

ÇAĞDAŞ SANATTA MÜELLİF SORUNLARI

BARIŞ GÜNER

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2013

ÇAĞDAŞ SANATTA MÜELLİF SORUNSA LI

BARIŞ GÜNER

Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi, Almanca Öğretmenliği Bölümü,
2003

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne
Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2013

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ÇAĞDAŞ SANATTA MÜELLİF SORUNALI

Yüksek Lisans Tezi
BARIŞ GÜNER

ONAYLAYANLAR:

Prof. Rifat ŞAHİNER
(Tez Danışmanı)

Yıldız Teknik Üniversitesi

.....

..... Üniversitesi

.....

..... Üniversitesi

Onay Tarihi:

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Çağdaş Sanatta Müellif Sorunsalı” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.... /.... /

Barış GÜNER

ÖZET

ÇAĞDAŞ SANATTA MÜELLİF SORUNLARI

Barış GÜNER

Nisan, 2013

Bu çalışma, çağdaş sanat pratiğinde önemli ve ayrıcalıklı bir tartışma alanı yaratan müellifin/sanatçının rolünü post-yapısalcı kuramlar ekseninde tartışmayı ve postmodern süreçte bu yönde şekillenen sanatsal stratejilerden ve işlerden hareketle müellif ve yapıt ilişkisini hangi açılardan irdeleyebileceğimizi ortaya koymaya çalışacaktır. Böylece; günümüz sanatına ilişkin yorumlama süreçlerini, sanatçının eserin ardındaki varlığını, modernitenin sanatçı, yaratıcı ya da deha olarak konumlandığı figürün post-yapısalcı argümanlarla nasıl sorgulanabileceğine odaklanmaktadır. Bu bağlamda da çağdaş sanat alanında sanatçının yapıtının ardındaki otoritesinin, iktidarının ya da yapıtın aidiyet meselesinin hangi açılardan tartışılabilir hale geldiğini, bilhassa sanatçının söylem olarak bize sunulan, dayatılan, biricik özgün anlamlandırma sürecini belirleyen bir figür olarak nasıl ele alınabileceğini günümüzün önemli kuramcıları ve onların argümanları üzerinden tartışmayı deneyecektir.

Böylece bu tezde, bilhassa 1980'lerden beri gündeme oturan Temellük Sanatı gibi güncel sanat stratejilerini irdelemek için de son derece elverişli bir hareket noktası oluşmaktadır. Bu doğrultuda postmodernitenin sorgulama tahtasında ortaya çıkan yeni kavram ve okumalar irdelenirken, bir yandan da özgünlük, biriciklik gibi dehaya bağlı olarak geliştirilen prosedürlerin tartışılabilirliğini açılama amacı güdelecektir.

Anahtar kelimeler: *Müellif, Post-yapısalcılık, Temellük Sanatı, Deha, Aidiyet, Köksap, Yapısökümü, Aura, Hazır-yapıt, Kinizm, Simülasyon ve Simulakr,*

ABSTRACT

THE PROBLEMATIC ON AUTHORSHIP IN CONTEMPORARY ART

Barış GÜNER

April, 2013

This work aims to discuss the primary role given to the author / artist within the framework of post-structuralist theory. It tries to outline the ways in which we might examine the work-author relationship based on the artistic strategies and works that have been shaped by the post-modern process. In light of this, the work looks at the arguments put forward by foremost post-structuralist theorists concerning the process of interpretation of art today, the existence of the artist behind the artwork and how post-structuralist lay open to question the role of genius modernity has given the artist. This questioning also includes the fragility of the author's relationship to the work as the owner and power he/she has to give the work a unique meaning.

This discussion is a very useful jumping off point for exploring current strategies in art such as appropriation art, which have emerged since the 1980's. Thus, the thesis is motivated by an effort to elaborate on the possibilities for discussions of concepts such as uniqueness and genius and the processes associated with them that new theories and readings of post-modernity offer us.

Keywords: *Author, Post-structuralism, Appropriation Art, Genius, Authorship, Rhizome, Aura, Ready-made, Cynism, Simulation and Simulakr*

ÖNSÖZ ve TEŞEKKÜR

“Çağdaş Sanatta Müellif Sorunsalı” başlıklı bu çalışma, yoğun ve zorlu bir çabanın sonucunda meydana getirildi. Konunun araştırılmasındaki zorluklardan belki de en önemlisi, konuyla ilgili Türkçe kaynakların sınırlılığıydı. Bundan ötürü gerek İngilizce’den, gerekse Almanca’dan çeviriler yapılması, kuramsal açıdan zorlu metinlerin Türkçe’ye olabildiğince doğru aktarılması ve elbette bu kuramsal metinlerin anlamlı bir bütünlük içinde bir araya getirilmesi gerekiyordu. Konunun çok yönlü niteliğinden ötürü de kuramsal açıdan geniş bir alan taraması yapılması zaruriydi.

Kuşkusuz benim açımdan da bir araya toplanması pek de kolay olmayan bu zengin açılımı oluşturmaya çalışırken danışmanımın katkı ve yol göstericiliğini, bana verdiği moral ve motive edici tavrı burada özellikle vurgulamam gerekiyor. Başlangıçtan beri bana güvenmesi, her aşamada gösterdiği sabır ve özen olmasaydı bu çalışma oluşamazdı.

Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans programında örnek edindiğim, yapıcı yönlendirmeleriyle çalışmaktan onur ve gurur duyduğum, bu çalışmanın oluşumunda her aşamada büyük bir dikkat ve özenle bana yol gösteren, tez ile ilgili literatürü takip etmemi sağlayan, tıkanığım noktalarda gerekli yönlendirmeleriyle bu zorlu konuda yol almamı sağlayan değerli hocam ve tez danışmanım Prof. Rıfat ŞAHİNER’e sonsuz şükranlarımı sunarım.

Ayrıca, bu zorlu ve keyifli maratonda yanımda olan, yüksek lisans derslerine katılabilmem için ders programımın düzenlenmesinde kolaylık gösteren, tezin hazırlanma sürecinde anlayışını ve desteğini hep yanımda hissettiğim FMV Özel Işık Lisesi okul yönetimine ve yüksek lisans sürecimin tamamında desteğini esirgemeyen Semra GERKUŞ’a,

Anlayış ve destekleri ile her zaman iyi bir ekip olduğumuzu hissettiren FMV Özel Işık Lisesi'ndeki bölüm arkadaşlarıma; özellikle zorlandığım çevirilerde yardımlarını esirgemeyen Catherine CAMPION'a,

Bu tezi tamamlamamda her zaman yanımda olan, beni yüreklendiren, her türlü desteği ve anlayışı gösteren sevgili eşime; aileme ve dostlarıma en içten teşekkürlerimi sunarım.

Barış GÜNER
İstanbul, Nisan 2013

İÇİNDEKİLER

Özet	i
Abstract	ii
Önsöz ve Teşekkür	iii
İçindekiler	v
Resimler Listesi	vii
1. Giriş	1
2. Sanatçı/Müellif, Sanat Yapıtı ve Aura	10
2.1 Walter Benjamin, Sanat Yapıtında Aura.....	10
2.1.1 Üretici Olarak Yazar.....	13
2.1.2 Sanatta Çoğaltılabilirlik ve Özgünlük Sorunu.....	16
2.2 Marcel Duchamp ve Hazır-Yapıt.....	19
2.2.1 Sanatta Özgünlük, Biriciklik ve Aidiyet Tartışması.....	27
3. Müellif Nedir?	30
3.1 Barthes ve Foucault'un Kuramlarında Müellif.....	30
3.2 Roland Barthes ve Müellifin Ölümü.....	31
3.3 Michel Foucault ve Müellif Üzerine: Müellif Nedir?.....	34
3.4 Okurun / İzleyicinin Doğumu.....	38
3.4.1 Burke ve İzleyicinin Doğumu.....	39
3.4.2 Çağdaş Sanatta İzleyici ve Katılımcı Sanat Fikri.....	41
3.5 Ranciere ve Özgürleşen Seyirci.....	44
4. Postyapısalcı Felsefede Dil ve Anlam Sorunu:Metnin/Yapıtın Otoritesi	46
4.1 Derrida ve Yapısökümcü Okumalar.....	47
4.2 Deleuze ve Guattari ve Çokluk Felsefesi.....	51
4.3 Baudrillard, Simulasyon ve Simulakr.....	54
4.4 Lacan, Özne-Nesne'nin Bakışı, İmge-Perde.....	58

5. Temellük Sanatı ve Sanatta Özgünlük Tartışması	61
5.1 Temellük Sanatı'nın Düşünsel Dayanakları ve Kinizm.....	61
5.1.1 Warhol'da Temellük Fikri ve Mekanik Çoğalım	65
5.1.2 Simulasyoncular: Koons, Steinbach ve Diğerler	68
5.1.3 Mike Bidlo, Bu '.....' Değildir!	70
5.1.4 Temellük Sanatı ve Kinizm	72
5.1.5.1 Sloterdijk ve Kinik Akıl.....	74
5.2 Crimp ve Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği.....	77
5.2.1 Sherrie Levine.....	81
5.2.2 Cindy Sherman: İsimsiz Film Kareleri, Tarihi Portreler	84
5.2.3 Richard Prince.....	88
5.2.4 Barbara Kruger	91
5.2.5 Michael Mandiberg.....	93
5.2.6 Louise Lawler	97
5.3 Temellük Sanatı	100
6. Sonuç	105
Kaynakça	107

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Marcel Duchamp – Fountain 1917	21
Resim 2. Marcel Duchamp – <i>Roue de Bicyclette</i>	23
Resim 3. Marcel Duchamp – <i>Pharmacie</i> 1914	24
Resim 4. Marcel Duchamp – ‘Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin’ (Büyük Cam), 1915-23, 277,5 x 175,6 cm, Cam üzerine yağlıboya ve kurşun tel. Philadelphia Sanat Müzesi	26
Resim 5. Marcel Duchamp – <i>Veriler: 1. Şelale, 2. Aydınlatıcı Gaz, İç Görünüm</i> , 1944-66, 242,45 x 177,8 cm, Montaj, Philadelphia Sanat Müzesi	27
Resim 6. Diego Velazquez – <i>Las Meninas</i> 1656.....	36
Resim 7. Elaine Sturtevant, <i>Rosenquist Dishes</i> , 1965	63
Resim 8. Andy Warhol – <i>Campbell’s Soup Can</i> , 1962	65
Resim 9. Edvard Munch – “ <i>The Scream</i> ”, 1893, Oil, tempera and pastel, 91cm x 73,5cm, National Gallery, Oslo, Norway	66
Resim 10. Andy Warhol- <i>Untitled from Marilyn Monroe</i> ,1967,91,5cm x 91,5cm..	67
Resim 11. Haim Steinbach – “ <i>Supremely Black</i> ”, 1985.....	68
Resim 12. Jeff Koons – “ <i>Puppy</i> ”, stainless steel, wood, geotextile fabric, internal irrigation system, live flowering plants, 1234,4cm x 650,2cm, 1992.....	70
Resim 13. Mike Bidlo, <i>Not Picasso</i> , 1984	71
Resim 14. Mike Bidlo, <i>The Fountain Drawings</i> , 1993-1997	72
Resim 15. Robert Longo, <i>Empire</i> , 1981	78
Resim 16. Jack Goldstein, <i>The Jump</i> , 1978.....	79
Resim 17. Robert Longo, <i>Killing Angels: Marble Fog</i> , 1976	79
Resim 18. Sherrie Levine, <i>Fountain</i> (After Marcel Duchamp) Bronze 1991	82
Resim 19. Sherrie Levine, <i>After Walker Evans:6</i> , 1981.....	83
Resim 20. Sherrie Levine, <i>After Walker Evans: 13</i> , 1981.....	84
Resim 21,22. Cindy Sherman, <i>Still from an Untitled Film</i> , 1977	86
Resim 23,24. Cindy Sherman, <i>Still from an Untitled Film</i> , 1977	87
Resim 25. Cindy Sherman, <i>Untitled</i> , 1990.....	88
Resim 26. Richard Prince - <i>Untitled (Cowboy)</i> , 1989 Ektacolor photograph 127 x 190.5 cm.....	90
Resim 27. Barbara Kruger - <i>Thinking of You</i> , 1999	92

Resim 28. Barbara Kruger - <i>I shop therefore I am</i> , 1987	93
Resim 29. Michael Mandiberg, <i>Untitled</i> (<i>AfterSherrieLevine.com/1.jpg</i>), 2001 3250px x 4250px (at 850dpi)	94
Resim 30. Michael Mandiberg, <i>Untitled</i> (<i>AfterSherrieLevine.com/1.jpg</i>), 2001 3250px x 4250px (at 850dpi)	95
Resim 31. Michael Mandiberg, <i>Untitled</i> (<i>AfterSherrieLevine.com/7.jpg</i>), 3250px x 4250px (at 850dpi), 2001	96
Resim 32. Louise Lawler, <i>Hedge Fund (Sugar)</i> , 2008. Cibachrome face mounted to plexi on museum box, 55 x 47.75 inches (139.7 x 117.5 cm). MP 622.....	97
Resim 33. Louise Lawler, <i>Dutch Painting</i> (working title), 2012, Cibachrome face mounted to Plexi on museum box, 71.1cm x 66.7cm	98
Resim 34. Louise Lawler, <i>Egg and Gun, at Large</i> , 2008, Cibachrome face mounted to plexi on museum box, 72.5 x 58.3 cm, Edition of 5(MP# 611).....	99
Resim 35. Louise Lawler, <i>Nude</i> , 2002/2003, digital cibachrome (museum mounted) 60 x 40 inches, Edition of 593	100
Resim 36. Shepard Fairey, <i>Hope</i> , 2008	102
Resim 37. Richard Prince, <i>Back to the Garden</i> , 2008	103
Resim 38. Jeff Koons, <i>Sting of Puppies</i> , 1988, Polychrome on wood 62 x 37 cm inches.....	104

1. GİRİŞ

*“Tragedya şairinin de yaptığı bu değil mi? Benzetme değil mi onun da yaptığı? O da kuraldan, yani doğrudan, üç sıra aşağıdadır öyleyse, bütün benzetmeciler gibi (597c)”*¹

Platon, Devlet’in onuncu kitabında sanatçıyı şöyle tarif etmektedir:

Ressamın renklerle yaptığını, şair sözcüklerle yaptığına ve duyular dünyasını yansıttığına göre kopyanın kopyasını sunmaktadır. Sanat eserleri gerçekliği yansıtmaz, bizi hakikate ilerletmez; tersine hakikatten uzaklaştırmaktadır. Asıl gerçekliği değil de şu görünen yüzeysel gerçekliği yansıtan sanatçı hakikatten uzaklaşan kişidir. İnsanın amacı idea'lara yönelmek olmalıdır, oysa sanatçı bizi ters yola götürmektedir.²

Müellifin -bu bağlamda şairin ya da yazarın- bize doğruları sunamamasının bir başka nedeni de, ürettiği şeyler hakkında yetkiyle konuşacak kişi olmamasıdır. Platon sanat sorununu incelerken edebiyatı daima felsefeye rakip gibi görmekte ve felsefeden çok aşağı olduğu olduğunu kanıtlamaya çabalamaktadır. Platon ahlak bakımından zararlı olduğunu ve edebiyatın gerçek bilgi sağlayamayacağını düşünmektedir. O çağlarda sanat ve sanatçı kavramları da bugünkü anlamını taşımamaktayken, salt eser kavramı da haliyle henüz belirmemiştir.³ Moderniteden, günümüze kadar birçok kavram, tutum, akım vs. algı sistemimiz içerisinde kültürel pratikler çerçevesinde belirli bir diyalektik bağlamında incelenmiş, yaşantılanmış, değişmiş, gelişim ya da gerileme göstermiş bir takım evrilmeler ve yeniliklere dönüşürken, yapmak hep yıkmanın tamamını oluşturmuştur.

Müellif meselesini sorunsalımız haline getirmemizin birincil amacı da bu bağlamda, müellifin dolaylı bir anlamda da olsa bu evrilmelerden etkilenmemesidir.

¹ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İletişim Yayınları, 2011, s. 23, daha detaylı bilgi için bkz. Platon, *Devlet*

² A.g.y., s. 23

³ A.g.y., s. 24-25

Bu meseleyi araştırılmaya değer kılan yegane unsur ise, adeta dünyanın merkezinde sabit duran bir müellif figürünün yerinden kıpırdanmayışı içerisinde, dünya dönerken kendisine olan bakışın da tüm tutumlarda olduğu gibi zaman içerisinde farklılık arz etmesidir. Bu durum ironik bir biçimde de olsa, 21.yüzyıl'ın başlangıcından saniyeler sonra dondurulup, 3000 yılında uyanmasıyla maceralarına başlayan Fry karakterinin, Futurama adlı animasyon dizisinin başındaki ilk iki dakikasını anımsatmaktadır. Fry dondurulmuştur ve çözülene kadar dünyanın bin yıllık tarihi izleyicinin gözlemine bırakılmıştır. Bu çalışmada yapmaya çalıştığımız, birçok önemli düşünürün yaklaşımlarına yer vermeye gayret göstererek, özellikle post-yapısalcılıktan postmoderniteye evrilen bir çizgide müellifin rolünü kapsamlı bir biçimde ele almak ve sanat yapıtının okunma/ anlamlandırılma sürecinde de ne tür dönüşümler meydana geldiğini açıklama amacını güderek serimlemeye çalışmaktır.

Tezin ana karakteri ve aynı zamanda kahramanı olan Müellif, ya da başka bir deyişle Sanatçı, bizden Kant'ın deha kavramından yola çıkarak, onu bulgulamamızı ve fark etmemizi isteyecektir. Artık sanat yapıtları deha'ya göndermede bulunmakta ve en azından ilkece, her kim isterse onun bakışına kendilerini sunmaktadırlar. İnsan doğası ile toplumsal doğa birbirinin kefil olmaktan çıkmıştır. Üretici etkinlik ile duysal duygulanım, artık etkin zekanın duysal edilginlik üzerindeki hiyerarşik üstünlüğüne işaret etmeyen bir doğanın iki parçası olarak birbiriyle özgürce karşılaşmıştır. Doğanın kendisiyle arasındaki bu mesafe, benzeri görülmemiş bir eşitliğin yeridir. Bu eşitlik, kayba karşılık, yeni bir vaat taşıyan bir tarihle el ele gidecektir.

On dokuzuncu ve yirminci yüzyıla geldiğimizde ise artık Müellif adeta gücünden bir şeyler yitirmiş olacaktır. Bu yitirilmişlik kendisinde olan bir şey olmasa da üretiminde, sanat yapıtında oldukça önem teşkil eden aura kavramı olacaktır. Artık üretim, teknolojinin getirmiş olduğu mekanik yeniliklerle çoklu üretimlere geçmiş olacak ve o biriciklik duygusu adeta gerilerde kalmış olacaktır. Bu bağlamda Müellif, üretim koşullarını gözden geçirerek yeni stratejiler peşinde

koşacaktır. Benjamin ünlü makalesini⁴ 1935-1936 yıllarında kaleme aldığı için çok öncesinde, 1917 yılında hazır-yapıt uygulamalarıyla sanatta özgünlük, biriciklik ve aidiyet tartışmaları Duchamp tarafından ortaya atılmış ve meselenin zemini aslında çok öncesinde kurulmuş olacaktır.

Meselenin zeminini kuran Müellif, yani *auteur* ya da *author*, otorite/ üretici/ yaratan aslında kimdi ya da nedir sorularına ise tarihsel bir tanıklık üzerinden meseleye yaklaşıldığında Foucault'nun "Müellif Nedir?" ve Barthes'ın "Müellifin Ölümü" makaleleriyle, müellifliğe olan bakış açısında geçirilmiş olan evrimleşme süreci üzerinde dururken, bu düşünürlerin değerli argümanlarına yer vererek, canlı bir tartışma zemini oluşturulmaya gayret gösterilmiştir.

Yapısalcılık yönteminin daha ileri boyutlara taşındığı postyapısalcı kuramlar ekseninde ise Derrida'nın yapısökümü, Lacan'ın imge-perde meselesi, Deleuze ve Guattari'nin çokluk felsefesi gibi düşünürler ve kavramları sayesinde müellif meselesini ve müellifin konumuna olan bakış açılarında izlemiş oldukları düşünce biçimleri ve felsefi yaklaşımlarını daha iyi benimsedikten sonra, artık müellif o kadar çeşitli algılanma biçimleriyle karşı karşıya kalmış olacaktır ki, müellif türlerinin farklılığı anlamında ve algılama biçiminde büyük bir rol üstlenmiş olan temellük sanatçılarına ve bazı önemli yapıtlarına tezimizde yer vermek kaçınılmaz olacaktır.

Bu doğrultuda "Çağdaş Sanatta Müellif Sorunsalı"nı tartışmaya açmadan, öncelikle tarih içindeki gelişmelere sınırlı bir çerçevede de olsa, göz atmak faydalı olacaktır.

