, 37, 85, 95, 98, 115, 133, 134, 136, 138, 139, 156, 157, 158, 166
deha 95, 97, 100, 101, 102, 104, 110, 113
Derrida, Jacques 20, 28, 70, 71, 89, 140, 149, 165
deşifre 12, 13, 23, 25, 26, 27, 29, 79, 97, 123, 124, 141, 144, 147, 152, 153, 154, 159, 162, 166, 185, 189, 237, 240
dışkı 58, 136, 137
din 17, 21, 62, 65, 101, 110, 169
diyalektik 26, 54, 108, 120, 130, 162, 166, 175, 179, 180

E
eksik 24, 28, 42, 43, 49, 56, 127, 152, 163, 164, 166, 185, 201
eksiklik 43, 56, 61
envanter/envanterci 24, 141, 142, 143, 144
estetik 24, 101, 103, 104, 106, 109, 111, 113, 114, 119, 123, 126, 129, 130, 131, 133, 141, 142, 148, 153, 155, 156, 158, 178, 180, 182, 189, 190, 240

eşitlik 13, 27, 108, 130, 185, 187
etnograf 238
etnografik 24, 97, 141, 144, 152

F
fallik 20, 57, 58, 59, 60, 61, 179, 201, 203, 204, 206, 209, 227, 228
fallus 20, 41, 56, 57, 58, 201
fantezi 19, 22, 24, 28, 31, 48, 49, 55, 89, 111, 119, 122, 139, 152, 161, 183, 193, 203, 211
fetiş/fetişist 21, 49, 54, 79, 80, 115
Foucault, Michel 12, 20, 21, 27, 28, 46, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 72, 77, 79, 81, 82, 83, 85, 88, 90, 92, 115, 169, 186, 188, 189, 203, 206, 241

G
gerçeklik 11, 12, 17, 18, 22, 24, 25, 26, 28, 29, 31, 35, 41, 44, 51, 55, 59, 68, 70, 73, 77, 86, 87, 89, 93, 95, 97, 102, 112, 118, 122, 123, 125, 131, 133, 135, 137, 144, 145, 147, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 157, 159, 161, 162, 166, 175, 177, 179, 180, 181, 188, 196, 198, 201, 202, 204, 209, 210, 211, 212, 218, 222, 223, 225, 237, 238, 239
Gramsci, Antonio 22, 85, 86, 115
güncel sanat 111, 147, 161
gündelikçi 24, 141, 144
güzel 22, 72, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 107, 108, 109, 110, 112, 114, 124, 139, 140, 142, 148, 176
güzel sanatlar 22, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 104, 107, 112, 114

H
halk 79, 80, 102, 107
hayalet 18, 20, 29, 34, 43, 70, 71, 95, 117, 184, 185, 189, 190, 192, 193, 194, 242
haz 20, 59, 62, 63, 64, 84, 102, 104, 113, 156
hazır-nesne 183
hegemonik 21, 22, 85, 86, 87, 115, 163, 165
hegemonya 85, 87, 165
hiç 22, 24, 27, 29, 32, 34, 36, 43, 49, 74, 91, 93, 112, 116, 117, 119, 120, 122, 145, 153, 156, 157, 158, 186, 187, 201, 202, 209, 211, 225, 229, 232, 233, 239, 240
hiçleme 73, 84, 163, 164, 174, 175, 231
hiçlik 18, 19, 29, 33, 34, 35, 36, 42, 43, 55, 71, 74, 93, 120, 121, 122, 161, 163, 174, 179, 186, 187, 189, 192, 197, 204, 206, 210, 213, 216, 233, 238, 239, 240
histeri 122, 123, 166
histerik hiçlik 24, 25, 122, 159, 160
hiyerarşi/hiyerarşik 13, 14, 22, 25, 26 27, 28, 29, 78, 79, 82, 89, 95, 96, 103, 105, 111, 128, 131, 134, 136, 142, 159, 175, 179, 185, 186, 187, 193, 209, 252
hükümsüz 14, 20, 23, 24, 25, 55, 95, 97, 121, 123, 153, 154, 156, 157, 158

I-İ
içdaralması 20, 35, 55, 74, 76, 84, 145, 154, 178, 192, 194, 197, 206, 211, 212, 222, 223, 226
ideoloji 17, 85, 86, 122
iktidar 12, 14, 20, 21, 22, 26, 27, 28, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 79, 81, 82, 83, 85, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 96, 97, 98, 103, 106, 111, 114, 115, 116, 117, 119, 142, 143, 148, 169, 175, 176, 177, 178, 179, 186, 198, 203, 206
ilkesiz hiçlik 121, 240
imge 112, 124, 148, 150, 151, 153, 213
imgesel 19, 37, 39, 72, 210, 224
imkân 44, 57, 74
imkânsız 27, 45, 49, 56, 57, 59, 74, 93, 116, 127, 160, 201, 206, 233
imkânsızlık 19, 20, 21, 22, 23, 27, 28, 41, 42, 45, 49, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 63, 64, 66, 74, 76, 81, 84, 86, 93, 111, 115, 116, 117, 125, 127, 129, 138, 139, 143, 149, 152, 158, 159, 160, 161, 164, 186, 201, 203, 204, 205, 206, 228, 229, 233, 238, 239, 241
irrasyonel 26, 50, 80, 118, 162, 175, 237

K
kayıtsız 25, 46, 131, 154, 160, 181, 196
kendi-için 72, 73, 194, 226, 227, 242
kitsch 181
komplo 13, 23, 155, 156
koşullu 13, 14, 17, 26, 27, 167, 178, 179, 187, 198, 240
kral 51, 52, 54, 55, 61, 79, 80, 92
kurgusal 18, 153, 185, 187, 193, 196, 223, 240
Kuspit, Donald 23, 24, 25, 118, 133, 134, 136, 137, 138, 141, 143, 147, 180, 182, 183, 190, 191
kültür 17, 21, 22, 65, 85, 86, 87, 102, 108, 114, 115, 116, 152, 174, 181

L
Lacan, Jacques 12, 18, 19, 20, 31, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 54, 55, 56, 57, 59, 66, 71, 86, 90, 104, 120, 122, 201, 205, 224, 226

M
mahkûm 13, 62, 86, 118, 134, 138, 159, 190, 198
marjinal 115
mazeret 18
mimesis 104
modern/modernizm 23, 25, 45, 48, 95, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 111, 113, 114, 115, 120, 121, 123, 124, 129, 130, 131, 133, 134, 141, 147, 153, 155, 160, 240

N
narsisistik 23, 38, 39, 128

O-Ö
Oidipus 44
oldurulan 51, 70, 72, 73, 153, 159, 161, 174, 185, 193, 196
oldurulmuş 12, 17, 30, 55, 122, 169, 180, 188, 206, 216, 224, 227
olumsuzlama 32, 114, 163
oyun 26, 46, 47, 85, 96, 97, 106, 142, 143, 144, 149, 152, 156, 171, 177, 178, 188, 211, 223, 236
önkabul 66, 77
özdeşleşme 35, 37, 39, 40, 71
özerk 13, 22, 25, 45, 46, 51, 95, 97, 99, 110, 111, 128, 132, 142, 182, 185
özgür 13, 17, 18, 19, 26, 27, 29, 33, 34, 36, 45, 46, 53, 54, 56, 68, 69, 72, 73, 74, 75, 76, 81, 84, 90, 106, 108, 117, 140, 160, 161, 165, 175, 177, 181, 183, 198, 202, 204, 218, 234, 239
özgürlük 13, 18, 19, 21, 26, 27, 29, 33, 34, 35, 52, 53, 56, 69, 70, 72, 73, 75, 78, 79, 90, 101, 108, 117, 120, 153, 159, 161, 175, 178, 179, 181, 183, 186, 187, 189, 203, 210, 216, 223, 227, 228, 233, 237, 239
özne'lik 11, 12, 17, 18, 19, 20, 22, 26, 30, 55, 153, 161, 169, 177, 180, 183, 184, 185, 188, 206, 224, 226

P
Platon 6, 76, 97, 104, 105, 112, 212
politik 80, 128, 130, 132, 148, 189
post 23, 25, 95, 121, 123, 129, 172
postmodern 25, 121, 130, 134, 147