Modernlik düşüncesi ilk olarak 5. yüzyılda Hristiyanlığın devlet dini olarak benimsenmesinden sonra yeni dönemi, eski Roma ve Pagan döneminden ayıran bir sözcük olarak kullanılırken, 17. yüzyılda Descartes'ın bütün bilimlerini birbirine bağlayan bir yöntem bulmaya çalışmasıyla felsefi bir kimlik kazanmıştır. "Düşünüyorum, o halde varım" deyişi Descartes'a göre bilginin temelinde 'ben'

⁴ Burada Benjamin'in "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağdaş Sanat Yapıtı" makalesinden söz edilmektedir. (yn)

olduğunu göstermiştir. Bilgi konusundaki temel yetke ‘ben’ iken, tanrıyı inkar etmemesine rağmen Tanrıbilim konusundaki yetke yine ‘kilisedir’. Felsefe ve Tanrıbilim alanlarının birbirinden ayrılması, ileriki dönemlerde dinin sorgulanmasının ve kamusal yaşamdan gittikçe uzaklaştırılmasının önünü açmıştır. Dinin sorgulanması ve kamusal yaşamdan uzaklaştırılması ise sanat bağlamında dinsel konuların gittikçe yerini dünyevi meselelere bırakması şeklinde belirlemiştir. Sanatın dünyevileşmeye başlaması, Rönesans’tan beri hissedilir olmasına karşın, 17. yüzyılda iyice yüzeye çıkmış ve 19. yüzyılla beraber dinden köklü bir kopuş gerçekleşmiştir. Kuşkusuz bu kopuşun ortaya çıkmasında, yükselen burjuva sınıfı ile Kant’ın dinden bilime, estetikten sanata kadar her alanın kendi sınırlarını belirlemesi gerektiği önermesi etkili olmuştur.⁵

Özellikle 18. yüzyıl aydınlanması ile birçok şeyin değişmeye başlaması kaçınılmazdır. Aydınlanma kavramı zaman içinde her yere uygulanacak hale gelmiş ve eş zamanlı paralel kavramları tahrik etmiş sistematik düşünceleri çağırmaktadır. Aydınlanma Çağı’na; Eleştiri Çağı, Aklın Çağı, daha sonra Özgürleşme, Sekülerleşme, Kurtuluş, Öz Belirlenim, Max Weber’de görüldüğü gibi Büyüsüzleştirme Çağı ve bunlara benzer tamamlayıcı kavramlar eşlik etmektedir. Buna karşın zıt kavramlar da aynı şekilde değişken ve esnek bir biçimde aydınlanma karşıtı olarak kullanılmaktadır. Örneğin o dönemde ‘Romantik’, ‘Karanlık’, ‘Reaksiyon’, ‘Din’ ve benzeri kavramlar aydınlanma karşıtı olarak kabul edilmektedir. Dolayısıyla karşıt kavramların da en az aydınlanma kavramsallığı kadar geniş olduğunu söylemek mümkündür. İnsan kendisine ekollere göre bir yön vermek istediğinde karşısına rasyonalistler, ampirikler, materyalistler, duyumcular, ateistler çıkmaktadır.⁶ Bunların yanısıra diğer öğretiler arasında öne çıkan “yaratıcılık”, “öznellik”, “tekillik” kavramları da unutulmamalıdır.

Kant ve Hegel’in estetik öğretilerindeki “deha” kavramı, “sanatçının bireysel yaratım yetkinliği”, “güzeli, iyiyi ve ahlaksalı duyumsama yeterliliği”, “güzeli, iyiyi

⁵ Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, 2006, s. 13-14

⁶ K. Koselleck, *Kavramlar Tarihi, Politik ve Sosyal Dilin Semantiği ve Pragmatik Üzerine Araştırmalar*, İletişim Yayınları, 2009, s.326

ve ahlaksalı estetikleştirme becerisi” oldukça önemsenen kavramlardır.⁷ Başta Kant olmak üzere Hegel, Goethe, Schelling, Schiller, Schlegel ve Hölderlin imgelem gücünün mutlak özgürlüğünü ve sanatsal yaratımın tümüyle, öznel yeterlilik gerektirdiği düşüncesini anlatmak amacıyla “Deha” kavramını sanat kuramına sokmuşlardır. Kant’ın sanat eserlerinin yapısına ve içeriğine dair görüşleri, romantizmde, dolayısıyla Benjamin’de de çok önemli bir yer tutmaktadır. Bu görüşler, Kant’ın sanat üretimiyle ilgili genel görüşlerinin, yani ‘deha’ kuramının oluşturduğu daha geniş bir bağlamın parçasıdır. Kant’a göre deha, “estetik fikirler” dediği şeyleri yaratan yetidir.⁸ Güzel sanatlar, insanın doğanın erekselliğine itaatinin, başka bir deyişle, doğanın insana bağışladığı en üst varoluş durumu olan özgürlüğün yapıtlaştırılmasıdır. Sanatı yapıtlaştıran ise kendisi aracılığıyla doğanın kendi yasasını koyduğu dehadır. Böylece estetiğin temel kavramı olan güzellik, doğal olana ve doğa ile uyumlu olana ait bir özelliktir.⁹

Özellikle Hegel ve Schelling’in düşünsel benzerliği ise oldukça dikkat çekicidir. Schelling, aydınlanma dönemi düşünürlerinin aksine sanatın öğretilmeyeceğini dolaylı yoldan savunurken bunun bir tanrı vergisi olduğunu iddia etmektedir. Çağdaşları, kavramsallaştırılmış her şeyde olduğu gibi sanatın da öğrenilebilir ve öğretilbilir olduğunu öne sürmektedirler. Labarthe ve Rush’ın sunuşlarıyla Benjamin’in savı şöyledir:

Schelling, romantiğin tanrı ve sanat kavrayışını “evren, tanrıda saltık sanat yapıtı ve ebedi güzellik içinde resimlenmiş / imgelemenmiştir” söylemiyle dile getirir. Bu bağlamda evren, gerçek olan ile ülküsel olanın özdeşliğidir. Dolayısıyla ülküsel ile gerçek olanın ”ayrısızlığı”, “evrendeki güzelliştir”. Bu güzellik ayrıca ”karşı imgesel” güzelliştir; “saltık güzelliştir.” Bu açıdan evren, tanrıda olduğu kadarıyla, “bitimsiz ereğin” bitimsiz gerekirlikle harmanlandığı saltık sanat yapıtıdır.¹⁰

⁷ Onur Bilge Kula, *Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı 1*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2010, s.15

⁸ Walter Benjamin, *Sanatta ve Edebiyatta Eleştirisi- Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı*, İletişim Yayınları, 2010, s.31

⁹ Metin Bal, *Yargı Yetisi'nin Eleştirisi'nin Kant'ın Felsefedeki Yeri*, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/34/923/11509.pdf>

¹⁰ Walter Benjamin, *Sanatta ve Edebiyatta Eleştirisi- Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı*, İletişim Yayınları, 2010, s.30

Schelling “lksel” ile “gerçek olanın” ayırmsızlığı belirleyimi ile içkin olarak Aydınlanma’ya yönelik eleştirisini de dile getirmektedir. Schelling gibi düşünen romantikler ‘Aydınlanmacılar’ın evreni oluşturan “lksel” öğeyi küçümsediğini, hatta onu düşüncenin alanının dışına ittiğini ne sürmektedirler. Böylece insanın dünyasının bütünlüğünü parçalamışlardır.¹¹

Schelling’in bu saptamalarıyla Hegel’in güzellik, hakikat ve iyilik üzerine söyledikleri ve romantiklerin “tümel sanat yapıtı” ya da “ tümel bilim” kavramları arasındaki şaşırtıcı benzerlikleri de açıkça görülmektedir.

Rasyonalistler antik çağdan beri devam eden süreçte bilginin kişiye ulaşmasının tek yolunun akıl olduğunu ve akıl ilkelerinin uygulanmaması durumunda duyu verilerinin hiçbir içe yaramayacağını söylemektedirler. Ampirikler ise ‘bilgi’yi elde etmek için tek yol deney ve deneyimdir derler. John Locke, aklı içe karıştirmasına ve “Deneyin verdiği hammaddeyi akıl işler” demesine rağmen David Hume, aklın bir işlevinin olmadığını ve aklın sadece beynin kimyasal bir bileşeni olduğunu iddia etmektedir. Kant ise iki akımı da çok iyi analizleyerek bir üçüncü düşünme biçimi oluşturmuştur. Bu bağlamda ‘Saf Aklın Eleştirisi’ni [*Kritik der reinen Vernunft*] Mayıs 1781’de, ‘Pratik Aklın Eleştirisi’ [*Kritik der praktischen Vernunft*] 1788 yılının başlangıcında ve 1790 yılında da ‘Yargı Gücünün Eleştirisi’ [*Kritik der Urteilskraft*] yapıtlarını kaleme almıştır.¹² Kant her iki akımın bir yere kadar doğru olduğunu fakat bir noktadan sonra yanlış olduğu ileri sürmektedir. Kant’a göre Bilgi, deneycilerin söylediği gibi deneyle başlar ancak akıl ile devam eder, dolayısıyla ikisi birlikte çalışır. Duyu organları tabiata açılarak duyu verilerini toplar ve bu duyu verileri insan aklında doğuştan bulunan (*a priori*) on iki tane kategori tarafından işlenir ve bu işlem sonucunda *a posteriori* kavramı, yani sonradan elde etme kavramı meydana gelir.

A priori kavram olarak tek başına gerçek evrenselliğe sahiptir ve kuralların ilk ilkesidir. Erdem ancak kavramlara göre yargılanabilir, bu yüzden *a priori*dir. Resimlerde ya da deneyimde sezgiyle uyumlu ampirik yargı yasa oluşturmaz, sadece

¹¹ A.g.y, s.32

¹² Manfred Kuehn, *Immanuel Kant*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011, s.16-18

yargı için a priori bir kavram gerektiren örnekler oluşturur.¹³

Kant'ın “a priori” kavramının nasıl mümkün olabileceği sorusuna cevabı “Kâhin, önceden bildirdiği olayları bizzat gerçekleştirdiği ve düzenlediği takdirde” şeklindedir. Buradan çıkarılan sonuç, insanın tarihini planlı bir şekilde düzenlemeye, tarihini bizzat yapmaya yetenekli olduğu ve olacağıdır.¹⁴

Voltaire' in “Eğer tanrı mevcut olmasaydı, onu icat etmek gerekirdi!” deyişi, 18. yüzyılda insanın kendini dinden ve metafizikten özgürleştirmesiyle açığa çıkan hükümlüğüne iltifat etmek için sık sık alıntılanmıştır. Bu bağlamda tanrıya inanmak artık teolojik olarak gerekçelendirilmiş bir şart değil, ideolojik olarak işlevsel bir koşuldur.¹⁵ Koselleck'e göre, Tanrı artık bu dünyanın günlük yaşama öngörülmez bir şekilde müdahale eden efendisi değil de, sadece düşüncenin bir suretiyse, tanrıyı düşünmüş olan insan, artık onun yerine geçer - insan “dünya tanrısı” olur - tarihini akla uygun bir şekilde yönlendirme yeteneğini kazanır. Kant ile Voltaire'in bu yorumları kendi içinde inandırıcılığı olsa da aslında doğru değildir. Bir slogan gibi kullanılan bu alıntı, o zamanlarda bugün anladığımızdan farklı bir şey ifade etmektedir. Bir deist olarak Voltaire, tüm doğanın, bağımlı yaşadığımız bu en yüce varlığa işaret ettiğini düşünmektedir. Keza aynısı Kant için de geçerlidir. Voltaire'in hükmü gibi tarihin yapılabirlik kavramının ötesinde, onun ortaya koyduğu formül de yarı ironik bir kasıt taşır ve imalı bir tanrı ispatıdır.¹⁶ Kant'ın bahsettiği, bir tür aklın diyalektiğidir. ‘Tarihin bir tür yapılabirliği mümkündür’ konusuna başka yerlerde rastlanmaktadır. Buradan şu kanıya varmak mümkün olabilir; Kant tarihten değil olaylardan bahsetmektedir. Kant ‘ahlakı eylem iyi niyetle başlamamışsa sonuç iyi olmasa bile eylem ahlaki açıdan kötüdür’ der. Pragmatist olmadığı için sonucu değerlendirmemektedir. Bu bağlamda Kant'ın ahlak kuramı niyetlere göredir. Sonuç kötü olsa bile, iyi diyebildiğimizi bir iş mutlaka iyi niyetle başlar ayrıca çok iyi görünen bir sonuç da eğer iyi niyetle başlamamışsa değersizdir. Birey değer yargılarını oluşturabilmiş ve doğuştan sahip olduğu on iki

¹³ A.g.y, s.195

¹⁴ K. Koselleck, *Kavramlar Tarihi, Politik ve Sosyal Dilin Semantiği ve Pragmatik Üzerine Araştırmalar*, İletişim Yayınları, 2009, s.326

¹⁵ A.g.y. s.328

¹⁶ A.g.y, s.329

akıl kategorisini kullanma becerisine sahip bir varlık olarak özgürdür. Birey özgürlük eyleminin sorumluluğunu sahiplenerek gerçekleştirir. Eylemlerin değerleri kişisel niyetlerin saf olup olmadığına bağlı olduğu için özgür birey karar verme öznesidir.

Kant'ın düşünülür dünyaya ilişkin kavrayışını ele alış biçimini düşünecek olursak şu sonuca varmak mümkün olabilir mi? Tümel ile tikelin spekülatif özdeşliğini ve farklılığını meydana çıkarmanın amacı, dünyaya ilişkin ahlaksal bir imgeye ulaşmaktır; bu imgenin kendisi etik tutumun rasyonelliğinin gerekli koşullarını sağlar. Böylece estetik deneyimin kendisi, maddeci anlamda, dünyaya ilişkin, Kant'ın ahlak ilahiyatının gereklerini yerine getiren ahlaksal imgeyi sağlayacaktır.¹⁷ Bernstein'a göre, deneyim; her zaman öznenin yaşantıladığı şey karşısında hazır olmasına bağlıdır ve deneyimin bir sonucu olan dönüşüm, birey ile nesne ya da olay arasındaki bir ilişki olarak kalmaktadır. Doğanın yerine sanatçıyı koyan Baudelaire'e göre, 'sanat, sanatçısından da özerk ve sadece kendiyile özdeş olmalı' fikri başattır. Baudelaire'in savı şöyledir:

Romantizm, seçilen konu, teknik mükemmeliyet ve doğayı tasvir maharetiyle değil, sanatçının duygularıyla, duyarlılığıyla ilgilidir. Güzellik dışarıda, doğada değil, sanatçının kendi doğasında, ruhundadır- nasıl ki ahlak da onun doğasındaysa. İdeal güzelliği belirleyen mizaçtır, mizacın en içten ifadesidir; Romantizmin hiç anılmadığı 1859 Salonu yazısında ise, mizacın yerini "Meleklerin kraliçesi imgelem" alır. Öyle ki, imgelemin gücü sayesinde sanatçı tanrısallaşır: "Madem ki dünyayı imgelem yaratmıştır, öyleyse dünyaya imgelem hükmetmelidir. Daha yüksek bir güzellik formuna adanmak zihne ait bir coşkudur; yüreği uyuşturan tutkudan tamamen bağımsızdır. Çünkü tutku doğaldır. Saf güzelliğin ahengini bozan, yaralayan bir ton getirebilmek için fazlasıyla doğaldır."¹⁸

Badiou, "*Sonsuz Düşünce*" adlı kitabında, tekil ile hakikati rasyonel bir biçimde iç içe geçiren bir felsefeden bahsederken, Decartes, Kant ve Hegel gibi düşünürlerinkinden farklı, yeni bir özne öğretisini önerme olasılığında öznenin ne olduğunu farklı terimlerle söylenilebileceğini vurgulamaktadır. Bunu yaparken, şöyle devam etmektedir; "Bu özne evrensel değil, tekil olacaktır; tekil olacaktır çünkü her zaman özneyi bir hakikat olarak kuran bir olay olacaktır." Bu bağlamda

¹⁷ J.M. Bernstein, *Görünüşü Kurtarmak Niye?*, Cogito, sayı:36, Yapı Kredi Yayınları, 2003, s.224

¹⁸ Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*, İletişim Yayınları, 2003, s.26

Badiou'ya göre, metafiziğin yapıbozumuna ve rasyonalizme yapılan itirazlar da yetersizdir. “Dünya, felsefenin metafiziğin çökmüş yıkıntıları üzerinde, modern metafizik eleştirisiyle birleşip kaynaşmış bir biçimde yeniden kurulmasına ihtiyaç duyuyor”¹⁹ demektedir. 21.yüzyılın ifadeleri olan bu alıntılara gelene kadar, öncesindeki gelişmelere ve sanatsal anlamda eleştirinin nasıl bu hale geldiğine ya da bu mertebeye ulaştığına bakmak bir gerekliliktir.

Sanatsal anlamda özgür bireyin karar verme mekanizması ya da özerk konumunun yirminci yüzyılda nasıl değiştiğini incelediğimizde; 20. yüzyılın ilk çeyreğinde resmin, kendini keşfetmekle meşgulken bu sırada fotoğraf, film ve baskı teknolojisi de hızla gelişmekte olduğunu görmekteyiz. Görüntü, doğanın mekanik bir kopyası iken aynı zamanda sonsuz sayıda çoğaltılabilmekteydi. Wölfflin ise, görme biçimlerinin belirleyiciliğinden bahsederken, kuşkusuz teknolojik düzeyin belirleyici olduğunu da savlamaktadır.²⁰

Kuşkusuz bu değişimi göstermeye çalışırken, tam da bu noktada Benjamin'in fikirleri ve pasajlarından yararlanmak yerinde olacaktır.

¹⁹ Alain Badiou, *Sonsuz Düşünce*, Metis Yayınları, 2006, s.25

²⁰ Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, 2006, s. 24-25

2. SANATÇI/MÜELLİF, SANAT YAPITI VE AURA

2.1. Walter Benjamin, Sanat Yapıtında Aura

Ressamın imajlarında ya da müzisyenin seslerinde reproduksiyonlar vasıtasıyla güçlerinden bir şeyler yitirilmiştir ve bu yitirilen şey Benjamin tarafından “aura” olarak tanımlanmaktadır. Benjamin, “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” makalesinde fotoğrafın demokratik sanat biçimini adeta kutlamış ve insanın özgürleşmesine katkıda bulunacağından dolayı, seri üretimin yeni eleştirel algı kiplerini geliştireceğini vurgulamaktadır.²¹ Sanat yapıtlarının güçleri, zaman ve uzamdaki biricikliğinden ayrıca dinsel kültürlerdeki özelliklerden kaynaklanmaktayken, bu özellikler, özel ve biricik nesnelerin süslenmiş, kullanılmış ve bu törenlerin bir parçası olarak kıymetli bulunmuş, değerli, kutsal bir auranın edimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanat yapıtını yaymak ve çoğaltmak adına gravür gibi mekanik reproduksiyonlar geride kalmışken, fotoğrafın keşfiyle ‘orjinal’ geçersiz kılınmış, sanat eserinin biricikliği alaşağı edilmiştir.

Teknik yoldan yeniden üretim, geçmişin bütün sanat yapıtlarını kapsamına aldığından dolayı, sanatsal üretimin etkileri köklü değişimlere uğratılmıştır. Benjamin, sinema sanatının geleneksel konumu nasıl etkilediğini ortaya koyarak açıklamaktadır. Bu bağlamda sanat yapıtının zaman içerisinde uğramış olduğu değişim, onu ayrıca belirli mülkiyet ilişkilerine de tabi tutmaktadır.²² Dolayısıyla özgün yapıtın bulunduğu yer çıkış noktası olarak alınırken, mülkiyet ilişkileri ise bu geleneğin konusunu oluşturmaktadır. Benjamin’e göre elle yapılan/ üretilen yapıt teknik olanaklarıyla yeniden üretilene karşı daha bağımsız bir konumdadır.

Nesnenin çevresini saran kabuktan çıkarılması, auranın yıkılması, yani sanat yapıtının bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığın yok olması, belli bir

²¹ Cythia Freeland, *Art Theory*, Oxford University Press, *Sanat Kuramı*, Dost Kitabevi Yayınları, çev. Fisun Demir, 2001, s.168

²² Walter Benjamin, *Pasajlar*, Yapı Kredi Yayınları, 1993, s.53

algılamanın belirtisidir; bu algılamanın ‘nesnelerin tümel eşitliğine ilişkin duyumu o denli yoğun bir düzeye varmıştır ki, bu duyum biriciklik niteliğini taşıyan bir nesneden de yeniden-üretim yoluyla edilebilmektedir.²³ Dolayısıyla deneyimler öznenin öyle bir anlam alanına maruz kalmasını sağlar ki özne olaylara bağlı kalmaktadır.

Adorno ise auranın bir sanat yapıtının ruh halini andırdığını söylerken, şu yaklaşımda bulunmaktadır: Estetik algılama, bir sanat yapıtının aurasını soluyarak, tam zıt yönde hareket eder, özellikle Hegel’in nesneye doğru özgürlük kavramına bağlı kalarak. Yapıtı bakan kişi, kendisini daha üst bir düzlemde onaylanmış ve tatmin olmuş görmek için yapıtı aklından geçenleri yansıtmak yerine, dışsallaştırmalıdır, yapıtı yeniden yaratıp kendisini onun içinde eriterek.²⁴

Adorno’ya göre aydınlanma projesi ve dünyanın büyüsunü bozma uğraşı temel olarak bir mitten arındırma projesidir.