R
radikal kayıtsızlık 27, 29, 189, 226
Rancière, Jacques 23, 24, 25, 104, 105, 106, 124, 129, 130, 131, 132, 142, 143, 144, 166, 167, 168, 170, 171, 173, 175, 176, 177, 178, 185, 186, 187, 188, 189
rasyonalizasyon 24, 87, 122, 159
rasyonalize 119, 122
rasyonel 45, 46, 148, 189
Rousseau, Jean-Jacques 76, 81, 90, 218

S-Ş
saçma 32, 34, 50, 69, 157, 161, 191
sahiplenme 30, 58, 63, 64, 84, 117, 177, 180, 184, 205, 241
sahip olma 37, 62, 64, 84, 115, 117, 118, 138, 238
sanal 95, 107, 129, 138, 147, 148, 150, 151, 152, 154, 156
sanki 21, 27, 34, 53, 65, 76, 77, 79, 104, 107, 146, 147, 153, 157, 182, 186, 194, 209, 229, 230
Sartre, Jean-Paul 12, 13, 18, 19, 20, 21, 23, 26, 27, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 43, 46, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56,

58, 63, 67, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 84, 85, 88, 117, 118, 139, 140, 151, 161, 162, 163, 167, 174, 177, 178, 188, 190, 191, 194, 196, 198, 201, 223, 224, 225, 226, 234, 239, 241
savaş 84, 88, 148, 166
seçer 19, 26, 55, 56, 72, 178, 188, 211, 218, 241
seçim 18, 20, 36, 43, 52, 53, 54, 72, 75, 85, 178, 187, 193, 197, 202, 203, 206, 227
sembolik 18, 19, 31, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 50, 51, 52, 54, 56, 57, 70, 71, 72, 74, 79, 129, 161, 171, 209, 210, 216, 241
semptom 19, 20, 26, 31, 50, 51, 71, 148, 175, 206, 229
semptomatik 18, 19, 20, 29, 30, 94, 143, 148, 176, 179, 188, 193, 194, 201, 202, 203, 205, 206, 209, 210, 211, 213, 216, 224, 228, 236, 237
Shiner, Larry 22, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 124, 125, 126, 127
simülasyon 24, 128, 129, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 159
sinik 24, 25, 79, 87, 90, 122, 123, 159, 160, 218
siyaset 14, 89, 101, 105, 106, 129, 130, 132, 148, 166, 174
sorumlu/sorumluluk 12, 13, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 24, 27, 29, 31, 32, 36, 53, 66, 72, 76, 79, 81, 83, 85, 87, 94, 95, 116, 119, 123, 137, 139, 150, 154, 162, 166, 167, 174, 181, 182, 184, 185, 186, 187, 189, 194, 198, 199, 201, 202, 204, 211, 216, 222, 223, 224, 226, 228, 229, 232, 237, 239, 241
Stallabrass 23, 24, 111, 132, 133, 140, 141, 142, 157, 158
strateji 12, 13, 23, 25, 27, 29, 61, 62, 83, 87, 95, 157, 165, 183, 184, 187, 188, 211
şimdi ve burada 26, 27, 28, 95, 119, 159, 178, 180, 189, 192, 198, 212, 227, 234, 239

T

tabula-rasa 67, 75
tahakküm 14, 21, 22, 54, 79, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 93, 130, 132, 142, 167, 168, 187
taklit 38, 60, 74, 99, 101, 104, 152
tebaa 46, 79
temsil 28, 37, 41, 45, 56, 80, 89, 104, 105, 119, 138, 145, 155, 164, 165, 171, 225, 226
travma 23, 122, 228

U-Ü

uzlaşı/uzlaşma 26, 28, 29, 88, 106, 115, 133, 156, 173, 175, 176, 181
uzlaşmazlık 26, 28, 48, 115, 143, 175, 176, 178, 179
ütopya 239

V

var olma/varolan 19, 39, 48, 49, 51, 52, 53, 55, 76, 91, 117, 138, 151, 164, 190
varoluş 18, 23, 24, 27, 32, 34, 37, 38, 45, 50, 54, 59, 66, 71, 84, 91, 92, 93, 94, 103, 117, 119, 136, 138, 147, 151, 177, 179, 180, 185, 191, 201, 228, 238, 239
varsayım/varsayma 33, 55, 76, 131, 184, 189