Soyutlamanın sınırları ile büyüyü bozmanın sınırları Adorno için aynıdır. Doğal dünyanın nesnel özellikleri olarak ortadan kaldırılmasını sağlayan ‘ikincil nitelikler’ aynı zamanda ortadan kaldırılan insanların dünyaya tepki vermelerine aracı olan özelliklerdir. Ama algılamanın bedensel özellikleri; imgeler, sesler, kokular, tatlar, duygular olmaksızın, öznenin bütün geriye kalan, onun soyutlama, çözümlenme ve sentez gibi zihinsel güçleridir: rasyonel özerk özne, kendi doğal tepki yetilerini ortadan kaldırmakla, aynı zamanda özneliği-öznenin bedensel katmanında barındırdığı kolaylıkla görülebilecek olan özneliği ortadan kaldırır. Özerk yapıtlar, yapıtların yetkesinin yansıtmaya dayalı görülerek yadsınabileceği gerekçeleri süreç olarak yadsıma yoluyla bu sonuca karşı çıkmaktadırlar.²⁵

Estetik haz sanatçıda gerçekleşen bir etki midir, yoksa estetik haz doğası gereği, estetik nesneyi algılayan, Croce’nin deyiimiyle yeniden üreten okura, seyirciye, dinleyiciye mi özgü bir olgudur? Kant da, estetik hazzın özerkliği ortaya koymak amacıyla saptadığı özellikleri açıklarken, hazzı hep, öznenin nesne karşısındaki durumu olarak görmüştür. Elbette bu haz, nesnenin varlığıyla değil

²³ A.g.y, s.57

²⁴ J.M. Bernstein, *Görünüü kurtarmak niye?*, Cogito, Sayı: 36, Yapı Kredi Yayınları, 2003, s.228

²⁵ A.g.y., s.229

onun yalnızca tasarımıyla ilgilidir, ama tasarımın, öznenin kendi içinde yarattığının tasarımı değil, öznenin kendi dışında yer alan varlığın çıkarsız tasarımıdır. Bu doğrultuda, estetik olgunun fiziksel görümlere çevrilmesinin peşinden gelmesi gerektiğini, tutarlı olabilmek adına kabul etmemiz gerekmektedir.²⁶ Croce, kendisine yapılan eleştirileri yanıtlamaya çalışırken, söylemi çelişkiler barındırsa da savunulabilir tarafı elbette vardır. Şöyle demektedir:

Sanatçı, ifadelerini, ya boyayarak veya yontarak, ya da yazarak veya notaya geçirerek yaratır; bunun için fiziksel güzeli estetik güzeli izleyecek yerde, kimi vakit onu önceler. Ne var ki bu, sanatçının yaratma sürecini çok basite indirgemek olur. Sanatçı, gerçekte bir fırça sürüşünü düşgücüyle görmeden dışlaştırmaz, bu fırça sürüşünü henüz düşgücüyle görmemişse, dışlaştırdığı sürüş, ifadesini dışa vurmak için değil, deney niyetiyle ve sonraki düşüncesine, içsel yoğunlaşmasına basit bir dayanak noktası olsun diyerdir. Fiziksel destek noktası, yeniden üretim aracı olan fiziksel güzel değil, eğitimsel bir araç gibi görünüyor.²⁷

Nitekim insan doğuştan beri öğrendiği dilin, belleğindeki izleri bile olmadan düşünemediğine göre, dudaklarını kımılatmadan da ifadesini düş gücüyle görebilmektedir.

Benjamin “*Teknik Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı*” makalesinde sanat yapıtlarının her zaman yeniden- üretilebilir olduğunu vurgularken, öğrenciler sanat alanında alıştırmaya amacıyla, ustalar yapıtların yaygınlaşmasını sağlamak için ve nihayet üçüncü kişiler de kazanç uğruna bu tür sonradan çalışmaları gerçekleştirmişlerdir tespitini yapmaktadır. Benjamin, “Sanat yapıtlarının, teknik aracılığıyla yeniden üretilmesi yeni bir olgu ve bu olgu tarihsel süreç içerisinde zaman zaman kesintiye uğrayan, atılımları uzun aralıklarla gerçekleşen ama gittikçe yoğunlaşan bir gelişme sergiler”²⁸ dediğinde belki de Fütürizmin coşkusu ve Marinetti’nin makineli tüfeğini ve motorlu arabayı kutlamasını hatırlamak dışında Duchamp, Picabia, Leger ve Rivera gibi 1930’lu yılların devrimci ya da komünist sanatçıların, bir bütün olarak insanlık toplumunun Prometheuscu bir biçimde yeniden inşasında, makinelerin uyandırdığı bu

²⁶ Bedrettin Cömert, *Croce'nin Estetiği*, De Ki Basım Yayım, 2006, s.128

²⁷ A.g.y., s.129

²⁸ A.g.y., s.53

heyecanı nasıl kendilerine mal etmeye çalıştıklarının²⁹ durumuna da göndermede bulunmuş olabilir. Diğer yandan da bu bağlamda bir aura kaybına karşın, yaşantılanan gelişmeler doğrultusunda yeniden çoğaltılabilirlikten ötürü sanat yapıtının daha demokratik bir yayılım sergileyeceğini söyleyebilmekteyiz.

2.1.1. Üretici Olarak Yazar

“*Üretici olarak Yazar*” makalesinde Benjamin, yazarın/ müellifin özerk konumundan bahsederken, yazma özgürlüğünün mevcut toplumsal durumunu irdelemektedir. Müellifin üretim çerçevesini belirleyen sınırın, müellifin siyasi duruşu ve siyasi yönelişi olduğunu savlamaktadır. Amacı bu savın faşizmle eşdeğer tutulabileceğine dikkat çekmektir. Toplumsal ilişkilerin, üretimsel ilişkileri tarafından belirlendiğini vurgularken: "Bir eserin, zamanının üretim ilişkileri karşısındaki konumu ve bundan da önce onların içerisindeki konumu nedir?" sorusunu yöneltmektedir. Kuşkusuz bu soru, eserin üretim ilişkileri içerisindeki işlevine ilişkindir [*Funktion der Relation im literarischen produktivem Schreiben*]. Bu sayede tekniğe değinerek edebi ürünlerin doğrudan toplumsal, dolayısıyla maddeci analiz için erişilebilir kılan kavramı da belirtmektedir. Benjamin'e göre, teknik ilerlemeler, sanat biçimlerinin dolayısıyla düşünsel üretim araçlarının işlevini değiştirdiğinden dolayı, değerlendirmede teknik bir ölçüt durum almaktadır. Brecht, bu teorinin sadece burjuvazinin yazarlarına uygulanabileceğini düşünmektedir. Hatta kendisini de bu yazarlar arasında görmektedir. Brecht, böyle bir yazar için, kendi çalışmalarıyla işçi sınıfının çıkarları arasında gerçek bir dayanışmanın var olduğunu söylerken, bu noktada yazarın kendi üretim araçlarını geliştirebileceğini ileri sürmektedir, çünkü yazar, işçi sınıfıyla özdeşleştiğinde, gene aynı noktada yazar, bir üretici olarak, bütünüyle işçileşmektedir. O yüzden Brecht'e göre, yazarın bu noktada işçileşmesi, işçi sınıfıyla o alanda her zaman dayanışma içinde olmasını sağlamaktadır.”³⁰

Benjamin'e göre, yazın alanında okurun bir yazara dönüşmesi, günlük basının

²⁹ Fredric Jameson, *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, Birleşik Dağıtım Kitabevi, Nirengi Kitap, 2011, s.77

³⁰ Walter Benjamin, *Brecht'i Anlamak*, Metis Yayınları, 1984, s.48

okurlara açtığı “Mektup Köşesi” ile başlamıştır. Daha öncesinde herhangi bir deneyimi, bir yakınmayı ya da bir söyleşisini ya da buna benzer şeyleri yayınlama fırsatı bulamayanlar artık basın vasıtasıyla yazabilmekteydiler. Yazar ile okur, bu noktada bir ayrışım çizgisinde temel özyapısını yitirmeye başlamıştır. “Okur, her an bir yazara dönüşmeye hazırdır.”³¹

Benjamin’e göre, olguların rastgele özümlemesi, kendilerini bir çırpıda gazete muhabirliği mertebesine yükselmiş sayan okurların aynı derecede rasgele bir özümlemesiyle ele ele gitmektedir. Bu bağlamda yaşam koşullarının edebileştirilmesinin platformu olarak kabul gören gazete, sağlamış olduğu bu olanakla adeta *kepazeleştirilmiş*³² sözcüklerin gösteri alanına dönüşmektedir. Ne var ki Batı Avrupa’da basın organlarının sermayeye ait olması, yazarın ideolojik tutumunu belirli bir çerçeveye yerleştirse de aslında sergilenecek tutum proleteriyadan yana olmalıdır. Brecht, tiyatronun en temel ve birincil öğelerinde kendini sanki bir kürsüyle sınırlandırmış gibi olup, kapsamlı eylemleri terk etmiştir. Böylece sahne-izleyici, metin-gösteri, yönetmen-oyuncu arasındaki işlevsel ilişkiyi değiştirmeyi başarmıştır. Ona göre, epik tiyatro eylemler geliştirmemeli, durumlar sergilemelidir. Bu durumları, eylemleri kesintiye uğratarak sağladığını göz önünde bulunduracak olursak, sinema, radyo, fotoğraf ve basın aracılığıyla aşına olduğumuz montaj tekniğini benimsemiş olduğumu görebilmekteyiz.³³

Levinas, insan bireyi olarak bireye ilk açılış, diğerleri arasında bir bireyin basitçe nesneleştirilmesinden ziyade, kendine özgü bir açılıştır savını ortaya koymaktadır.³⁴ Bunu yaparken, burada açılışı yapanın kendisi, nesneleştirici bakış için gerekli mesafeyi alamadan ilişkiden kendini sıyıramadan, karşılaşmanın somutluğuna dahil olduğunu iddia etmektedir. Bu sıyrılamama, ötekinin farklılığına ya da ötekiliğine kayıtsız- olmama (non-indifférence) – “Bu tersine çevrilemezlik

³¹ Walter Benjamin, *Pasajlar*, Yapı Kredi Yayınları, 1993, s.67

³² Ali Artun, *Sanat Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika, Walter Benjamin-Üretici Olarak Yazar*, İletişim Yayınları, 2011, s.75

³³ A.g.y., s.85

³⁴ Emmanuel Levinas, *Sonsuza Tanıklık, Emmanuel Levinas'tan Seçme Yazılar*, Metis Yayınları, 2010, s. 193

nesneleştiririnin bir başarısızlığı değildir”³⁵ diyerek aslında başkasının hakkının verilmesidir fikrini savunmaktadır. Bu durumda aşkınlık, içkinliğin elinden kaçan bir şey değil, yakınlık içindeki toplumsalın indirgenemez yükselişidir. Peki, bireyselden önce biriciklik Levinas’a göre böyleyken, müellif konumunda, müellifin biricikliği nasıl şekillenmektedir?

Günümüz teorisyenlerinden Nicolas Bourriaud, sanatsal üretimi göz önünde bulundurduğunda temellük ya da hırsızlık gibi meselelerden ziyade daha çok iletişimsel ve performatif bir oyun tanımını getirmektedir. Temellük sanatını müellifin ideolojik duruşu olarak tanımlarken, günümüzdeki kültürel aktiviteleri göstergelere dayandırarak yaklaşımının aslında kollektif bir paylaşım olduğunu savlamaktadır.³⁶

Müellifliği, aidiyeti ve güç ilişkilerini, imge oluşumu olarak tariflerken, post prodüksiyon sanatçılarının stratejileri harmanladığını ve ürünleri kombine ettiklerini öne sürmektedir. Bu bağlamda aşırı üretim durumunu bir problem olarak görmese de, kültürel çevre-dizgesinin gelmiş olduğu durumun altını çizmektedir.

Douglas Gordon, 1993 yılında Hitchcock’un *Psycho*’su hakkında konuşurken, müellif konseptine hala şüphe ile yaklaştığını vurgulamaktadır. *Psycho* gibi bir yapıtta, Hitchcock’un dominant bir figür olabildiğine sevindiğini söylerken, zamansal hazır-yapıtların artık günlük objelerin dışında kültür olgusundan beslendiğini ve kültürün bir parçası olarak karşımıza çıktığını ve üretimin bu şekilde gerçekleştirildiğini ileri sürmektedir. Genel olarak müzik endüstrisini ele aldığımızda, bu genelin bir parçası olarak DJ’lerin kelimeleri sample, riff ya da looplama tekniklerinden yararlanarak tamamıyla bireysel ve kişisel bir kullanım haline getirdiğini vurgulamaktadır.³⁷

³⁵ A.g.y., s.193

³⁶ Annie Dell’Aria, *Appropriate Appropriation: A Comparison of the reuse of Images across the Terms, Postmodern, Post-communist, and Postproduction*, The Graduate Center CUNY, 2009, s.10

³⁷ A.g.y. s. 11

2.1.2. Sanatta Çoğaltılabilirlik ve Özgünlük Sorunu

Benjamin, Paris’te ve daha sonra 19. yüzyılın ortalarından itibaren diğer büyük kentlerde ortaya çıkan yeni büyük mağazaları ve pasajları fiilen birer rüya alemi olarak tanımlamaktadır. Kapitalist ve modernist yenilik itkisinin parçası olarak sürekli yenilenip sergilenen metaların yarattığı engin fantazmagori, çağrışımlara ve yarı yarıya unutulmuş yanılısamalara güç kazandıran rüya imgelerinin kaynağı olarak betimlemektedir. Benjamin bunlara alegori demektedir.

Alegori kavramı, geleneksel alegorilerde olduğu gibi kodlanıp gizlenmiş iletinin birliğine tutarlılığına işaret etmek için değil, hiyerarşik olarak düzene konmuş istikrarlı bir anlamın parçalanışını işaret etmek için kullanılmaktadır.³⁸ Wolin’in aktarımıyla; Alegori neyi temsil ettiğine ilişkin tutarlı bir kavrayışın geliştirilmesine direnen kaleydoskopik parçalardan oluşmaktadır.³⁹ Fotoğrafik imajların dallanıp budaklanmasını sağlayan kitle iletişim araçlarının 20. yüzyılda kaydettiği büyüme Benjamin’in sözünü ettiği eğilimleri güçlendirmektedir. Üretim araçlarının gelişmesiyle Benjamin’in çağdaş sinema, fotoğraf ve kitle iletişim araçlarıyla ilişki içinde betimlediği bu gelişmenin en ileri, en modern biçimi, her şey anında sınırsız çoğaltım uyarınca tasarlandığından, orijinalin bundan hiç yer almadığı bir biçimi olduğunu söyleyen Şahiner, Andy Warhol’un da bunu vurguladığını belirtmektedir.⁴⁰

Warhol: Tam yapıtlar güzel, seçim yapmama gerek yok, tüm çağdaş yapıtlar birbirine denk dediğinde kimseler buna pek inanmaz: Ama o bununla modern estetiğin dış görüşünü, kökten bilinmezliğin dış görünüşünü betimler.⁴¹

Foster’a göre, kopya özgün olanı modeline dönüştürmektedir; Benjamin’in “Teknik Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı” makalesi, kopya,

³⁸ Mike Featherstone, *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, 2005, s.52

³⁹ R.Wolin, *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*, New York: Columbia University Press, 1986 dan aktaran Mike Featherstone

⁴⁰ Rıfat Şahiner, *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, Yeni İnsan Yayınevi, 2008, s.37

⁴¹ A.g.y., s.37

özgünlüğü veya otantikliği bozan değil; onları bu şekilde tanımlayan, hatta değerlerini doğrulayan unsurdur.⁴² Benjamin, Meryem Ana'ya ait bir ortaçağ resmi, ilk ortaya çıktığı zamanda bile otantik olarak tanımlamamıştır. Ancak daha sonra gelen yüzyıllarda ve belki de en çarpıcı biçimde bu son yüzyılda olmuştur demektedir.⁴³ Foster örnek olarak şu ifadeyi kullanır ve pop-art, soyut dışavurumculuktan betimlemeye geri dönüş olarak değil de simülasyona -bırakın göndermelerine olan benzerliklerini, özgünleriyle bağlantıları bile değersizleşen imgelerin seri üretime- yönelme durumu olarak meseleyi ele almaktadır.⁴⁴ Şahiner'e göre, yitirilen şey, ancak nostaljik ve geçmişe dönük bir tarihin 'otantik olarak yeniden oluşturulabileceği orijinaldir.⁴⁵ Kavramsal Sanat, kalıt olarak devraldığı tüm formların sorunsallaştırılması ya da çözülmesi durumunda, bizi uzamda akışın dışında, tek başımıza bıraktığı anlamda, uzamsallaştırma göstergesinin altında tutmaktadır. Kavramsal Sanat'ı, Kantçı bir süreç biçiminde açıklamak ise Jameson'a göre şöyle mümkündür:

Bir sanat yapıtıyla ilk kez karşılaşıldığında dolaysız herhangi bir temsile ya da izlekselleştirebilen öz-bilince ya da düşünülebilirliğe normalde duyarlı olmayan ve bunlara ulaşamayan zihnin kendi kategorileri esnekleştirilirler ve yapılandırıcı varlıkları şimdi izleyiciler tarafından yanlamasına, genellikle farkına varmadığımız kaslar ya da sınırlar gibi, Lyotard'ın "paralojizmler" adını verdiği o kendine özgü zihinsel deneyimler biçiminde –diğer bir deyişle, bilinçli uslamlamalar yoluyla üzerinde düşünemeyeceğimiz ve çözümleyemeyeceğimiz ve bizleri görsel durumlara karşı yetersiz kılan algısal paradokslar olarak görürler.⁴⁶

Sanat yapıtının tekniğin yardımıyla çoğaltılabilirliği, kitlenin sanatla olan ilişkisini değiştirmektedir. Örneğin bir Picasso karşısında son derece tutucu olabilen bir kitle, bir Chaplin karşısında son derece ilerici bir tutum sergileyebilmektedir. Bu bağlamda ilerici tutumu belirleyen Benjamin'e göre bakmaktan ve yaşamaktan alınan zevkin bu tutum içerisinde uzmanca bir değerlendirmeye dolaysız ve yoğun bir ilişki kurmasına bağlıdır.

⁴² Walter Benjamin, *Pasajlar*, Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 57

⁴³ Illuminations, der. Hannah Arendt, Çev. Harry Zohn, New York, Schocken Books, 1968, s.243

⁴⁴ A.g.y. 244

⁴⁵ Rıfat Şahiner, *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, Yeni İnsan Yayınevi, 2008, s.37

⁴⁶ Fredric Jameson, *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, Birleşik Dağıtım Kitabevi, Nirengi Kitap, 2011, s.230-231

Böyle bir ilişkinin önemli bir toplumsal gösterge olduğunu vurgulayan Benjamin, bir sanatın toplumsal açıdan taşıdığı önem azaldığı ölçüde, izleyici kitlesi içerisinde eleştirel tutum ile tat almaya yönelik tutum arasında bir ayrılık ortaya çıkmaktadır fikrini benimsemektedir.⁴⁷

Benjamin, her sanat biçiminin geçmişinde bunalımlı dönemlerin olduğunu söylerken, bunun sebebini söz konusu olan sanatsal biçimin gereksinim duyduğu yeniliği değişik bir teknikle ortaya çıkabilecek etkilerin gerçekleşmesi için, sanatın en zengin tarihsel odak noktasını özellikle bu tarz çöküşlerde bulunduğunu ileri sürmektedir. Bu bağlamda Dadaizm'e olan yaklaşımında, izleyicinin sinemada aradığı etkiyi, akımın resim sanatının ya da yazının araçlarıyla ürettiğini vurgulamaktadır.⁴⁸ Sinema perdesiyle, resmin bulunduğu tuvali karşılaştırdığımızda, perdenin devingenliği ile tuvalin durağanlığı arasındaki ilişkinin şok etkisinin muhtemel ve olası sarsıcılığı Benjamin'e göre yoğun bir bilinç düzeyi gerektirmekteyken, Duhamel gibi sinema karşıtı olan biri, durumu "Artık düşünmek istediğimi düşünemiyorum. Düşüncelerimin yerini devingen görüntüler aldı"⁴⁹ notuyla tanımlamıştır.

Baudrillard, sinemaya dair görüşlerini açıklarken; filmlerde virtüözlüğün, özel efektleri megalomanca abartıp filmlerini ıskartaya çıkartmayı başarabilenlerin yaklaşımlarında bir yanlışlık olduğunu ve virtüözlüğün, bizatihi imgeleri hırpalamak, etkilerini azaltıp imgelere acı çektirmek değildir vurgusunu yaparken, senaryolarının alaycı bir parodi ya da bir imge pornografisine çevirdiklerinin altını çizmektedir. Her şey seyirciyi yanılsamadan uyandırmak için programlanmış gibidir; seyircinin de, bu sinema fazlalığının sinemanın yanılsamasını sona erdirişine tanıklık etmekten başka seçeneği kalmamaktadır.⁵⁰ Her şeyin hiperteknik, hiperetkili, hipergörünür bir düzeyde birbirine bağlandığını düşünen Baudrillard, teknoloji

⁴⁷ Walter Benjamin, *Pasajlar*, Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 70

⁴⁸ A.g.y., s.73

⁴⁹ A.g.y., s.75

⁵⁰ Jean Baudrillard, *Sanat Komplosu-Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1*, İletişim Yayınları, 2010, s.29

geliştikçe, sinematografik etki kusursuzlaştıkça, günümüz sinemasının ne bir imaya ne de bir yanılsamaya yer bırakmadığını vurgulamaktadır.⁵¹

2.2. Marcel Duchamp ve Hazır-Yapıt

Habermas, post-yapısalcıların belirsizlik, kesinsizlik, muhtemel karakterin gerçekliğindeki çok anlamlılık, rasyonalitenin sınırlandırılması vb. kavramlar gibi düşünceleri atfederken, Nietzsche ve Heidegger'in esin kaynağı olduğunu ileri sürmektedir. Bu fikriyatın temelini, din ve ahlak konularından bağımsız bir şekilde ele alırken ise, düşüncenin ve deneyimlemenin başlangıç noktasını Avangard sanatı olarak belirlemektedir. Avangard sanatıyla Habermas'ın refere ettiği geleneksel Fransız edebiyatçıların yanı sıra Mallarme, Bataille, Genet, Sartre, Grillet gibi yenilikçilerin ötesinde görsel sanatçıları da içerdiğini ileri sürmektedir. Bu bağlamda Marcel Duchamp gibi radikal bir yenilikçiyi, onun ikonoklastik yaklaşımını, retinal imaja uyguladığı sabotajı ve duygulara hitap eden estetiğini göz önünde bulundurduğumuzda, görsel sanatlarda felsefi sorgulamalara vesile olmasıyla, sanat dünyasının sınırlarını yeniden tarifleyen yepyeni bir bakış kazandırdığını söylemek mümkündür.

Duchamp'ın bütüncesini yansılayan meselelerde, ironi ve dilsel oyunlara olan aşırı ilgisi ile tahmin edilmesi güç elemanların bir araya getirilmesinde, sürekli ötelenen anlamları göstermektedir. Duchamp, görsel anlatımda akımların birbiri ardına dizilme mantığına karşı çıkarak, yenilikçi düşüncelerle beslenmiş de olsa kalıplaşma riskini kabullenmeyen ve kalıpların ötesine taşınabileceğini bir aksiyonla ortaya koyan cüretkar bir entelektüeldir.⁵²

Bir nesnenin asıl yapılış mantığından ve mekanından uzaklaştırıldığında her zaman bir anlam ve işlev kaymasına uğrayacağını Walter Benjamin'den önce sezinlemiştir. Duchamp' a göre hayatı resim ve heykel gibi sanat eserleri yaratmaya çalışarak harcamak yerine, hayatın kendisinden bir sanat eseri yapmaya çalışmak çok daha önemli ve anlamlıdır. Yves Klein da "Sanatçının sadece iş üretmesini,

⁵¹ A.g.y., s. 29

⁵² Erhan Karaesmen, Gözün ve Kulağın Düğünleri, Literatür Yayınları, 2010, s. 45

bunun da sürekli olarak kendisi olması gerektiğini” savunmaktadır. Bu düşünceler performans sanatının mayası olmuş ve kendilerini sanat eseri olarak sergileyen sanatçılar sanat-hayat mesafesini kapatmaya soyunmuşlardır.⁵³ Duchamp, endüstriyel bir nesne olan, içinde mekanik bir form bulunan günlük kullanım nesnelere *Pissoir*’ı 1917’de ilk kez sergilediğinde skandal yaratmıştır. Duchamp bunu yaparken ortaya sanatsal bir değer atmak istememiştir. Belki herkesi sanatçı kılmak istemişti ama esas amaçladığı sanat denilen, adeta dini bir değer kazanmış olan bir şeyin kutsallığını yıkmaktı. Mademki endüstri karşısına mimesisi ondan dahi iyi uygulayan bir güç ve teknik olarak çıkmıştı, o zaman o güne kadar tanrısal bir görüntüyü bize en inandırıcı şekilde aktardığı için ‘deha’ sahibi kişi olarak görülen sanatçı artık yoktu.⁵⁴

Foucault, erken çalışmalarında irrasyonel koşulları, deliliği ideosokratik⁵⁵ ve metaforik yaklaşımlarla tanımlamıştır. Raymond Roussel’in çalışmalarını analizlerken, Roussel’in kullanmış olduğu dili endişe verici bulmaktadır. Roussel’in mantıksızlığı, kelimelerle oynamasındaki aykırı ve alçaltıcı tavrı, takıntılı uygulamaları, abes yaratıcılığı, bizi şüphesiz içinde bulunduğumuz dünyada akıl yürütmeye adeta davet etmektedir. Roussel’in Young’un tabiriyle şans eseri üslubu, Foucault tarafından söylem dışı bulunurken, anlamın buradılığı da inkar edilmektedir. Bu saldırgan [*transgressive*] tarz Young’un bakış açısında Foucault tarafından parçalayıcı, yıkıcı ve anlamın birliğini, biricikliğini ve buradılığını bozmaktadır. Foucault için edebiyat, aslında farklılıklarda geçirimliliğini sorgulamaktan öte, kendi sınırlarının, tükenmiş ve aşırıya kaçmış olumlamasıdır.⁵⁶ Duchamp’ın silindirik çalışmasının işlevi, durmaksızın sanatsal durumun limitlerini ve kendi olumlamasının tükenmişliğini sorgulamaktadır.

⁵³ Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*, İletişim Yayınları, 2003, s.25-26

⁵⁴ Rıfat Şahiner, *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, Yeni İnsan Yayınevi, 2008, s.35

⁵⁵ İdeosokratik: Alışılmışın dışında olan bir davranışı sergileme biçimi (www.dictionary.cambridge.org)

⁵⁶ Robert Young, *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*, London: Routledge Kegan & Paul, 1982, s.11



Resim 1: Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>

Bu bağlamda Foucault edebiyattaki bu negatif ve abes durumun, içinde bulunduğumuz bilinç koşulunun bir yansıması olmadığını, gösteren ile gösterge arasındaki bir eksiklikten oluştuğunu savlamaktadır.⁵⁷

Duchamp da aynı şekilde, müellifin geleneksel rolünü, üretim koşullarını ve biçimlerini olumsuzlamaktadır. Bu olumsuzlama ile bize görel sanatlardaki göstergenin eksikliğini hatırlatması birçok yeni olasılığı sanat dünyasına kazandırmaktadır. Duchamp'ın güzelliğin belgisizlik formülü, iktomiler ile kesinsizlik biçimleri şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bu sayede anlamın buradalığı kavramı yadsınmaktadır.

⁵⁷ Michel Foucault, *Dead and the Labyrinth: The World of Raymond Roussel*, New York: Doubleday&Company, 1986, s.166

1911 yılında Duchamp, Roussel'in "*Impressions D'Afrique*"inde performatif bir tutum gözlemler ve metni tersten okumaktadır. Bu çalışmadan etkilendiğini, Alfred Jarry'nin kara mizahını da etkileyici bulduğunu itiraf etmektedir.⁵⁸ Roussel'in sözcük oyununda anlam-dışılık fikri, Duchamp'ın sonraki çalışmalarında da etkisini sürdürmüştür. Dolayısıyla fonetik yerinden etmelerin, Duchamp'da birçok yenilikçi bakış açısını beraberinde getirdiğini söyleyebilmekteyiz.

Dilin şeffaflığı ve mantığın ötelenmesiyle, Duchamp birçok çalışmasında kelime oyunlarına başvurmuştur. Aslında sadece kelimelerle değil, dil olgusunda anlamı, akli ve mantığı da bu şekilde olumsuzlamıştır. Roussel ile Duchamp arasındaki farklılık, Roussel'in dilinin bizi endişe ve trajediye sürüklerken, Duchamp'ın oyunu bizi ironi ve eğlenceye götürmektedir. Cabanne'a göre, Duchamp çalışmalarını tanımlarken sanat demek yerine 'şey, dikkati başka tarafa çekme, bir randevu, bir oyun, kendi kendine eğlenmek için, görsel bir aldırışsızlık hali' gibi ifadelerle başvurarak tanımlamalarını sıralamayı tercih etmektedir.⁵⁹

Kelimelerle oynaması, anlamı eğretilemesi, çoğaltması ya da bağlamından koparması Derrida'dan çok öncesinde bir yapı sökümün işaretçisi olabilir mi?

Derrida'cı bakışta bazı sözcüklerin anlamlarında sözlüklerdeki anlamlarının ötesinde anlamlar bulunmaktadır. İleriki bölümlerde daha detaylı bir biçimde tartışmamıza dahil edeceğimiz bu fikir, Derrida'nın yaklaşımında, Duchamp'ın sözcük oyunlarını adeta yansılamaktadır.

⁵⁸ Timo Smuts, *Marcel Duchamp: Between Art and Philosophy*, Department of Fine Arts, University of Stellenbosch, South Africa, 1997, s. 5

⁵⁹ Pierre Cabanne, *Conversations with Marcel Duchamp*, London: Thames and Hudson, 1971, s.40



Resim 2: Marcel Duchamp, *Roue de Bicyclette*, 1914

<http://sculptureoverview.blogspot.com/2011/11/14-mixed-media.html>

Bu paralellikten bakıldığında sözcüklerin görsel göstergelere işaret ettiğini vurgulamak kuşkusuz yalın olmayacaktır. Rorty'ye göre, Derrida yazdığı düzyazıvari yazılarını yazarken her bir sembolik yaklaşımla kelimelere atfettiği anlam ve görevlerle adeta resimsel dönüşü gramatolojisinde sağlamaktadır.⁶⁰ Bu sayede Mitchell'a göre, dil görülebilen uzamsal bir araç haline gelmektedir.⁶¹ 1914 yılında 'Çelişki İlkesi' [*Principle of Contradiction*] adlı yazısında Duchamp [*Literal Nominalism*] -genel kavramların, başka bir deyişle tümellerin gerçek olmadığını, birer addan ibaret olduklarını öne sürmesi- teorisini geliştirerek zihinde beliren fikir ve düşüncelerle oluşan içerikte kelimelerin yok sayılması ve kelimeler yerine anlamının önüne plastik ve soyut kavramların geçtiğini vurgulamaktadır.

Duchamp'nın yapmaya çalıştığı aslında dil üzerine olan bu spekülasyon yorumu sayesinde dilin göstergelerini sözcüklerden işaretlere çevirmekken, Çince'yi ve dil

⁶⁰ Richard Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge University Press, 1989, s. 135

⁶¹ W.J.T. Mitchell, *The Pictorial Turn*, Routledge, 2011, s.89

karakterlerini örnek almaktadır. ⁶² Bu bağlamda müelliflik asla sanat yapıtının önünde yer almamalıdır. Başka bir deyişle, müelliflik sadece bir tamamlayıcıdır. Yapıtlara konulan isimler için de durum farklı değildir. Duchamp'a göre, ad, yapıt değildir, tam tersine sadece perde arkasında etkileşim içerisinde bulunmayı sağlayan etkidir. Örneğin; [*Pharmacy*] yapıtı Duchamp tarafından yapılmamış ama kendisi tarafından seçilmiş, imzalanmış bir reproduksiyondur.



Resim 3: Marcel Duchamp – *Pharmacie* 1914

<http://classconnection.s3.amazonaws.com/542/flashcards/406542/png/pharmacy.png>

Duchamp, bu çalışmasında, sanat yapıtının müellifliği, imzası, aidiyeti, orijinalitesi ve biricikliği kavramlarını sorgulamıştır. Duchamp gibi Derrida da müellifliğin monoküler bakışını benimsemektedir. Stellardi'ye göre Derrida'da tek

⁶² Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, London: Thames and Hudson, 1969, s. 29

bir anlatıcı yoktur, anlatıcı ya kendisi ya da metnin konusudur.⁶³

Kuspit'e göre Duchamp, duyguları üzerine düşünmek yerine malzemesi aracılığıyla onları sahnelemektedir. Sanat yapıtı bu duyguların maddi ifadesi olabilir, ama onlara ilişkin kavrayışın mutlak göstergesi ya da kanıtı olarak kabul edilmezken, cinsel duygularını eserleri aracılığıyla en açık şekilde tekrar tekrar somutlaştırması onları anlamaktan çok, ifade etmekle ilgilendiğini göstermektedir. “*Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin*“(Büyük Cam), 1915-23, Veriler [1° *la chute d'eau*, 2° *le gaz d'eclairage*], 1944-66 bu düşünceyi örneklemektedir.⁶⁴ Bourrioud, *İlişkisel Estetik* kitabının “Yapıtlar ve Mübadeleler” bölümünde, sanat, sosyal mübadelelerle aynı kumaştan olduğu için, kolektif üretimde özel bir yere sahiptir: Bu özellik, onun göreceli sosyal saydamlığıdır.⁶⁵ demektedir. Bu bağlamda Duchamp'ın dediği ‘sanat katsayısı’ burada ve şimdi oynanan zamansal bir süreç olan insanlararası müzakere formuna açılmaktadır.

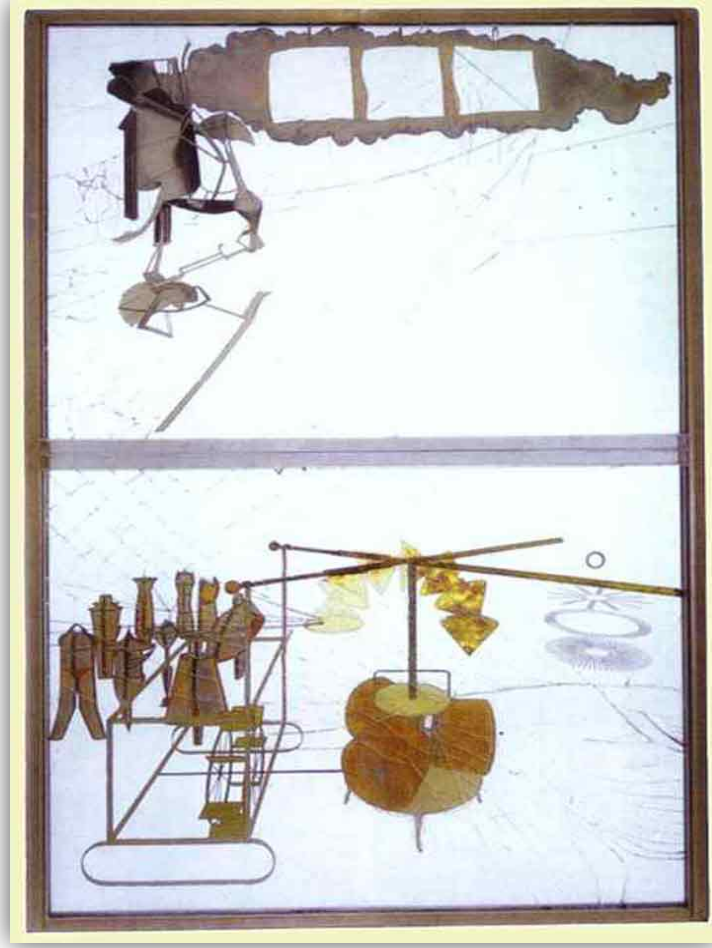
Bu müzakere, onun insan çabasının bir ürünü olarak nitelemesini sağlayan bir ‘saydamlık’ içinde gerçekleştiğinden dolayı, sonuç olarak: sanat yapıtı, aynı anda hem yapım ve üretim sürecini, hem mübadele oyunu içindeki konumunu bakan kişiye verdiği için, müellifin yaratıcı tavrında yeri ya da işlevinde; müellifin işini oluşturan, her bireysel yapıtın bir örnek, bir ölçek olarak yansıttığı duruş ve hareketler zincirini göstermektedir.⁶⁶

⁶³ Giuseppe Stellardi, *Heidegger and Derrida on Philosophy and Metaphor-Imperfect Thought*, Amherst, New York: Humanity Books, 2000, s.45

⁶⁴ Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, Metis Yayınları, 2010, s. 33

⁶⁵ Nicolas Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, Bağlam Yayıncılık, 2005, s.67

⁶⁶ A.g.y., s.68



Resim 4: Marcel Duchamp - *Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin* (Büyük Cam), 1915-23, 277,5 x 175,6 cm, Cam üzerine yağlıboya ve kurşun tel. Philadelphia Sanat Müzesi

<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/54149.html>

Göze görünmeyen, dördüncü bir boyutun yansınma olasılığı hakkında düşünüyorum. Nasıl güneş dünyada iki boyutlu yansımalara yol açıyorsa, üçboyutlu bir nesnenin gölgesinin de iki boyutlu biçimler oluşturduğunu gördüm. Benzeşim ilkesine dayanarak buradan çıkardığım sonuç, bizim böylesine kendiliğindenmişçesine baktığımız üçboyutlu nesnelerin bizim bilmediğimiz dört boyutlu biçimlerin yansımaları olabileceğidir.⁶⁷

⁶⁷ <http://www.mtfproje.com.tr/tr/duchamp>



Resim 5: Marcel Duchamp – *Verier: 1. Şelale, 2. Aydınlatıcı Gaz, İç Görünüm*, 1944-66, 242,45 x 177,8 cm, Montaj, Philadelphia Sanat Müzesi

<http://artpsychology.net/?cid=24&p=3>

2.2.1. Sanatta Özgünlük, Biriciklik ve Aidiyet Tartışması

Müellifin konumunu belirleyen Benjamin, Brecht'in de yaklaşımıyla bunu aslında çoktan başarmıştır bile. Benjamin, çoklu okumalara tabi tutulan müellifi "*Teknik Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*" makalesiyle de yirminci yüzyıla özgü üretim ve alımlama koşullarına yönelik çok doğru çözümlenmeleriyle, özellikle sinema eleştirisi alanında yeni görüşlerin doğmasına yol açmıştır. Sinemada montajın, yani kesme ve yapıştırma gibi tekniklerin kullanılmasıyla izleyicinin normal algı dizgesinin ve ritminin bozulması bekleniyordu. Benjamin, bunun, Dali ve Bunuel gibi gerçeküstücü yönetmenlerin araştırdığı yollardan insanın algısını açacağını düşünmüştür. Benjamin ayrıca

sinemanın getirdiği uzaklıktan hayranlıkla söz etmiştir. İzleyiciler daha önce fotoğraflarını gördüğü ve hakkında bir şeyler bildiği için beyaz perdede gördüğü bir yıldızı tanıyabilir ve böylece filmin sahte gerçekliğine, sahneye konmuş bir oyunda olduğundaki gibi kendini kaptırmazdı. Freeland'e göre, Benjamin, sinemanın uzaklık etkisini övmüş ve bunu Brecht tiyatrosunun avangard 'yabancılaşma etkisi'yle karşılaştırmıştır. Brecht'in 'Cesaret Ana'sında oyuncular doğrudan izleyicilere bakarak konuşmakta olduklarından dolayı, onlar da böylece bir oyun izlediklerinin, duygusal, özdeşleşme ya da eğlenceye dalma yerine düşünerek tepki göstermeleri gerektiğinin farkında olacaklardır.⁶⁸

Jürgen Habermas, Baudelaire'in henüz sanatın mutluluk vaadini paylaştığı zamanlarda bile, toplumun uzlaşma ütopyasının köhneleşmeye başladığını vurgularken, baş gösteren karşıtlıklar ortamında, sanat, estetik dünya ile toplumsal dünya arasındaki uzlaşmazlığı yansıtan eleştirel bir ayna halini aldığını savlamaktadır:

Sanat kendisini hayata yabancılaştırıp özerkliğinin kabuğuna çekildikçe, bu modernist dönüşüm daha da sancılı olacaktır. Ta ki bu çalkantıların biriktirdiği patlamaya hazır enerji, sürrealistler sayesinde, sanatın kendine yeterliliğini paramparça edip, sanatla hayatın uzlaşmasını yeniden dayatıncaya kadar.⁶⁹

Hakiki sanat yapıtının biriciklik değeri, temelini kutsallığında bulurken artık yerini başka bir uygulama temeli bırakmıştır. Bu temel, sanatın politik temelidir. Zira toplumsal işlevde köklü bir değişim yaşantılanmıştır ve bu da sanat yapıtının kült değerine ve sergileme değerine odaklanmamızı sağlayacaktır. Çağdaş sanatın sergileme pratiklerinde varılan noktaya ileriki bölümlerde değineceğimizden dolayı, bu bölümde Benjamin ile devam etmekteyiz. Benjamin'e göre sanat yapıtının kült değeri deyince, üretimin ruhani, mistik bir yanı vardır. Bu ruhanilik aslında üretilmiş olanı sergilemekten öte onu özel kılmaktadır. Bu niteliğinden dolayı yapılmış olanı gizlemek ya da göstermemek fikri başatlığını Benjamin'e göre şöyle göstermektedir:

⁶⁸ Cythia Freeland, *Art Theory*, Oxford University Press, 2001, s.169

⁶⁹ Jürgen Habermas, *Modernity- An Incomplete Project, The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, ed. H. Foster(Port Townsend: Bay Press,1983, s.10 / Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*, İletişim Yayınları, 2003, s.25-26

Taş devri insanının mağarasının duvarlarına çizdiği geyik her ne kadar sergilenmiş olsa bile bu resim aslında ruhlar için düşünülmüştür... Belli tanrı heykellerini ancak hücreindeki rahip görebilir; bazı Madonna resimleri hemen hemen bütün bir yıl boyunca örtülü kalmaktadır; ortaçağ katedrallerindeki belli heykeller giriş katındaki ziyaretçiler tarafından görülememektedir.⁷⁰

Sanatsal uygulama pratiklerinin kutsallıklarından ve törenvari yaklaşımlarından bağımsızlaşmasıyla sergilenebilirliği haliyle artmıştır.

⁷⁰ Walter Benjamin, *Pasajlar*, Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 59

3. MÜELLİF NEDİR?

3.1. Barthes ve Foucault'nun Kuramlarında Müellif

Bu birkaç kelimeyle basit dizgedeki soru üzerine düşünmeye başlayınca cevabındaki içeriğin ne denli geniş kapsamlı olduğunu Roland Barthes ve Michel Foucault'nun müelliflik fikri üzerine olan düşünce farklılıklarını ya da benzerliklerini açıklamaya çalışarak başlayabiliriz.

Temel farklılık adına Barthes ile Foucault'nun genel bakış açısındaki müellif kavramında birbirine benzer sonuçlara vardıklarını söylemenin dışında, Foucault'nun yazma işlemini müelliflik bağlamında yazma ediminin içinden değerlendirdiğini ancak Barthes'ın, müellifliği dış etkenler doğrultusunda, daha çok kurumsal anlamda ilişkilendirerek değerlendirdiğini söyleyebilmekteyiz. Barthes; “Sosyolojinin bir dil eksikliği yaşanmaktadır” derken, Foucault ise “Bu çalışmanın amacına sosyo-tarihsel bir analiz ile yaklaşacağız” demektedir. Barthes “Müellifin Ölümü”nü Fransız devrimine dayandırırken müellifsel bir dilin ilk defa politik söylemlerde kullanıldığını ileri sürmektedir. Barthes'a göre, bu; müellifin edebiyatı destekleyerek başarısız bir taahhüdün ilk adımıdır. Bu bağlamda yazan aydın olarak bilinmektedir. Foucault ise aksine kendisini müellif ile metin arasındaki tekil ilişki ile sınırlandırmaktadır. Foucault'ya göre müellif, tarihsel bir sürecin devamlılık fikrini önermektedir. Dolayısıyla müellifin gösterilmesiyle tanımlanması arasında salının bir tanım tariflenmektedir.

Her iki durumda da müelliflik kavramı metne olan yaklaşımı irdelerken, müellifin ölümünün geleneksel kavramının dışında yeni bir tanımla farklı bir bakış açısı kazandırmaktadır.

Barthes müellif yazar değildir ya da yazar müellif değildir derken Foucault daha detaylı bir yaklaşım serimleyerek müellifin geçmişteki durumunu ve şu anda ‘ne olmadığı’nın’ tanımını yapmaktadır. Barthes ve Foucault dikkatlerini dil

göstergeleri bağlamında çağdaş algılama biçimleri üzerine yönlendirmişlerdir. Foucault *Müellif ne bir enstrüman, ne de bir araçtır*⁷¹ derken yapı kavramının altını çizmektedir. Barthes ise “*Müellifi öldüren kendi çalışmasıdır, yapıtın ölümsüzlüğü nasıl bir görev haline getirilmişse, şu anda onu öldürmek ile müellifin ölümü de sağlanmış olacaktır*” demektedir. İlerleyen bölümlerde “Müellifi” daha ayrıntılı biçimde açıklamaya çalışacağız.