Y

yanılsama 17, 18, 19, 24, 25, 41, 45, 49, 55, 89, 90, 139, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 204, 228, 229
yanlış-tanıma 19, 21, 44, 79, 80, 156, 180, 238
yapısöküm 28
yapma 13, 14, 15, 18, 26, 156, 167, 187
yaratım 43, 99, 100, 101, 104
yasa 40, 46, 61, 96, 104, 203, 204
yüce 103, 128, 133, 134, 138, 166, 186, 223

Z

zanaat 22, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 107, 124, 155
zevk 95, 99, 102, 103, 104, 106
zincir 76
Žižek, Slavoj 12, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 28, 37, 38, 40, 42, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 58, 59, 60, 77, 79, 80, 86, 87, 89, 90, 91, 93, 104, 122, 137, 164, 171, 178, 218


AYRINTI

Hiçliğin Özgürlüğü: Ajansal Sanat, atıflarla inşa edilmiş olan "toplumsal gerçekliği" nasıl yeniden üret*me*den, yeni bir gerçeklik tasarısı yapılabileceğinin arayışıdır. Toplumsal gerçeklik içinde inşa edilen özne, Sartre'ın deyimiyle *oldurulmuş* özne, "gerçekliği" aslında özgürlüğünden, sorumluluklarından kaçmak için devam ettirir. Bu temel tespit tüm olgulara ajan gibi nüfuz ettirildiğinde "gerçekliğin" atıfları bir bir kendini dağıtmaya başlar ve böylece öznenin hem özgürlüğü hem de sorumlulukları geri ona teslim edilir. Aynı ajansal işlem, sanatın "özerk" bir kurum olduğu yanılsamasına ve "gerçekliği" yeniden üretmesine, dahası Baudrillard'ın dediği gibi "gerçekliğin" ikizini yaratarak bir komplo içinde olmasına uygulandığında, sanatın sorumluluğu da ona devredilmiş olur. Böylelikle, *sanata alternatif bir sanat tavrı* olarak *ajansal sanat*, özneye, *oldurulmuşluğundan* kurtulup hiçliğin özgürlüğünü keşfettiğinde, bilinçli olarak kendini kurmayı seçebilme ve böylece *her şey* olabilmenin coşkusunu yaşayabilme potansiyelini gösterir.

Bu kitap, okurun ilgisini çekebilecek birkaç farklı potansiyele sahip: İlk olarak, okurun içinde yaşadığı, yürüttüğü ama sürekli şikâyet ettiği toplumsal gerçekliğin hem nasıl bir işlem içinde olduğunu anlamasına hem de aslında bu yapının sorumlusunun kendisi olduğunu ona fark ettirerek sorumluluk ve yetkisini kendi eline almasına aracılık etme potansiyelidir. Bunun yanında, özellikle sanatla ilgilenen okurların sanata yükledikleri atıflarının aslında yine sorumluluğu sanata transfer etmek olduğunu anlamalarını sağlama potansiyelidir. Sanat kurumu içinde olanların ise, hiyerarşik atıflar üzerinden inşa edilen ve "gerçekliği" yeniden üreten konumlarında aslında hükümsüz olduklarını ve bu yanılsamalı konumlandırmayı takip etmeyi seçmiş olduklarını deşifre etme potansiyelidir. Tüm bunlar bu çalışmanın potansiyelleridir ama buradaki analiz, tespit ve önermeleri değerlendirip uygulamaya sokacak, yani yanılsamasından ve *oldurulmuşluğundan* vazgeçip sorumluluklarını ve özgürlüğünü sahiplenmeyi seçecek ya da seçmeyecek olan okurun kendisidir.

Tüm bunların yanında, bu çalışmanın tamamlandığı sırada başlayan "Gezi Parkı" olaylarının düşünsel ve toplumsal arayışları bağlamında, bu kitap, hem bir güç hem de güçsüzlük olarak iktidar arzusu içinde olma*ma*nın, dahası tahakküm edilmek kadar tahakküm etmenin de reddedilmesinin, *koşullu* özgürlükten değil, *özgürlükten* kaynaklandığını ve siyaset kurumuna transfer edilen sorumluluğun feshedilmesi halinde elde edilecek gücün toplumsal yapıyı dönüştürecek kadar büyük bir potansiyele sahip olduğunu göstermesi bakımından yararlı olabilecektir.

AYRINTI • SANAT VE KURAM
ISBN: 978-975-539-797-9
9 789755 397979



20 TL