3.2. Roland Barthes ve Müellifin Ölümü

Balzac, Sarrasine hikayesinde, kadın kılığında hadım edilmiş bir erkekten bahseder ve şöyle bir cümle kurmaktadır: “Öyle bir duygu ki, kadını ürkekliği, anlamsız kaprisleri, içgüdüsel korkuları, o zayıflık, sürekli endişe halinde, suçluluk duyan, kışkırtılmamış, cesur ve gizemli.” Barthes şu soruları yöneltilmektedir: Balzac’ın konuşması mı bu? Acaba Balzac “Kadın” tasvirinin edebi tanımını mı yapıyor? Yoksa bu cümle “Kadın” tasvirinin evrensel tanımı mıdır? Peki psikolojik bir romantizm olabilir mi? Ve şöyle devam eder: “Cevabını bilemeyiz, çünkü bu edebiyatın özel sesidir” demektedir. Yaptığı şey aslında şudur; başta erkek hadım edilmişken vücuduna müdahale eder, sonunda ise müellifi bedensizleştirir ve onu öznesinden koparır.⁷²

Barthes’in okurperver kurgu ile yazarperver kurgu arasındaki gerilime örnek olarak seçtiği öyküde bütün muammanın bir hadım etrafında dönüyor olması Rose’a göre tesadüf değildir. Modernist ve postmodernist bir sanat pratiği açısından tarihsel bağlantıların önemli olduğunu vurgulayan Rose, Freud’un modern resmi bilinçdışının imgesi olarak gördüğünü, oysa modernizmin göndergeyi askıya alışı ve görsel gösterenin saflığına yaptığı vurgunun bir o kadar, -aynı dönemde dilin gönderge olarak kavranmasını eleştiren- aslında Saussure’e ait olduğunu savlamaktadır.⁷³

⁷¹ Monica Lancini, *The Differences between Barthes and Foucault on Authorship*, 1999, s.10
<http://www.cyberartsweb.org/cpace/theory/authorship/lancini.html>

⁷² Roland Barthes, “*Change the Object Itself*”, *Image- Music- Text*”, İngilizceye çev. Stephen Heath, New York: Hill & Wang, 1977, s. 148

⁷³ Jacqueline Rose, *Görme ve Cinsellik*, Metis Yayınları, 2010, s.223

Giriş bölümünde bahsetmiş olduğumuz aydınlanma düşüncesiyle, bireyin daha öne çıkmaya başlayan bir figür olarak karşımıza çıktığına değinmiştik. Barthes'a göre, kişi olarak müellifin en çok öne çıkmasını sağlayan unsurlar içinde üretilmiş olanda, müellife olan bağımlılığı anlamlandırmak için yaratıcıdan yola çıkılması düşüncesi başatlığını sürdürürken, kurgu ise sadece bir müellifin sesi ile karşımıza çıkmaktadır. Geçmiş zamanlarda hikaye anlatıcıları varken aydınlanma çağı ile birey kavramının gelişmeye başlaması, müellifin birey olarak kabul görmeye başlaması anlamına da gelmektedir. Bu argüman bizi müellifin (*Author*) tahtının sarsıldığı sonucuna götürmektedir.

Mallarme bu kaleyi ilk sarsmaya başlayanların arasında gelmektedir. Dilin sahibi sayılan kişinin yerine dilin kendisi geçmeli savını ortaya koyar ve müellife değil yazılana bakılmasının daha doğru olduğunu söylemektedir. Hatta daha da ileri gidip “Konuşan dildir, müellif değildir” demektir. Meselesini şu şekilde örnekler: “Bir noktaya ulaşılır ve o noktaya ulaşıldıktan sonra artık dilin kendisi “*perform & acting*”⁷⁴ eder. Yazan kişi ise sadece bu *performatif act*'e aracı olmaktadır. Yazı tamamlandığında müellif artık orada değildir.⁷⁵ Var olan sadece yazının kendisidir.” demektir. Mallarme'nin temel düşüncesi yazı adına müellifin konumunu aşağıya getirmektedir ve bunu yaparken de okuyucuyu yüceltmektedir. Barthes yazısının devamında şöyle devam eder:

Herhangi bir metin ya da her hangi bir metnin içindeki satır, tek bir anlam içeren mesaj (*Author-God*) olamaz, ancak birbiriyle çelişen ama bir o kadar da ilintili atıflardan bir ağ oluşturup da özgün olmayan ve kaynaklarını kültürün sonsuzluklarından alan bir metin olabilir. Yazar, durmaksızın sadece ve sadece taklide mahkumdur. Elindeki gücü bu çeşitli yazı türlerin kombinasyonlarından yaratmaktadır. Kendisini ifade etmek istediğinde en azından şunu bilmeli ki anlatmak/ifade etmek istediği “şey” zaten halihazırda bir sözlüktür. Ki bu sözlükteki

⁷⁴ Performing-act: Performatif edime seyirci olarak kalan; bir şeyi başka bir şeyin yerine koyan, dilbilime ve özellikle gramere ait bir terimken, Judith Butler tarafından feminist literatüre ve giderek tüm kültürel araştırmalar literatürüne kazandırılan bir kavram (Judith Butler, *Gender Trouble*), söylenmelerinin ve gerçekleşmelerinin eşzamanlı/özdeş olduğu sayılan fiillerdir.

⁷⁵ Roland Barthes, “*Change the Object Itself*”, *Image- Music- Text*”, İngilizceye çev. Stephen Heath, New York: Hill & Wang,1977, s. 148

kelimeler başka kelimelerle anlatılmaya ihtiyaç duyar ve “infinitum” dediğimiz bu şekilde devam etmektedir.⁷⁶

Barthes müellife ilişkin görüşlerini şöyle sürdürüyor:

...Yazar yok olduktan sonra kendi içinde duyguları, hisleri, tutkuları ve etkileri de artık yok olmuştur ve bunların hiçbirini içinde barındırmaz. Tüm bunların yerine geçen şey ise bahsi geçen sözlüktür. Bu sözlükten sonu olmayan ve duraksamayan bir yazı yazma biçimini türetmektedir. Sonuç olarak hayat sadece kitabı taklit etmektedir. Kitabın kendisi zaten bir imge ağıdır ve kaybolmuş, sonsuza dek uzakta duran bir taklit olarak karşımıza çıkmaktadır.⁷⁷

Müellif bağlamında, yapıtının yorumlanmasında ya da anlamlandırıl-masında göz önünde tutulacak olan şey nedir? Ya da bir sanatçıyı, yapıtının müellifi yapan şey nedir? Müellif nedir? Bu sorulara 1960’ların sonlarına doğru “Müellifin Ölümü” adlı makaleyi kaleme alan Roland Barthes aslında şu önermesiyle yanıt vermektedir: Okurun doğuşu, müellifin ölümü olacaktır.⁷⁸

Barthes, “*Change the Object Itself*”, *Image- Music- Text*’de geçen söylen hırsızlığı ve ideoloji eleştirisinde, bir yandan söylenin dışında bir gerçeklik konumunun olduğunu, diğer bir yandan ise eleştirinin yerine küçümsemenin geçtiğini vurgulamaktadır. Gösterge daha fazlası için allak bullak edilmeli, simgesel olana meydan okumalı⁷⁹ iddiası 1980’lerin bazı uygulama pratiklerinde sanatsal sunumlar ve kültürel söylemlerde anlam ve değer, kimlik ve ayrıcalığın oluşumuyla ilgilenen yenilikçi çalışmalara rehber olmuştur.

Sonuç olarak toparlamak gerekirse Şahinere’e göre, ‘Müellifin Ölümü’nde Barthes; müellifin, sanat yapıtının anlamsal özünü ya da yerlemini belirleyemeyeceğini, dolayısıyla da sanat yapıtının oluşturan anlamsal yapının keşfedilemeyeceğini, dahası bunun kapanımlı bir hal aldığını vurgulamaktadır.⁸⁰ Şahiner’in aktarımıyla, Barthes şöyle demektedir;

⁷⁶ Roland Barthes, *The Death of the Author*, Fransızca’dan İngilizce’ye çev. Richard Howard, Ubu Web Papers, s.3

⁷⁷ A.g.y., s. 5

⁷⁸ A.g.y., s. 6

⁷⁹ Roland Barthes, “*Change the Object Itself*”, *Image- Music- Text*”, İngilizceye çev. Stephen Heath, New York: Hill & Wang,1977, s.146

⁸⁰ Rıfat Şahiner, *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, Yeni İnsan Yayınevi, 2008, s.35

...bir sanat yapıtı, hiçbir orijinal olmayan, birbiriyle bütünleşmeyen, uyumsuz bir diiz işin çok boyutlu uzamında var olmaktadır. Bir iş, içinde yer aldığı kültürel ortamın sayısız odağınca sarmalanmış gibidir. Müellif, artık duyguların, izlenimlerin, tutkuların tek taşıyıcısı olamaz, ancak daha çok kendisinin de tam anlamıyla kestiremeyeceği sınırsız bir sözlükteki bir imgenin altını çizebilir olsa olsa –ki hayat bir kitabın taklit ettiğinden daha fazla olacaktır hep...⁸¹

İfadeyi bağlamından söküüp aynı düzlemde farklı bir bağlama yerleştirirsek, kendimize göre yorumladığımız; -Yapıt her türlü özgül canlı ilişkiden soyutlanmış, dolayısıyla farklı algılayıcıların yeniden algılamalarına, yazmalarına ve yeniden yorumlamalarına açık bir dil parçasıdır.- dizgesi, Eagleton’a göre, aslında şöyle olacaktır: “Edebiyat eseri her türlü özgül canlı ilişkiden soyutlanmış, dolayısıyla farklı okurların yeniden yazmalarına ve yeniden yorumlamalarına açık bir dil parçasıdır.”⁸²

3.3. Michel Foucault ve Müellif Üzerine: Müellif Nedir?

Michel Foucault, müellifin, alımlayıcının özgür algısının çok ötesinde bir mesele olduğu düşüncesi ile “Müellif Nedir?” sorusunu sormaktadır. Bu bağlamda müellif figürünün konumlandırılmasında Beckett’ten “Kimin konuştuğunun ne önemi var?” alıntısını yaparak bir önermede bulunmaktadır. Bu önermesi sayesinde çağdaş yazma prensiplerini incelemektedir. Foucault’nun makalesinde Sanatçı’ya ilişkin saptamalarını Rıfat Şahiner şöyle aktarıyor:

Sanatçının bitip tükenmez farkındalıklar dünyasında, sonsuzcasına zengin ve bereketli birikimlere sahip, dahi bir yaratıcı olduğunu ifade etmeye alışkındır. Sanatçının diğer tüm insanlardan farklı birisi olduğunu düşünürüz ve tüm aşkın söylemlerde olduğu gibi; o konuşur konuşmaz anlamlar birden çoğalır. Gerçek ise tam tersidir. Sanatçı bir yapıtın içini dolduran sınırsız bir kaynak değildir. Sanatçı yapıtıdan önce gelmez. Sanatçı, kültürümüzdeki sınırların, ayrık tutulan ve tercih edilen, kısaca söylenirse, özgürce dağıtılan, manipüle edilen, düzenlenen, bozulan ve yeniden yapılan bir kurgunun fonksiyonel bir parçasıdır. Aslında, eğer sanatçıyı bitip tükenmez buluşları olan bir deha olarak sunmaya alışık isek, bunun sebebi; Sanatçı, bizim onu, gerçek tarihsel fonksiyonunun karşısına koymamızdan ötürü, ideolojik bir karakterdir. Bundan ötürü sanatçı, anlamın çoğalmasından korkan bizlerin yarattığı ideolojik bir figürdür.⁸³

⁸¹ A.g.y., s.36

⁸² Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, Ayrıntı Yayınları, 2011, s.130

⁸³ Rıfat Şahiner, *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, Yeni İnsan Yayınevi, 2008, s.122

Foucault ve Barthes'ın önermelerinden sonra algı ve anlam kavramları çoklu okumalara tabi tutulmaktadır. Foster'a göre "Müellif Kimdir?" makalesinde Foucault, Marx ve Freud'dan söylemsel eylemlerin başlatıcıları olarak bahsetmektedir. Marksizm ve psikanalizin yeniden ele alınması doğrultusunda söylemin uzantısı olmayacağı, tam tersine bu okuma ile metnin kuramsal özünü gizleyen ve politik uçlarını körleştiren yeniden anlatım ve pastiş katmanlarını ortaya çıkaracağını savlamaktadır. Bu bağlamda Foucault'nun ana konusu söylemin yapısıdır. Söylemin yapısını incelerken Marksizm veya psikanalizin ne anlama geldiği değil, nasıl işlendiği ve anlamları kavrayışımızı nasıl dönüştürdüğüdür fikri başatlığını korumaktadır.⁸⁴

Bu söylem çerçevesini 'epistem' olarak adlandırmaktadır. Bakış açısını 1966 tarihinde yazmış olduğu 'Sözcükler ve Şeyler'⁸⁵ adlı kitabının ilk bölümünde, Velazquez'in 1656 yılında büyük ölçekli başyapıtı, ünlü 'Nedimeler' [*Las Meninas*] tablosuyla tartışmaya açılmaktadır. Foucault'ya göre, Les Meninas'ın kendilik bilincine ve dünyaya bakarken izleyicinin görevine yeni bir vurgu yapması, erken modern epistem'in bir örneğidir. Freeman'in Foucault yorumuna göre düşündürücü olan ise, bu epistem'de, öznenin kendisini doğrudan doğruya algılayamamasıdır. İzleyicilerin yerinde kral ve kraliçe vardır, ressamın sahipleri ve sipariş verenler, yani asıl izleyenler. Dolayısıyla ortaya çıkan yapıtı, arkası bize dönük olduğundan ona izleyici olarak sahip olamamaktayızdır. Freeman şöyle özetler:

Foucault, sanatı sanatçının zihnine bakarak yorumlamalıyız iddiasını reddetse de, onun sanat eserinin anlamlı olduğunu varsaymış olmasıdır. Anlam, sanatçının arzularıyla ve tasavvurlarıyla ilgili olmadığı gibi, içinde yaşadığı dönemle de çok fazla ilgili olmayabilir.⁸⁶

⁸⁴ Hal Foster, *Gerçeğin Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard*, Sanat ve Kuram Dizisi, Ayrıntı Yayınları, 2009, s.26

⁸⁵ Michel Foucault, *Kelimeler ve Şeyler; İnsan Bilimlerinin bir Arkeolojisi*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmgi Kitabevi Yayınları, 2001

⁸⁶ Cythia Freeland, *Art Theory*, Oxford University Press, 2001, s.157



Resim 6: Diego Velazquez – *Las Meninas* 1656

http://jssgallery.org/other_artists/Velazquez/Velazquez.htm

Tartışmamızı biraz daha genişletecek olursak, aslında Foucault'nun tezini iki bölüme ayırdığı söyleyebilmekteyiz. Öncelikle yazma işlemini serbest bırakmasıyla ifadenin kendi yerine [*écriture*] geçtiğini vurgulamaktadır. Foucault, bu önermesini açıklamak için oyun benzetmesinden yararlanmaktadır. Yazma biçimi bir oyun gibi ortadan kaybolmasıyla kendi boşluğunu oluşturmaktadır. Bu boşluk ise yazma edimiyle doldurulmaktadır. İkinci önermesi müellif ile ölümü; dolayısıyla tamamıyla yok olması arasındaki ilişki üzerine temellendirilmektedir. Bu, Yunan epiğinde zaten var olan ve ölümsüzlüğü ebedileştirmeye çalışan bir ilişkidir. Ölümsüzlüğün tutumu kahramanın erken ölümüyle belirtildiğinden dolayı ölme isteği onu yüceltmektedir. Bu bağlamda anlatıcı kahramanı ilahlaştırmaktadır.

Foucault'ya göre, yunan epiği müellifin ölümünün tartışıldığı bir örnektir. Buna ek olarak Arap masalını da örneklerine katmaktadır. Vermiş olduğu örnekte, 'Binbir Gece Masalları'nı ele alırken, Şehrazad'ın ölmek için tüm gece boyunca hikayelerini anlattığına dikkat çekmektedir. Foucault'nun önermesi, Yunan epiğinin ve Arap masallarındaki ebedileştirme ya da ölümü geciktirme fikrinin batı toplumlarına uyarlandığına dayandırmaktadır. Şehrazad uykusundan fedakarlık ederek aslında hayatı pahasına ölümle mücadele etmektedir; müellif ise varlığının tamamıyla. Foucault meseleyi tersine çevirerek, batının müelliflerine ve ölümüne dikkat çekmektedir. Bu bağlamda Flaubert, Proust ve Kafka gibi önemli isimlerden bahsetmektedir. Foucault, bu üç ismin ortak noktasının, anlatı içerisindeki karakterlerin belirli bir noktadan sonra yok olduklarını savlarken, 'ölümün' kaçınılmaz olduğunu belirtmektedir. Bir anlamda yapıt kavramını sorgularken, diğer anlamda da yazma kavramını sorgulamaktadır. Başka bir deyişle, Foucault, Marquis de Sade'nin müellifliğinin hiçbir zaman dikkate alınmadığını ileri sürmektedir. Bu bağlamda genel algının altüst edilişi için yazmak yeterlidir savını ortaya atarken, Marquise'in yazılarının karalamalardan ibaret olup olmadığını sorgulamaktadır. Foucault, yapıtı oluşturan temel gereklilikleri serimlerken, sorusunu bir üst basamağa taşımaktadır. Yazma biçimlerinde müsveddelerin, adreslerin ve bu tarzdaki benzerlerinin yapıt olarak kabul edilemediğini vurgulamaktadır. Yazma kavramına gelindiğinde, yazma işleminin, yazma sanatı ya da içeriği ile ilişkilendirilmediğini öne sürerek daha öncesinde bahsettiğimiz *écriture*⁸⁷ sayesinde müellifin referansına ve kaybolmuşluğunu onaylamaktadır. Foucault ayrıca okuyucunun/ alımlayıcının metni algılamasında zaman ve mekan kavramlarının büyük rol oynadığının altını çizmektedir. Metnin geçtiği mekanı hayal etmeye çalışan okuyucu, ancak içinde bulunduğu zaman diliminde bunu gerçekleştirebilmektedir.

Foucault, müellifliği birbirinden farklı dört fonksiyonda tanımlamaktadır. Birinci fonksiyon; temellükteki cezai işlemlerle alakalıdır. 18. ve 19. yüzyılda ortaya

⁸⁷ *Écriture*: yazı, yazma biçimi, müsvedde, yazı stili, yazma işlemini serbest bırakmasıyla ifadenin kendi yerine geçme durumu

ıkan telif haklarından doğan yasalarla, müellifliğin resmiyet kazanmasına dayanmaktadır.

İkinci fonksiyon; tüm metinlerin birbirinden herhangi bir Şekilde etkilenmesidir. Bu tarz metinler Foucault'ya göre, bilimsel metinlerden oluşmaktadır. Mellifliğin meŐruluęu ancak metni yazan kişinin imzasıyla oluşmaktadır. 17. ve 18. yüzyıllarda bilimsel metinler sistematik bir bütünün yeleri tarafından kabul görmekteydi ve anonim olarak retilirlerdi. Dolayısıyla müellif, ancak yazdığı teori içinde var olabilmekteydi.

nc fonksiyon; günümüz edebiyatının anonimliği tolere etmemesiyle ilintilidir. Okuyucu/ alımlayıcı müellifi yapısallaŐtırmaktadır. Foucault, eleştiri kurumunun müellife yaptığı işin realistik yansımaları olarak görmektedir. KarŐılaŐtırmasında müellifin yapısını Hristiyan geleneklerindeki müellifin yapıtlarıyla bir tutmaktadır. Eğer metin belirli bir tarzda ya da doktrinde üretilmiŐse müelliflik durumu söz konusu değildir. Bundan dolaydır ki homojen metinlerde müelliflik fonksiyonu temel bir prensip olarak kabul edilmektedir.

Dördüncü fonksiyon; müellifin metindeki referanslarına dayanmaktadır. Her edebi metin müellifini refere eder dizgileŐmiŐ göstergelerden oluşmaktadır. Sonuç olarak Foucault söylemin eğilimini homojenik değil kültüre bağlı olduğunu savlarken, her toplumun kendi söylemini anlama, algılama ve değerlendirme biçiminin olduğunu ileri sürmektedir.⁸⁸

3.4. Okurun/İzleyicinin Doğumu

Barthes, Foucault ve Derrida'nın müellife olan bakış açılarındaki yaklaşımlarından sonra Burke, ironik bir biçimde müellifin aslında ölmediğini ya da öldüyse de artık geri döndüğünü iddia ederek bu üç büyük düşünürün müellife ilişkin görüşlerini eleştirmektedir. Tamda bu noktada Burke'nin eleŐirilerini gözden geçirmemiz yerinde olacaktır.

⁸⁸ Michel Foucault, *Languages, Counter-Memory, Practice, What is an Author?*, Cornell University, 1977, s.124-127

3.4.1. Burke ve İzleyicinin Doğumu

Burke, “Müellifin Ölümü ve Dönüşü” yapıtında, Barthes, Foucault ve Derrida’nın müellifi metinlerötesi [hypertextual] bir biçimde incelemiş olmalarını ele almaktadır.

Yazar bu tartışmasında, Barthes, Foucault ve Derrida’nın kuramsal açıdan reddettikleri biyografi, otobiyografi ve müellifin var oluşu meselelerin aslında her zaman kuramın bir parçası olduğunu ve kuramın yerine geçtiğini belirtmektedir. Sözgelimi, müellif-tanrı benzetmesi buna benzer ikonoklastik bir tutum sergilemekteyken, Barthes “kişiyi” [him/her] yerine koymaktadır.

Foucault’nun “Kelimeler ve Şeyler” de belirttiği kişinin ölümü [*dead of man*], Descartes’in Rönesans ve klasik epistemisi ile üstü kapalı bir şekilde anlatılmaktadır. Bu epistemik üstü kapalılık ile Foucault, bizi Nietzsche’nin transepistemik müelliflik statüsünde, modernin kahinliğini üstlenmiş olmasına dikkat çekmektedir. Bu bağlamda Foucault’nun ele aldığı mesele, Nietzsche’nin özgünlüğü ve epistemi ile dogmatik ayrıksılığında kahinin ‘yerine’ geçmesidir. Burke’e göre, benzer bir durum Derrida’nın ‘Gramatoloji’inde yazma işlemini, konuşma işlemine öncelemesindedir. Bu sayede Batı felsefesi, sözmerkezcilik kavramını üstü kapalı bir şekilde de olsa Leibniz’in genel gramer dizgelerinden daha az olma koşuluyla yeniden mercek altına almıştır.

Burke’ye göre, müellif ile yapıtın ayrıştırılma meselesi, edebiyatın apolitikleştirilmesine vesile olmuştur. Bunun yanı sıra kültür, ideoloji, dil, tarih gibi meselelerde, insan faktörünü yine yapıtın içine yerleştirirsek, müelliflik de metin dünyasının prensiplerinde yerini bulmuş olacaktır. Burdan yola çıkıldığında “Müellifin Ölümü”⁸⁹ makalesinde, Barthes, Foucault ve Derrida’nın müellifi konumlandırmalarında, bir tür ‘kör noktanın’ olduğunu bulgulamak söz konusu olacaktır. Bu üç teorisyen –her biri kendi üslubunda müelliflik konseptini kaçınılmaz

⁸⁹ Michel Foucault, *What is an Author?*, *Textual Strategies: Perspectives in Post Structuralis Criticism*, ed. J.V. Harari, London, 1979, s.158

bir şekilde yazma işleminin ve işlevinin devamlılığı ışığında, ‘bedenin yazması’ ve ‘bedensel yazınsallığın işlevi’ olarak incelemiştir.

Burke, Foucault’nun “Müellif Nedir” makalesinde metinsel müellifliğe ilgisiz kaldığını savlarken, onun yerine tartışmasını söylemsellik üstüne kurmakta olduğunu iddia etmektedir. Foucault, ‘*play-acting*’ vurgusunda, müellifin ortadan kaybolmasıyla, metnin ve haliyle de oyunun dışında kalmasını sağlamakta olduğunu söylemektedir. Bugünün ‘yazmasına/ üretimselliğine’ geldiğimizde, geleneksel anlamdaki bu müellif eleştirisinin çok katmanlı, işlevsel bir tartışmayı beraberinde getirmesiyle, bizi adeta müellifin geri döndüğü fikrine götürdüğünü söylemek mümkündür.

Foucault’nun savı göz önünde bulundurulduğunda, Burke’in söylediği; tüm bu önermelerin müellif konumlandırılmasında birbirinden farklı olmadığı iddiasıyla ortaya konulmaktadır. Boldrini, Burke’in Foucault’nun özneyi yerine koyma kuramından etkilenmiş olabileceğini öne sürerken, Foucault’nun nesne kavramının yeniden tanımlanmasında da sorunlu yanların olduğunu savlamaktadır.⁹⁰

Fransız postyapısalcıların yok etmeye çalıştıkları “özne” ve “müellif” açıklamalarında, Burke’nin kitabında, Boldrini’ye göre yeterli düzeyde yer vermemesi eleştirisi ise dikkat çekmektedir. Boldrini, Burke’in meseleye yeterince incelikte yaklaşmamasını da eleştirmektedir.

Burke’nin bizce en iddialı argümanı, Barthes, Foucault ve Derrida’yı samimiyetsiz bulmasıdır. Rahatsız edici olan, bahsi geçen teorisyenlerin eleştirel menfaatleri doğrultusundaki eleştirel yaklaşımlarının var olduğunu iddia etmesidir. Bu iddia Burke’in çalışmasında bir kör nokta olarak belirtilmektedir. Burke’in, müellif ya da özne gibi kavramları oldukça savruk ve baştan sağma ele almış olmasının altını çizen Boldrini de, onu aynı şekilde eleştirmektedir.⁹¹

⁹⁰ Sean Burke, *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh University Press, 1998, s.202

⁹¹ Lucia Boldrini, *Book Review, The Death and Return of the Author*, Goldsmiths College, University of London

Livingston'a göre Benedetti, Foucault'nun müelliflik hakkındaki söylemlerini göz önünde bulundurarak, okuyucuyu ya da izleyiciyi müellifin seçimi şekillendirirken bir transformasyona uğrattığı fikrini savlamaktadır. Bu bağlamda, öznel tercihlere yönelmişliğin altını çizen Benedetti, bu sayede anlamın ve müellifin ortaya koymaya çalıştığı sanatsal değer, gördüğümüz ya da okuduğumuzla bir amaç kazanacağını ileri sürmektedir. O yüzden müellifin olmadığı fikrini ortaya süren Foucault ve Barthes ve diğerleri için, "Onlar modernitenin edebi ve sanatsal söyleminde biçimsel bir formu gerçekleştirdiler ancak isteseler de istemese de müellif varlığını ve buradalığını koruyacaktır." ⁹²

3.4.2. Çağdaş Sanatta İzleyici ve Katılımcı Sanat Fikri

Uzun zamandır sergilerin sosyal işlevleri sanatçının yapıt üretmesi, bu üretimin küratör tarafından sergi için kabul edilmesi ya da kabul edilmemesi üzerine kurulmuşken sanatçının müellifliği, özerkliği göz önünde bulundurulmaktaydı. Serginin küratörü, müellif ile alımlayıcı kitle arasında duran ancak müellifliği bulunmayan kimseydi. Bu bağlamda 'görev' tanımı belliydi. Sanatçı üretimiyle, küratör ise yapıt seçimiyle ilgilenmekteydi. Dolayısıyla üretim birincil, üretimin seçilmesi ise ikincil önemdeydi. Sanatçı ile küratör ilişkisi, müelliflik ise arabulucu sorunu, özerk kişi ile kurum ilişkisi, birincil ile ikincil meselelerini göz önünde bulunduracak olursak, bu devrin artık kapandığını söyleyebilmekteyiz. Oysa sanatçı ile küratörün konumundaki ilişki Groys'a göre artık tamamen değişmiştir. Ne var ki bu köklü değişim, var olan sorunları çözümlenese de tamamıyla farklı bir biçimde yeniden karşımıza çıkarmaktadır. ⁹³

Duchamp, sanat yapıtını seçmek ile üretmenin aynı şey olduğu fikrini ortaya attığından beri, yaratım ile seçimin aidiyeti oluşturduğu bir tanımlama yanlış olmasa da sanatın tamamıyla hazır-yapıtları kullandığı düşüncesini seslendirmek de tümüyle doğru olmayacaktır. Ne var ki, yaratım sürecinin seçim süreciyle doğru orantılı gittiğini Groys'un ifadelerinden yola çıkarak söyleyebilmekteyiz. "Günümüzde

⁹² Paisley Livingston, *Authorship Redux: On Some Recent and Not-So-Recent Work in Literary Theory*, Philosophy and Literature, Volume 32, Number 1, 2008, Johns Hopkins University Press, s.191-197

⁹³ Boris Groys, *Multiple Authorship*, Cambridge, MIT Press, 2006, s.93

müellif seçendir, dolayısıyla aynı zamanda kendisini müellifleştirendir.”⁹⁴ Groys’un bu cümlesi bağlamında, Duchamp’dan beri “*küratör müellifliğini meşrulaştırmayı başarmıştır*” önermesiyle; sanatçı kendi seçimleri doğrultusunda üretiminin küratörüdür yorumunu yaparsak eğer, 1960’lardan beri sanatçıların da yaratmış oldukları enstalasyonlarda kendi kişisel seçme pratiklerini sunduklarını söyleyebiliriz. Günümüze gelindiğinde artık küratörler, yapılmış ya da sanatçı tarafından seçilmiş yapıtları sergileme görevinden azat edilmiştir. Küratör artık sadece yapılmış, bitmiş yapıtlar yerine; yaşamdan sanata aktarılan yapıtları da sergileme özgürlüğüne ulaşmışlardır. Başka bir deyişle, yaratım ile seçim arasındaki ilişki sağlamlaştırılmıştır. Bu bizi sanatçının rolüyle küratörün rolünde kurulmuş olan benzerlikler fikrine götürmektedir. Dolayısıyla eski bir soru olan, ‘Sanat yapıtı nedir?’ sorusuna, günümüz sanat pratiklerini ile yaklaştığımızda, bunun ‘sergilenmiş bir obje’ olduğunu söyleyebilmekteyiz. Bu bağlamda, sergilenmemiş bir yapıt kuşkusuz sanat yapıtı kavramının dışında kalıyorken sergilenme potansiyeli yüksek olan aday obje ise sanat yapıtı olarak kabul edilmektedir.

Groys’a göre günümüz sanatı belirli parçaların toplamı değil, topolojik olarak bireysel mekanların toplamıdır. Bu görüş, geleneksel sanat biçimlerini bir asimilasyona uğratmıştır. Tüm bu sanat nesnelere bir sanatçı ya da bir küratör tarafından mekânsal düzenlemelerine uğratılmış, özel, bireysel ya da öznel bir istenç haline gelmiştir.⁹⁵

Günümüzde alımlayıcı, sanatsal öznelliğe ve geleneksel ekole, müellif figürüne ve müellif aidiyetine karşı, şüpheyile yaklaşmaktadırlar. Bu eğilim genellikle sistemin dayatması olduğundan, sanatsal anlamdaki müellifin özerkliği görsel imlerle ifade edildiği sürece can bulacaktır. Ne var ki karşıt görüşte olanlar sanatsal dehanın varlığı ve müelliflik statüsünü yadsımaktadırlar.

Müellifliğin sanat kurumuna, sanat pazarına ve sanat eleştirisine bağlanması, stratejik bağlamda kar sağlama amacını gütmektedir. Groys’a göre, geleneksel

⁹⁴ A.g.y., s. 95

⁹⁵ A.g.y., s. 96

anlamda müellifliğin kaybolduğunu söylesek de sanatsal bir sergi göz önüne getirildiğinde çoklu müellifliklerle karşı karşıya kalınmaktadır.⁹⁶ Kuşkusuz çoklu müelliflikler mevzu bahis olduğunda her sergide sergilenen yapıtın bir ya da birden çok sanatçı tarafından seçildiğini, bu seçimlerin küratör tarafından yeniden seçilmesi gerektiğini ve dolayısıyla müelliflikteki sorumluluğun paylaşıldığını gözlemlemekteyiz. Örneğin Venedik Bienali'ne birçok küratör kendi sergilerini daha büyük bir sergi çerçevesinde sergileyebilmek için davet edilmektedir. Dolayısıyla küratör ile sanatçı arasında hibritleşmiş bir ilişki söz konusudur. Bu ilişki küratörün sergisini sanatsal biçimde kurgulamasından ötürü onu sergisinin sanatçısı; bağlamımızda onu müellif kılmaktadır.

Baudrillard'ın Venedik Bienali ile ilgili karşı tutumu için Fransız *Libération* gazetesinde “Baudrillard, çağdaş sanata karşı paranoyayı körüklüyor” ifadesi kullanılmış olmasına karşı; sanatçıları, sanat tacirlerini, küratörleri, eleştirmenleri, koleksiyoncuları, sponsorları, spekülâtorleri ve sosyetik, züppe, beleşçi, sahtekar kisvesi altında toplayıp hepsinin sırf sanatı aşağılık tüketimciliğinden kurtarma çabasıyla kahraman kesildiğini ve kendilerini bu doğrultuda feda ettiklerini sert bir dille eleştirmektedir.⁹⁷ Öte yandan 1990 yılının yazında sergilenen Warhol yapıtlarının, Bienal'deki her şeyi gölgede bıraktığını da belirtmektedir.⁹⁸ 1993 Venedik Bienali'ni gördükten sonra Baudrillard şu yorumu yapmaktadır:

...Kendi kendime sanatın bir komplo oluşunu, hatta bir tür “içeriden bilgi sızdırmaya dayalı ticaret” olduğunu söylediğimi hatırlıyorum: Sanat hükümsüzlüğe girişi ihtiva etmektedir ve herkesin kalıntılar, artıklar, hiçlik üzerinde çalıştığını kabul etmemiz gerekir –bu bir aşağılama değil. Herkes bayağılık, anlamsızlık iddiasında; artık kimse sanatçı olduğunu iddia etmiyor.⁹⁹

Çoklu müellifliklere film, müzik ve tiyatro da eklenilebilir. Bir filmin, bir tiyatro oyununun prodüksiyonunda ya da bir konserin gerçekleştirilmesinde

⁹⁶ A.g.y., s. 99

⁹⁷ Jean Baudrillard, *Sanat Komposu-Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1*, İletişim Yayınları, 2010, s.16

⁹⁸ A.g.y., s. 57

⁹⁹ A.g.y., s. 91

görünmeyen katılımcıları göz önünde bulunduracak olursak, yapıtın kendisinin dışında akıllarda bir şeyin kalmadığını savlamaktadır Groys. Bu bağlamda Groys'a göre çağımızda müelliflik, yok olmaktan öteye geçememektedir.

Tüm bu önermelere dayanarak yeni bir önerme sunacak olursak, müellifliğin üretilmiş iş bağlamında değil, sergilenme pratiklerine göre değerlendirildiğini söylemek mümkündür. Groys'a göre günümüzde bir sanatçıyı tanımak için yapıtlarına bakmak yerine CV'sini incelemek yeterlidir. Sanatçının yaptığı üretimler değil, katıldığı sergiler asıl olarak değerlendirilmektedir. Sanat yapıtı günümüzde sanatı sunmazken, onu vaat etmesi, geçmişin bir anısı ya da geleceğin bir vaadi olarak karşımıza çıkmasını sağlamaktadır.¹⁰⁰

Günümüz sergileme pratiklerini düşünecek olursak, müze kurumunun işlevinin de değiştiğini söylemek kaçınılmazdır. Geçmiş, şimdi ve buradalığı yansılayan halka açık bir sergi alanıyken, günümüzdeki müze kurumu daha çok geçici sergiler sunmaktadır. Küratör kişisel duruş ve tutumunu ifade edebilmek adına kullanabileceği kombinasyonları tasarlamaktayken, stratejisini bu bağlamda klasik sergileme pratiğinin dışında geliştirmektedir. Bu koşullar altında müzenin sanatsal projeleri arşivleyen adeta bir depoda biriktiren bir biçime büründüğünü söyleyebilmekteyiz.

3.5. Ranciere ve Özgürleşen Seyirci

Daha önceki bölümlerde bahsi geçen Brecht'in tiyatrosunu epik olarak tanımlamasını sağlayan kesintiye uğratma tekniği (2.1.1., s.19), sürekli olarak, seyircide yanılısama yaratmaya karşı çıkmaktadır. Böyle bir yanılısama, gerçekliğin öğelerini, bir deney düzeneğinin öğeleriymişcesine planlayan bir tiyatro düşüncesinin işine yaramamaktadır. Durumlar ise deneyin başında değil, sonunda yer almaktadır. Bu durumlar aslında Benjamin'e göre kendi durumlarımızdır. Ne var ki seyircinin yakınına getirilmemiş, aksine ondan uzaklaştırılmıştır. Bu bağlamda auratik bir durum ile karşı karşıya kalan seyirci natüralist tiyatroda olduğu gibi iç

¹⁰⁰ Boris Groys, *Multiple Authorship*, Cambridge, MIT Press, 2006, s.94

rahatlığıyla değil, şaşkınlıkla fark eder bu gerçekliği.¹⁰¹

Günümüz düşünürlerinden Jacques Ranciere'e göre ise; 20. yüzyılın ilk çeyreğinde yaşanan bütünsel sanat yapıtı, yeni mekanik dünyanın fütürist ya da konstrüktivist senfonisi ve bu formlar çok gerilerde kaldı. “Özgürleşen Seyirci” adlı kitabının “Politik Sanatın Paradoksları” makalesinde ise şöyle der:

...fakat yanımıza kalan, sanatın kendini ortadan kaldırması gerektiğini öne süren modeldir; seyircisini oyuncuya dönüştürerek kendi mantığını değiştirmesi gereken tiyatrodur; sokakta bir jeste dönüşün diye sanatı müzeden çıkaran veya müzenin içinde dahi sanatla yaşam arasındaki ayrılığı kaldıran sanatsal icradır.¹⁰²

Ayrılığın, bölünmenin kendisinin etkileyciliği olduğunu savlayan Ranciere, estetik uzaklık kavramını kullanarak aslında Benjamin'in aura kavramına göndermede bulunur ve şöyle devam eder; Sanatsal üretimin duyumsanabilir formlarıyla bu üretimin seyirci, okuyucu veya dinleyici kısaca alımlayıcı tarafından sahiplenilmesini sağlayan duyumsanabilir formlar arasındaki süreksizliğin etkileyciliği, gerçekliğe ilişkin eleştirel bilincin, uzaklık ve nötrleştirilmenin önüne geçtiğini söylemektedir. Bunu söylerken ise şöyle örnekler:

Belvedere Gövdesini” yorumlayan Winckelmann ve Rousseau'nun birbirinden farklı çözümlerinde, Heykel, bir sanatçının maksadı, bir kitle tarafından alımlanma biçimi ile kolektif yaşamın belli bir yapılanması arasındaki neden sonuç ilişkisini kuran her tür süreklilikten uzaklaştırılmıştır.¹⁰³

Dolayısıyla interaktif bir duyumsama sayesinde, aura kavramı önemini üretim teknolojileriyle yitirmiş olsa bile estetik uzaklık olarak yine karşımıza çıkabilmektedir. Bu görüş ise bize post-yapısalcılığın getirmiş olduğu yaklaşımların önemini bir kez daha göstermektedir. Aynı yapıta birbirinden farklı anlamlar yükleyebilmek ve çözümler adına algılama biçimindeki post- yapısalcı bakışın sağladığı zenginliklerden yararlanmak, yapıtı, anlamını ve müellifi daha geniş bir perspektiften ele alabilmemizi sağlayacaktır.

¹⁰¹ Ali Artun, *Sanat Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, İletişim Yayınları, 2011, s.86

¹⁰² Jaques Ranciere, *Özgürleşen Seyirci*, Metis Yayınevi, 2011, s.52-53

¹⁰³ A.g.y., s.54

4. POSTYAPISALCI FELSEFEDE DİL VE ANLAM SORUNU: METNİN/YAPITIN OTORİTESİ

Post-yapısalcı felsefede dil ve anlam sorununa geçmeden önce yapısalcılığa değinmek tezimizin serimlenmesi adına faydalı olacaktır. Çeşitli bilim alanlarında uygulanan bir yöntem olarak kabul edilen yapısalcılık, örneğin Lévi Strauss tarafından antropolojiye uygulanırken, Lacan psikanalizde uygulayarak Freud'un kuramını yeniden yorumlamasına ve bilinçaltının yapısının dilin yapısına uyduğunu iddia etmiştir. Foucault bilgi ve kültür sorununa yapısalcı yöntemlerle yaklaşırken, Derrida ise felsefe tarihini ve felsefi metinleri bu yöntemle incelemiştir. Ne var ki sonralarda bahsi geçen düşünürler söylemlerini daha ileri boyutlara taşıyacaktı. Bu ileri boyut yapısalcılığın ötesi olarak kabul edilmektedir ve post-yapısalcılık olarak tanımlanacaktır.¹⁰⁴

Birbirinden farklı bilim dallarına, kültüre, sanata uygulanabilen yapısalcı yöntem, yüzeydeki birtakım fenomenlerin altında, derinde yatan bazı kuralların ya da yasaların oluşturduğu bir sistemi aramaktadır, dolayısıyla incelenen nesnenin yapısına yönelmektedir. Sistemdeki birimler kendi başlarına bir anlam taşımamaktadırlar. Onlara anlam kazandıran bu birimlerin sistem içindeki birbirleriyle bağıntılarıdır, çünkü ancak bu şekilde sistemin bir parçası olarak incelenebilmektedirler. Yöntemin kaynağı ise Ferdinand de Saussure'ün kurduğu dilbilim kuramına dayanmaktadır. Bu oldukça kısa sayılabilecek özetten sonra Foucault, Baudrillard, Lyotard, Derrida, Lacan, Deleuze, Guattari, Barthes, Kristeva, Bataille ve daha birçokları gibi düşünürlerin açtığı çığırda, batı metafiziğinin bütün temel kavramlarının sorgulanmasının yolunu açtığını söyleyebilmekteyiz.

İnsan, evren, gerçeklik, akıl, bilgi, güzel, iyi, doğru, zaman gibi sorgulamalar, anlamlandırma sistemlerinde, dilin ne kadar başat olduğunu

¹⁰⁴ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İletişim Yayınları, 2011, s. 185

göstermiştir. Öyle ki rasyonalite ve modernliğin eleştirisinde, aydınlanmanın aracı olarak ‘akıl’ sayılmaktadır.¹⁰⁵

Postyapısalcılık, bir metnin her zaman kendi yorumu tarafından çevrelendiğini iddia etmektedir. Nesne- metin ile onu dışsal yorumlayıcı okuması arasındaki klasik karşıtlığın yerini, her zaman kendisiyle arasına mesafe koyan sonsuz bir edebi metnin sürekliliğini almaktadır. Bu yüzden kusursuz postyapısalcı işlem, salt edebi metinlerde kendi işleyişlerine ilişkin bir teori içeren önermeler aramanın da ötesine geçerek teorik metinlerin ‘doğruluk’ iddiasını açığa çıkarmaktadır. Bu bağlamda tırnak içindeki doğruluk, Habermas’ın belirttiği gibi, sonunda söylemsel eklemlenimin üslup etkilerinden birine indirgenmesini sağlayan bir tür evrenselleştirilmiş estetikleştirmeyle karşı karşıya kaldığımızdır.¹⁰⁶

4.1. Derrida ve Yapısökümcü Okumalar

Kendi konumuz bağlamında, müellifin konumsal stratejisini belirtmeye çalışırken, bunu mümkün kılan en etkili yöntemler ve kavramlar Derrida tarafından kazandırılmıştır. Yapısöküm kavramı [*Déconstruction*], özellikle Fransa ile Amerika’daki post-görüngübilimci ve post-yapısalcı diye bilinen öncü düşünsel hareketlerin günümüzde sıkça kullandıkları bir kavram haline gelmiştir. Yapısöküm kavramının çağdaş tarihine bakıldığında, bu tarihin belki de en dikkate değer düşünürü 1967 yılı içinde birbirinden etkili *Yazıbilime Dair, Konuşma ve Görüngü, Yazı ve Ayrım* kitaplarıyla anılan Jaques Derrida’dır. Diğer katkılarının yanısıra, özellikle bu metinlerde Husserl, Saussure ve Lacancı psikanalize yöneltilmiş birbirinden önemli eleştiriler bulunmaktadır.¹⁰⁷

Derrida’nın dil anlayışına göre, gösteren doğrudan doğruya gösterilene bağlı değildir. Gösteren ile gösterilen arasında birebir karşılıklı ilişkiler yoktur. Saussure’cü yaklaşımda her göstergeye bir birlik gözüyle bakılmaktayken, Derrida için sözcük ile şey ya da sözcük ile düşünce gerçekte asla bir ve aynı olamazlar. Bu

¹⁰⁵ Derleyen ve Sunan: Ali Artun, *Sanat Manifestoları- Avangard Sanat ve Direniş*, İletişim Yayınları, 2010, s.64-65

¹⁰⁶ Slavoj Zizek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, Metis Yayınları, 2004, s.167

¹⁰⁷ Madan Sarup, *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*, Kırk Gece Yayınları, 2010, s. 53

bağlamda Derrida'nın göstergeyi bir ayırma yapısı olarak gördüğünü söylemek mümkündür. Nitekim bu ayırma yapısında bir yarısı her zaman orada bulunmaz, diğer yarısı ise her zaman kendisi değildir.

Gösteren ile gösterilenler sürekli olarak yeni kombinasyonlara girmelerine bağlı olarak birbirlerinden kopar ya da bir araya gelmektedirler. Bu noktada gösteren ile gösterilen aynı sayfanın iki ayrı yüzü olarak düşünüldüğü Saussure'cü gösterge örneği yetersiz kalmaktadır. Bu bağlamda gösterge, Saussure'cü yaklaşımda okuduğumuzdaki gibi, -başlangıç sayılabilecek olan gösterge ile son sayılabilecek anlam-, Derrida'ya göre, birbirine bağlayan türdeş bir birim olarak ele alınamaz. Asla görünmeyen, ancak başka bir göstergenin izinde konaklayabilen gösterge üzerinde, "söküme alma" gibi bir yola bağlı kalarak çalışılmalıdır.¹⁰⁸ Dolayısıyla gösterge asla birbirinin aynı olmayan başka başka bağlamlarda geçtiğinden, anlamın hiçbir zaman kendisine özdeş olmadığını söyleyerek, aslında gösterilenin dolaşıma sokulduğu çeşitli gösteren zincirlerince değiştirileceği fikrini çıkarsamak mümkündür. Başka bir deyişle, gösteren aradan çekilmiş izlenimi verdiği için, düşünce, dolaysız biçimde kendi başına varmış şansını uyandırmaktadır. Bu bağlamda Derrida'ya göre "metin" in dışında hiçbir şey yoktur. Dolayısıyla yazı, anlamı oluşturan ayrılık [*Différance*] kavramı ile eşit sayıldığından yazının sözden önce var olduğu iddia edilmektedir. Müellif bakımından konuya yaklaştığımızda ise yazıya geçen düşünce, sahibinin denetiminden çıktığı için, müellifsel konumlandırmasını da ancak Derrida'nın düşünce biçimi ya da bu felsefi yaklaşımı sayesinde algıya sunmak mümkün olabilmektedir.¹⁰⁹ Bu bağlamda *différance* kavramını, dilin yapısını ayrılıkların oyunu ile durmadan değiştirebilen, sınırlanamayan bir ağ örüntüsü gibi tanımlayabilmekteyiz. Aynı savın metinler için de geçerli olduğunu ileri süren Derrida, metinlerin de anlamının, metinde olmayanla, söylenmeyenle bağıntılı olduğunu iddia etmektedir. Moran'a göre, müellif, söylemek istediğini açıkça değil, imgelerle, simgelerle, retorik oyunlarla dolaylı bir yoldan dile getirmektedir. Bundan dolayı metnin anlamı apaçık değil, örtüktür,

¹⁰⁸ A.g.y., s.55

¹⁰⁹ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, 2011, s. 201

belirsizdir ve bu kapalı anlamı açıklamak eleştirmenin görevidir.

İnsan kendiliğinden kendi anlamlarını yaratmaya ve ifade etmeye ve en derinlerde yatan varlığının saydam bir aracı olarak dile ve kendine manasıyla hakim olmaya muktedirdir. İnsan sesinin basılı yazı kadar maddi bir şey olduğu ve konuşma göstergeleri de yazı göstergeleri gibi sadece farklılık ve ayrışma süreciyle işlediğinden, yazının konuşmanın elden düşme biçimi kabul edilmesi gibi konuşmanın da bir yazı biçimi olarak görülebileceğidir.¹¹⁰ Bu bağlamda Derrida'cı bakışın, anlamı sesmerkezci ve sözmerkezci olarak iki kategoride ayrıştırdığını söyleyebiliriz.

Derrida çalışmalarında dilin işlevi ve rolüyle ilgilendiğinden dolayı yukarıda da bahsettiğimiz gibi yapısöküm kavramını geliştirdiğini vurgulamıştık. Başka bir deyişle bu yöntemin, herhangi bir metin içinde geçen kavramların metnin bütünlüğü içindeki tutarsız ve ikircikli kullanımlarından yola çıkarak, metnin müellifinin kurduğu kavramsal ayrımların başarısızlığını açıklamak amacıyla geliştirilmiş bir metin okuma yöntemi olduğunu söyleyebilmekteyiz. Sarup'a göre; yapısökümü, metinde öngörülen ölçütü, metnin tanımlarını sökerek metnin içerdiği özgün ayrımları darmadağın etmek için kullanılan bir yöntemdir.¹¹¹

Žižek ise, yapısökümün amacının, tam da bakışın her zaman çoktan altyapısal şebeke tarafından belirlendiğini göstermektedir; bu şebeke görülebilecek şeyleri, görülmeden kalan şeylerle sınırlar ve dolayısıyla bakış tarafından, yani özdeşünümsel bir yeniden temellük etmeyle açıklanamayacak sınır veya çerçeve tarafından saptanmaktan kaçmaktadır.¹¹²

Derrida'nın yöntemi, 'bulunuş metafiziği' diye adlandırdığı şeyle ilintilidir. Burada bulunmak bu anlamda hiçbir aracıya konu olmaksızın yalnızca bulunuş'un kendisinin bulunuş olması anlamına gelmektedir. Kesinliğinden ise asla kuşku duyulamaz. Bulunuş yani *presence* kavramıyla ilgili Douglas Crimp'in yaklaşımı da

¹¹⁰ Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, Ayrıntı Yayınları, 2011, s.142

¹¹¹ Madan Sarup, *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*, Kırk Gece Yayınları, 2010, s. 57

¹¹² Slavoj , *Yamuk Bakmak*, Metis Yayınları, 2011, s.169

ilerleyen bölümlerde tartışmaya dahil edilmiştir. (5.2., s. 72)

Derrida bulunuş olanağını reddeder, bunu yaparken de filozofların şimdiye değin tuttukları yolun temel taşlarını yerlerinden oynatmaktadır. Sarup bu bağlama şöyle yaklaşmaktadır:

Bulunuş'u reddetmekle Derrida, 'şimdi' diye tanımlanabilecek belli bir tikel 'an'a karşılık gelen bulunuş görüşünü de reddetmiş olur. Pek çok insana göre 'bulunuş' bilincin bilinenin taşrasıdır. Geçmişte olup biten gelecekte olup bitecek olandan nasıl emin olamıyorsak, şimdi başka bir yerlerde olup bitenden de emin olamayız ama bulunuşa ilişkin bilgimizin kesinliğinden burada ve şimdi emin olabiliriz. Bulunuş'a o an deneyimlediğimiz algısal dünyanın ta kendisidir bu anlamda...¹¹³

Derrida'ya göre insan, yazısını yazdığı sırada orada olmayan insanlara bir şey iletmek için yazar. Yazılı im, alıcısının yokluğunda sunulur. Derrida'ya göre, eğer yazı diye bir şey varsa, yazının yazı olabilmesi için bu uzaklaşmanın, bu ayrılmanın, bu gecikmenin, bu *différence*'ın belli bir mutlaklık derecesine taşınması gerekir.. Yazı olarak *différence*'ın, artık bulunuşun farklı bir biçimi olmaktan çıktığı nokta tam burasıdır. Yazılı iletimin yazı olarak işlevini yerine getirebilmesi, yani okunabilirliğini sürdürebilmesi için ampirik olarak belirlenebilir bir alıcının mutlak yokluğunda bile okunabilir olması gerekir.¹¹⁴

Yazının işlevi olarak okunabilirlik kavramının gerisinde başka bir kavram daha bulunmaktadır; Tekrarlanabilirlik ya da yinelenebilirlik: İleti, bir alıcının ya da ampirik olarak belirlenebilir bir alıcı topluluğunun mutlak yokluğunda bile tekrarlanabilir yinelenebilir olmalıdır. Alıcının yokluğu da, bulunuşun daha sonra ortaya çıkan bir türü değildir. Yokluk, bulunuştan bir kopmadır; alıcının, işaretin, yapısında kazılı ölümüdür.¹¹⁵

Klasik yazı anlayışının alıcının yokluğu olarak gördüğü yokluk, Derrida için çok daha geniş kapsamlı bir yokluğa işaret etmektedir. Bu yokluk aslında göndericinin yokluğudur. Tıpkı alıcı gibi, gönderici, başka bir deyişle müellif de

¹¹³ A.g.y., s. 57

¹¹⁴ R.Levent Aysever, *Derrida ve Söz Edimleri Kuramı, Derrida Yaşamı Yeniden Düşünürken*, Cogito, Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 47-48, 2006, s.309

¹¹⁵ A.g.y., s.310

yazıdan, yazılı işaretten uzaklaşır, onunla bağını koparmaktadır.¹¹⁶ Müellif açısından yazmak, bir işaret üretmek, gerektiğinde üretime geçen bir makine yapmak gibidir. Böyle bir makinenin yaratıcısının gelecekteki yokluğu nasıl makinenin üretimine, makinenin işini yapmasına engel değilse, müellifin gelecekteki yokluğu da yazının işlevini yerine getirmesine, yani okunmasına, bunun yanısıra da yeniden yazılmasına engel olmaz. Yazı yalnızca alıcısının yokluğunda değil, göndericisinin yokluğunda da işlevini yerine getirmektedir, okunabilmektedir. Bu doğrultuda yapısalcılıkta olduğu gibi yapıtların arkasında yatan genel anlatı sistemini betimlemek değil, yapıtları tek tek ele alarak her birinde anlatı mantığının nasıl sarsıldığını araştırırken metindeki çelişkilere, tutarsızlıklara, bozguncu bir rol oynayan metin parçalarına, ayrıntılara, parmak basmak Derridacı stratejilerde anlamın nasıl tökezlediğini ortaya koymak adına oldukça önemlidir.¹¹⁷

Stratejisiyle akla içerden muhalefet eden Derrida, aydınlanmanın mirasına karşı yürütmüş olduğu mücadelesinin sebeplerini serimlemek konusunda çok da açık olamamasına karşın, Batı'nın akılcılık geleneğinin alametifarikası olan aldatıcı bir kesinlik düşüncesi bulunmaktadır.¹¹⁸

4.2. Deleuze ve Guattari ve Çokluk Felsefesi

Müellif bağlamında incelemeyi amaçladığımız çokluk felsefesinde öncelikle Deleuze ve Guattari'nin, felsefeyi yaratıcı bir etkinlik olarak gördüklerini belirtmekte fayda vardır. Zira, yaklaşımlarını serimlemeye çalışırken bu yaratıcı etkinliğe olan katkılarını, katmış oldukları kavramlarla açıklamak yerinde olacaktır.

Öncelemin başvurdukları içkin ilişkilerin üretilebileceği bir toplumsal mekan kurmayı hayal eden Deleuze ve Guattari, aşkın bir senarist rolündeki gerçek ya da hayali bir üçüncü şahıs tarafından verilen rolleri oynamak yerine, bu tür içkin ilişkiler, dolaylılayıcı etmenleri biçimlendirme, etkileme ve değiştirme yeteneğindedir. Senaryonun senaristi etkilemesi gibi, bu dolaylayıcı etmenler de

¹¹⁶ A.g.y., s. 311

¹¹⁷ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İletişim Yayınları, 2011, s. 205

¹¹⁸ Roy Boyne, *Foucault ve Derrida; Akılın Öteki Yüzü*, Bilgesu Yayıncılık, 2009, s. 134

ilişkileri kolaylıkla biçimlendirebilmektedir. Toplumsal mekan, içinde oluşan ilişkilerden önce var olmaz; aksine mekan, içkin ilişkileri biçimleyen çizgilerin çizilmesiyle oluşturulmaktadır.¹¹⁹

Bu bağlamda Deleuze ve Guattari bu toplumsal mekanı, içkin ilişkileri etkin biçimde kurmaya yönelmişlerdir. Goodchild'a göre, bu içkin ilişkiler üç ayrılmaz ögeye sahiptir; çokluk, yaratım ve arzu.¹²⁰ Öncelikle bir ilişki yoğunlaşması, ilişki boyutlarının, bağlantılarının ve kısımlarının sayıca artışıdır. Olabildiğince çok bağlantı kurulmalıdır. Üretim, artık fabrika içinde kapalı değildir; fakat ister çerçevesindeki anlamlara ya da isterse duygulara dayansın, gücünü kendini çevreleyen ortamdan şu veya bu şekilde kazanmaktadır. Herşey bir araya getirilmektedir. Bu bakımdan Goodchild, Deleuze ve Guattari'nin düşünce biçimini bir çöplüğe benzetmektedir. Heterojen koşulları içeren çokluk, içkin ilişkinin ilk ögesidir.

İkinci olarak, nesnelerin etkileşime girmesi ve birbirinden etkilenmesi gereklilikten tutarlılık da kazanmaları söz konusudur. Bir şey olmalı ve bir şey üretilmelidir. Bu, ilişkileri, kısır ve etkisiz kılan toplumsal ve kültürel bağlamlarından çekip çıkararak, bir şey üretebilen kurucu bir makine halinde toplanışı [*assemblage*] gerektirmektedir. O halde, üretimin önceden belirlenmiş süreçlerinin tekrar etmemesi bakımından, makine tekildir ve ürünü tümüyle yenidir. Bu ürün, gerisin geri tepki verebilir ve üretimin koşullarını etkileyerek, daha fazla makinenin bileşenine dönüşebilmektedir. Bu yüzden içkin, makinesel ilişkiler, bir ürün ortaya çıkarken aynı zamanda kendi süreçlerince yaratılır, üretilir. Yaratım, içkin ilişkilerin ikinci ögesidir.¹²¹

Üçüncü olarak, bu tür süreçler, bir var olma eğilimine, onları harekete geçiren bir edimselleşme gücüne sahip olmalıdırlar. Erotik karakterini yitirmeksizin, yetişkin cinselliğinden yersizyurtsuzlaştırılmış bir kavram olan arzu herhangi bir bağlama ya da ilişkiye uygulanabilir hale gelmektedir: İçkin ilişkinin üçüncü ögesi olan

¹¹⁹ Philip Goodchild, *Deleuze ve Guattari- Arzu Politikasına Giriş*, Ayrıntı Yayınları, 2005, s.17

¹²⁰ A.g.y., s.17

¹²¹ A.g.y., s.18

çoklukların bir sentezi sayesinde arzu, ilişki üreten bir kendiliğinden ortaya çıkar. Arzu, hem kendi varoluş haline gelme erkiyle hem de tutarlılığını sağladığı özgül çoklukla ilgili olarak makinesel ilişkinin kendisidir.¹²²

Deleuze ve Guattari'ye göre, arzunun her şeyden önce ve çok önemli biçimde yatırımda bulunduğu şey, bu ya da şu nesne değildir, ne bu ne de şu amaçtır, ancak gücün bir gelişme derecesidir; bu tür bir güç, genellikle kendisini geliştirip örgütleyen iktidar yapısı ya da egemenlik biçimi yoluyla çok kolay ve yaygın biçimde erişilebilir olsa da Kapitalizmin Pazar mekanizmaları bazen kurulu iktidar yapılarının dışında üretici sermaye güçlerine erişim sağladığından dolayı biricik olmasa bile kapitalizm olağanüstü olmasıdır.¹²³ Bu ifadeyi bağlamından alıp müelliflik konumuna yerleştirmeye çalışırsak, müellifin konumu ve günümüz sanat pratiklerinin gelişimi adına söyleyebileceğimiz şey de aslında tam olarak, temellük sanatının müellif konumundaki üreticinin üretimini, bu pazarın çıkarları doğrultusunda değil, kendi arzuları doğrultusunda iktidara, sermayeye ve genel kavramların dayatmalarına karşı geliştirmiş oldukları alanın birliği içerisinde sıkıştırmaksızın, çapraz bağlantılar kurarak, çoklu bağlantılar yansılıyıp çoğullaştırılmış bir biçim aldığını söylemek mümkün olabilir mi?

Sanatın güçleri ele geçirme, makine etkisi, yoğun çözme olarak tanımlanması köksap mantığını getirmektedir. Köksapın oluşumu ikiciliklere ve iç işlev biçimlerine karşı bir silahtır ve Deleuze şizofren ve paranoyağın, sanatçı ve sağduyunun, dahiyle baskın zevkin, moleküler ve molerin, göçebe ve yerleşğin, küçük ve büyüğün ikili karşılaşmasına indirgeyen her okuma için aynı değere sahiptir. Bu bağlamda köksap çokluklar ve çoğalma kuramını geliştirerek, çokluk düzenine cevap vererek, bir çoğulluk biçimi oluşturmaktadır.¹²⁴ Çokluk ilkesi beraberinde bu bağlantıların farklı yapılarda oluşlarını ortaya koyan anlamsız kopma ilkesini getirirken. Bilgi kuramı bakımından köksap etiğini dile getiren haritacılık ve çıkartma ise kalıplaşmış betimlemeler, kopyalar, kurulu düzenlere dayalı soyut

¹²² A.g.y. s.18

¹²³ Eugene W. Holland, *Deleuze ve Guattari'nin Anti-Oedipus'u- Şizoanalize Giriş*, Otonom Yayıncılık, 2007, s. 185

¹²⁴ Anne Sauvagnargues, *Deleuze ve Sanat*, De Ki Basım Yayın Ltd. Şti., 2010, s.140

klışeler, gücün değil biçimin düzeyine yerleşen belirli güç ilişkileri çıkarmak yerine, çoklukları açık, eğreti, dalgalanan haritalar gibi ele almaktadır. Bu bağlamda köksap, güçleri ele geçirme olarak sanatın tanımına ve göstergebilimsel duyum mantığına yöntemsel bir üslup olarak hizmete girmektedir.

Deleuze ve Guattari'ye göre, köksapla karmaşık göstergebilim ilkesi sağlamaştırıl-maktadır, çünkü söylenen göstergelerin farklı öznelliği onları dilbilimsel üstünlük altında bir araya getirmeye yönelmeyi ve gösterge düzenleriyle nesne durumları arasında kökten bir kopma söz konusu olmamasını engellemektedir. Gösterge güçler ilişkisi, imgeyi gerçekleştirirken, tersine bir köksapta her özellik mutlaka dilbilimsel bir özelliğe gönderme yapmamaktadır. Her nitelikte göstergebilimsel bağlar oraya farklı kodlama, biyolojik, siyasal ekonomik vb. halkalar şekilde sadece farklı gösterge düzenlerini değil nesne durumlarının konumlarını da ortaya çıkararak eklenmektedirler.¹²⁵ Bourriaud, Chris Burden'in performanslarında, sayfa düzenlemesinin ya da uzamın düzenlenmesinin kalitesinin ötesinde, bileşenleri bir bütün oluşturduğu anda kalıcı olabilirler derken, bu bütünün yönü, doğum anına bağlıdır ve 'yeni' hayat olasılıkları yaratır fikrini öne sürmektedir. Dolayısıyla, her yapıt, yaşayabilir, sürebilir bir dünya örneğidir. En eleştirel ya da en yadsınacak projeye varana dek her yapıt, bu yaşayabilir dünya halinden geçer, çünkü birbirinden ayrı tutulmuş öğeleri birbiriyle karşılaştırmaktadır. Deleuze ve Guattari de sanat yapıtını bir 'etkiler ve algılar bloku' olarak tanımlarken, başka bir şey söylememektedirler: Sanat, özgün deneyimlerle bağlı öznellik anlarını bir arada tutmaktadır; bu biraradalıkta ister Cézanne'ın elmaları olsun, ister Buren'in çizgili yapıları.¹²⁶

4.3. Baudrillard, Simülasyon ve Simulakr

Baudrillard, *Simulakrlar ve Simülasyon* kitabını estetik bir manifesto gibi algılayanlara ve şekillenmemiş sanatların modeli haline getirdiklerinde duruma itiraz ederek "simülasyon" un bir şey olmadığını, hatta kendi içinde bir hiç olduğunu

¹²⁵ A.g.y., s.142

¹²⁶ Nicolas Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, Bağlam Yayıncılık, 2005, s.30

vurgulayarak, çağdaş kültürde artık özgün bir şey kalmadığı, her şeyin kopyaların kopyalarından ibaret olduğu anlamına gelen simülasyonu “ne temsil edilebilir, ne de sanat eserine modellik edebilir” şeklinde dile getirirken, içinde bulunduğu çağda, gerçekliğin yerine gerçeğin temsilinin aldığı ve vurgulamaktadır. Simülasyon olsa olsa sanata karşı bir meydan okuma olarak kabul edilebilmektedir.¹²⁷ Bu çağda gerçekliğin yerini alan simülasyonlarda monotonluk, aynılık ve sıradanlık çağdaş bireyin içine öylesine işlemiştir ki durumu değiştirmek Baurillard’a göre, bir hayli zordur.

Yaşadığımız çağın karmaşıklığı göz önünde bulundurulduğunda, Baudrillard modern dünyanın öznellik üzerindeki dayanılmaz, fakat açığa çıkarıcı etkisine dair tüm iddiaların geçersizleştiği, küreselleşmiş bir kültürün analizini yapmak gibi çok daha yıldırıcı bir görevle karşı karşıyadır. Postmodern çağda ve sonrasında, endüstriyel ve teknolojik değişimin ilk eleştirmenleri ve vizyonerlerinin yüce estetik duyarlılıklarını nitelendiren unsurlara artık aldırış edilmemektedir. Baudrillard’a göre, dünyanın banallığını göz önünde bulunduracak olursak, kendini gerçekleştirme anı diye bir şey artık yoktur. Bu bağlamda müellifin varlığı, yokluğu, konumu, konumunun yer değiştirmesinin önemi ya da önemsizliği de postmodernitenin potasında eritmiş olduğu bir kavram dizgesi haline mi gelmiş oluyor ya da postmodernizmin açtığı derin ve sınırsız serimleme alanı içerisinde bu dekadansı kodlamamıza mı olanak tanıyor?

Horrocks’a göre simülasyon, geç modernitenin iletişim, sibernetik ve sistemleri, gerçekliği gizlemek için değil, medyanın, siyasal sürecin, genetiğin ve dijital teknolojilerin model veya kodlarından yararlanarak gerçekliği üretmek için geliştirilmiştir. Modellerden yararlanılarak geliştirilen gerçekliğin bu simülasyon modeli, farklı taklit biçimlerini uygulayan eskinin suretinin; simulacra düzenlerinin devamcısı olmuştur.¹²⁸ Rönesans’ta kullanılan “kopya”lar, orijinalerin gerçekliğini garanti etmekteydi. Sanayileşmeyle gelişen serilerde ise seri üretimle meydana getirilen nesnelere herhangi bir orijinal ya da kaynağa işaret etmeyip, kendi

¹²⁷ Jean Baudrillard, *Sanat Komplosu*, İletişim Yayınları, 2010, s.15

¹²⁸ Christopher Horrocks, *Baudrillard ve Millenyum*, Everest Yayınları, 2000, s.5

aralarındaki ilişkiler ağı içerisinde bir anlam oluşturmaktaydılar.¹²⁹ Horrocks'un vermiş olduğu bu örnekte iletişim sistemlerinin, sibernetiğin ve geç dönem kapitalin kendini basit ürünlerde değil, imajlar ve anlamlar aracılığıyla mobilize etme güdüsünün ortaya çıkmasıyla birlikte de, seçilmiş bu gerçekliklerin kendi kendini doğrulayan modeller ve kodlar dolayısıyla yaratılmakta olduğunu savlamaktadır. Bu bağlamda gerçeklik, gerçeklikten bile daha gerçek bir hiper-gerçekliktir.

Sylvère Lotringer, “*Sanat Korsanlığı*” başlığındaki sunuşunda Baudrillard için, şu şekilde devam etmektedir:

Onun yazdıkları ile yaptıkları arasında fark yoktur. O, kendi kavramlarını pratiğe geçiren bir sanatçıdır. Bir anlamda düşüncenin performansçısıdır. Fotoğraflarını sergilemek fotoğrafçılıktan gelmez, bir patafizikçi olarak işinin bir parçasıdır, tıpkı sanata saldırmanın bir sünüasyonist olarak işinin parçası olması gibi. Baudrillard için fotoğrafların konuyla alakası yoktur. Onun için önemli olan fotoğrafın öncesidir-fotoğrafın çekmedeki zihinsel olaydır- ve bu, bırakın sergilenmeyi, maddi bir iz bile bırakmaz. Simülakr da böyledir.¹³⁰

Baudrillard, “*Estetik Yanılsama ve Yanılsama Kaybı*” adlı yazısında önermesini yaparken; resmin bütün hareketinin gelecekte geri çekilip tamamen geçmişe kaymış olduğunu savlamaktadır. Kitle iletişiminin, eski üretim ile tüketim biçimlerinin egemen olduğu iletişim evreninde yeni bir çağı simgelediğini ileri sürmektedir Baudrillard. Bu yeni evren eskisinin tersine ilişkilere, geri beslemeye [*feedback*], ortaküzeyliğe [*interface*] dayandırılmaktadır.¹³¹ Film terminolojisindeki kayma kavramı da bu bağlamda Baudrillard tarafından bu anlamda kullanılmıştır.

Önermesinde, gönderme, simülasyon, temellük etme durumları, günümüz sanatını uzak ya da yakın geçmişe ait tüm formlarını ama oyuncu ama kitschvari bir yolla temellük etmektedir¹³² ifadesini kullanarak aslında günümüz sanatının durumunu adeta betimlemektedir.

¹²⁹ A.g.y., s. 6

¹³⁰ A.g.y., s. 19

¹³¹ Madan Sarup, *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*, Kırk Gece Yayınları, 2010, s. 229

¹³² Baudrillard, A.g.y., s. 27

'Kusursuz Cinayet'te ¹³³ Baudrillard, "sanal teknolojilerin ve medyatik yaratıklarının(reality Show'ların) varoluşları, psikodramlarını televizyonda sergilemek adına gerçek yaşamlarından çekilip alınan kişilerle, Duchamp'nın şişe askısının farkı yoktur demektir. Duchamp'nın şişe askısı gerçek yaşamdan koparılmış ve sanat diye adlandırılmakta bir sakınca görülmeyen bir alanda bu nesneye tanımlanamaz bir aşırı gerçeklik yüklemiştir. Reality Show'larda televizyon izleyicisini ekran önüne değil, içine; haberin öte yanına çekmek gerekmektedir Baudrillard'a göre, aynı Duchamp'ın şişe askısıyla yaptığı gibi, onu olduğu haliyle sanatın öte alanına aktararak, sanatla gerçek arasında içinden çıkılmaz bir karışıklık yaratmasına benzer bir biçimde, televizyon izleyicisinde de aynı çevrinme gerçekleştirilmelidir fikrini savunmaktadır.

Şişe askısı gibi, bizler de birer de hazır yapıta dönüştük. Farklı bir alana aktarılmış, kısır kimliğimizi içine saman doldurulmuş, estetik ya da ekinsel bir kararlar, yerinde allanıp pullanmış şu topuklular gibi canlı canlı müzeye konmuş, yüksek sadakatle kendi görüntümüze kopyalanmış ve hazır yapının estetik şaşkınlık yaratmak için yapılmış olması gibi, bizler de bu tamı tamına benzerlikle kitle iletişimsel şaşkınlığa mahkum olmuşuz.¹³⁴

Benjamin'in açıkça sözü edilmeyen etkisini Baudrillard ve Jameson gibi postmodernist teorisyenlerde görmek olanaklıdır. Featherstone'a göre; Bu teorileştirmelerde 'estetik bir gerçek sanrısında' sanat ve gerçekliğin yer değiştirmesi, derinliksiz, tüketim kültürü dolaysızlıkları, yoğunlukları, duyumsal aşırı yüklemeleri, yönelimsizliği, göstergelerin ve imajların buharlaşması, kodların karmaşası zincirlerinden boşalmış ya da yüzergezer gösterenleri vurgulanmaktadır.¹³⁵

Baudrillard'a göre, gürültü, söz, söylenti karşısında fotoğrafın her tür ivmelenmesi karşısında hareketsizliğe ve sessizliğe direnmesi, anlamın ahlaki buyruğun karşısında anlam kazanmasının direncidir.¹³⁶ Simülakrum, hiçbir zaman

¹³³ Jean Baudrillard, *Kusursuz Cinayet*, Ayrıntı Yayınları, 2006, s.44

¹³⁴ A.g.y., s. 45

¹³⁵ Mike Featherstone, *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, 2005, s.53

¹³⁶ Jean Baudrillard, *İmkansız Takas*, Ayrıntı Yayınları, 2012, s.142

gerçeği saklayan değil, gerçeğin gerçek olmadığını gizleyen gerçekliktir.¹³⁷

Bu bağlamda Deleuze'ün simülakrum ile kopyayı iki şekilde birbirinden ayırdığını hatırlamak faydalı olacaktır: Kopya 'doğuştan benzerken', simülakrumun buna ihtiyacı yoktur; kopya modelini özgün hale getirirken, simülakrum 'kopya ve model düşüncesi'ni sorgulamaktadır.

Baudrillard'ın argümanlarını düşünerek, Jeff Koons'un yapıtlarını göz önünde bulunduracak olursak, bir bağlantı kurma olasılığına sahip olduğumuzu görebilmekteyiz. Zira, tüketim piyasalarına özgü her türlü objeyi kullanması, kiç ve banala olan yakınlığı, cinsellik ve pornografiyi çarpıcı bir biçimde ele aldığı fotoğraflarıyla, Baudrillard'ın günümüz toplumuna ilişkin önermelerini¹³⁸ doğruladığı gibi Sloterdijk'in kinizmini de adeta hatırlatmaktadır.

4.4. Lacan, Özne-Nesne'nin Bakışı, İmge-Perde

Lacan'ın bakışla ilgili şemasında sujenin bakışına koşut olarak objenin bakışı dolayısıyla imge-perde dediği bir durum söz konusudur. Bu bağlamda öncelikle bu şemaya değinmek ve kapsamını aktarmak doğru olacaktır. Birinci üçgende özne nesneye egemendir ve nesne geometrik bir görüş noktasında konumlanan öznenin düzenlediği ve odakladığı bir imgedir. Lacan: "*Ben perspektifin algıladığı geometrik noktada konumlanan basit, noktasal bir biçim değilim. Hiç şüphe yok ki, resim gözümün derinliklerinde oluşur. Resim kesinlikle gözümün içindedir. Resimdeki ise benim*"¹³⁹ demektedir. Bunun anlamı öznenin de nesnenin bakışı altında olduğu, onun ışığıyla fotoğraflandığını, onun bakışıyla resimlendiğidir. Bu durumda iki üçgenin üstüste binmesiyle nesne aynı zamanda bakış yönünde, özne de aynı zamanda resim noktasında ve imge de perdeyle aynı çizgide yer almaktadır.

Bu bağlamda Foster'dan aktaracağımız, konumuzla ilgili önemli tespitler

¹³⁷ David Evans, *Appropriation, Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery and The MIT Press, 2009, s.80

¹³⁸ Rıfat Şahiner, *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, Yeni İnsan Yayınevi, 2008, s.112

¹³⁹ Hal Foster, *Gerçeğin Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard*, Sanat ve Kuram Dizisi, Ayrıntı Yayınları, 2009, s.177

bulunmaktadır:

Gerçekliğin yapısalcı algılanışı postmodern sanatın, en azından post-yapısalcı duruşunun temel konumudur ve feminist sanatın, en azından psikanalitik duruşunun temel konumu olan öznenin simgesel düzence yönetildiği düşüncesiyle paraleldir. Bu bağlamda birçok temellük sanatçısının Lacan'ın imge-perde meselesi üzerine odaklandığını söyleyebilmekteyiz. Kuşkusuz genellikle bir taraftan gerçekliğin bir taraftan da bazen öznenin görmezden gelinmesine yol açan bu tavır örneğin Levine'da da vardır. İlk kopyalarında olduğu gibi, imge-perde neredeyse tamamen oradadır; ne gerçek tarafından fazla rahatsız edilmiş, ne de özne tarafından değiştirilmiştir.

Aynı şekilde imge-perde meselesine başvuran Prince için ise Foster şöyle devam etmektedir:

Diğer bir temellük sanatçısı olan Prince'in dergilerdeki tatil reklamlarının yeniden-fotoğrafları olan günbatımı imgelerini, plajdaki genç aşıkların deniz ve güneşle ilgili bir sürü ürün sunan resimlerini göz önünde bulunduracak olursak, sanatçının bu reklamların süperrealist görünüşünü dış görünüş açısından gerçekdışı; fakat arzu açısından gerçek oldukları izlenimini yaratacak bir noktaya götürdüğünü bulgulayabiliriz. Birçok görüntüde bir adam bir kadını sudan dışarı çıkartır; fakat her birinin teni bronzdur, sanki aynı zamanda ölümcül bir parlaklık yayan erotik bir tutku içindelermiş gibi. Burada tatil sahnelerinin verdiği hayali zevk bozulur ve müstehcenleşmektedir. Bu hayali zevkin yerine ölümle burun buruna olan arzunun yol açtığı gerçek bir kendinden geçiş enstantenesi, genel olarak imge-perdenin bu bağlamda reklam imgesinin zevk ilkesinin gerisindeki bir *jouissance* geçmektedir.¹⁴⁰

Žižek'e göre Lacan'ın bu terimi, yalnızca Türkçe'ye değil, başka dillere de çevrilmesi son derece güç bir terimdir. *Jouissance* Lacan'ın Freud'un haz ilkesinin ötesine yerleştirdiği bir kavramdır. Örneğin ilksel eksiğin giderilmesi arzusunun gerçek bir tatmini yoktur, ancak psikotik bir durumda mümkündür bu tatmin; Oysa *jouissance* bu eksikliğin giderilmesi fantazisini yaratarak kendini gerçekte temellendirir. Haz benliğinin/ tinin iç dengesini kurmaya/ korumaya yöneliktir; *jouissance* ise bu dengeyi daima bozarak haz ilkesinin ötesine geçmektedir.¹⁴¹ İnsanoğlu Lacancı bakış açısında, gerisinde bakışın olduğu maskeyle nasıl oynayacağını bilmektedir. Lacan bakışı sadece kötücül değil, aynı zamanda saldırgan olandır; yakalayan, hatta ilk aşamada yatıştırılmadığında öldürücü bir güç

¹⁴⁰ A.g.y., s.185

¹⁴¹ Slavoj Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, Metis Yayınları, 2004, s.248

olarak tasarlamaktadır.¹⁴² Bu bağlamda gerçeğe karşı hayali ve simgeseli birleştirmek için, bakışı yatıştırmayı şart koşan bazı çağdaş sanat örnekleri elbette mevcuttur. Örneğin, görünür gerçekliği şifreli bir gösterge olarak betimlemesindeki fotoğraf veya kartpostallarında süpergerçekliğiyle simgeselin içine çektiği bir şey olarak gösteren Malcolm Morley'in ilk çalışmaları gibi ya da James Rosenquist'in pop resimleriyle bu kategoride özellikle öne çıkan Audrey Flack ve Don Eddy'nin görünür gerçekliği akışkan bir yüzey gibi yeniden üreten, simülakral efektlerle gerçeği gerçekdışılaştıran daha yanılsamacı çalışmaları. Lacan burada Benjamin ile karşılaştırılabilir. Benjamin bakışı dışlanmış üçüncünün konumunu gösteren aurası olan ve dopdolu; endişe ve haksızlıktan çok anne ve çocuk ikilisinden gelen bir kavram olarak tasarlamaktadır. Aslında Benjamin'in iyilik dolu gözü, Lacan'ın reddettiği biçimde fetişizmi tersyüz eden ve hadım edilmeyi yok eden sihirli bir bakış, annenin bakışıyla bedenine ait hafızaya dayanan kurtarıcı bir aura gibi hayal etmektedir.

¹⁴² Hal Foster, *Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard*, Sanat ve Kuram Dizisi, Ayrıntı Yayınları, 2009, s.181

5. TEMELLÜK SANATI VE SANATTA ÖZGÜNLÜK TARTIŞMASI

Postmodern kuramcıların anlayışına göre postmodern sanat, iktidarın kurumlarda ve katı geleneklerde cisimleşmesi sorununu ele almaktadır. Bu bağlamda sanat yapıtının biçim ve üslup bakımından bütünlüğü talebine ve birey-sanatçı kültürüne karşı çıkmaktadır. Avangardın güç kaybetmesiyle kurumların ve piyasanın eline düşmesini basitçe kabullenmek yerine, avangardı ve modernist sanatı eleştiriye tabi tutarak, muhalif sanat pratiğinin biçim ve modellerini yeniden düşünmeye ve şekillendirmeye çalışmaktadır. Bu bağlamda karşımıza bu çerçevede doğrultusunda tek değerliliğin karşısına çok değerliliği, saflığın karşısına katışıklığı, yapıtın tekilliği yerine metinlerarasılığı koymaktadır. Modernizmin sanatçı ve özneyi ve bireysel üslupçuluğa attığı öneme karşılık postmodernizm orjinallik ve özgünlük gibi belli başlı modernist ilkelere karşı çıkan yaklaşımları bünyesinde toplamaktadır.¹⁴³ Dolayısıyla yaratılmış olan kavramsal sanat anlayışında tek bir sanat dalı yerine disiplinler arası çoğulcu bir anlayış getirmiştir.

5.1. Temellük Sanatı'nın Düşünsel Dayanakları ve Kinizm

Özellikle 1980'li yıllarda, postmodern kuramların yaygınlık kazanmaya başlamasıyla sanatsal nesneden çok toplumsal anlama odaklanan, cinsiyet ayrımcılığından ırk ayrımcılığına, medya eleştirisinden sanat kurumlarının eleştirisine uzanan, özünde belli güç ilişkilerinin şekillendiği toplumsal kodları irdeleyen sanatçıların pratikleriyle şekillenmiştir. Toplumsal zeminde yaygınlık kazanmış stereotiplerin, klişelerin, alışkanlıkların, değer yargılarının gizlediği alt anlamları adeta okumaya yönelik postmodern sanatçılar, toplumsal düzeni belirleyen göstergeler sistemiyle oynamayı, onları sahiplenerek, kendine mal ederek dönüştürmeyi, bildik imgelerden yeni anlamlar yaratarak bir sorgulama sürecinin kapılarını aralamayı amaçlamışlardır.

¹⁴³ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, 2012, s.277

Bu düşüncelere dayalı tartışmalar ve estetik görüşler, imajların eleştirel olarak ele alınmasında ve kendine mal edilmesinde parodi ve pastiş kavramları ile sanat çevrelerinde önem kazanmaya başlamaktadır.¹⁴⁴ Farklı sanatçıların işlerini kendi işleri gibi gösteren “Müellifin Ölümü” önermesini benimseyen akım, bir bakıma da bunu bilhassa bakışı ve görüşü kodlarından ayırmak adına farklı bir bağlam yaratmak amacıyla kullanılmaktadırlar. Bu şekilde akımın sanatçıları, işlerini ‘bir kendine mal etme stratejisi’ ile gerçekleştirmektedirler.

Temellük sanatının tarihsel gelişim ya da oluşum pratiklerine bakacak olduğumuzda ilk karşılaşacağımız isimler arasında Elaine Sturtevant gelmektedir. Sanatçı 1960’lı yıllarda Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Jasper Johns, Frank Stella ve Andy Warhol gibi sanatçıların yapıtlarının reproduksiyonlarını üretip gerçeğine çok yakın sonuçlar çıkarmayı başarmıştır. Kendisi o zamanlarda yapıtı sırf gerçeğinden ayırt edebilmek adına tek bir hataya izin verdiğini ileri sürmektedir.

New York’ta 1980’lerin ortasında dönemin manik pazarlama anlayışıyla iyi ilişkiler kurmaya çalışan bir geometrik resim anlayışı ortaya çıkar. Yeni geometrinin temellük sanatının içinde nasıl geliştiği Sherrie Levine örneğinde görülmektedir. Levine 1980’lerin ortalarından itibaren tahta üzerine yaptığı iki resim serisinde iki çeşit soyutlamayı canlandırmaktadır.

İlk olarak geniş çizgiler ve parlak dama desenlerinden oluşan resimleri, Frank Stella, Robert Ryman, Brice Marden gibi sanatçıların analitik soyutlamaları akla getirir. Foster’a göre, genellikle ezberci bir tasarımı ve kitsch benzeri renkleri olan bu soyutlamaları sadece eksik kalmak, başarısız olmak için -yani resimsel saflık, biçimsel yansıma vb. vaatlerinde eksik kaldığını, başarısız olduğunu göstermek için kullanmaktadır.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Rıfat Şahiner, *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, Yeni İnsan Yayınevi, 2008, s.122

¹⁴⁵ Hal Foster, *Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard*, Sanat ve Kuram Dizisi, Ayrıntı Yayınları, 2009, s.132



Resim 7: Elaine Sturtevant, *Rosenquist Dishes*, 1965

<http://www.artnet.de/artwork/426141279/111920/elaine-sturtevant-rosenquist-dishes.html>

Burada sahte veya zorlama oluşuyla alay etmek için analitik soyutlamanın katı biçimselliği değil; otomatist soyutlamanın biçimsel olmayan özgürlüğüne atıfta bulunmaktadır. Bunu modernist soyutlamayı örnek göstererek, estetik değerini tüketen ve biçimsel bilinç veya tesadüfi bilinçdışı kavramlarıyla algılanacak şekilde yapmaktadır.

Soyutlamanın, tasarım, dekorasyon, hatta kitsche indirgenmesi ile temellük sanatı içinde geliştiğini söyleyebilmekteyiz. Modern soyutlamanın özgünlük ve mükemmellik arzusuyla alay etmek veya başarısızlığı üzerine oynamak için onu kendine mal etme durumu, resme, biricik olan ortama dönen doğası, temellük sanatının özgün ve mükemmel estetik deneyimine yönelttiği temel eleştirilerle çelişse de ressam ve eleştirmen Thomas Lawson gibi kimi kişiler bu hareketin gerekli olduğunu, artık resim eleştirisinin ancak resmin içinden, resmin yapıbozumsal bir şekilde kendisini yıkmak için bir kamufraj olarak kullanmasıyla yapılabileceğini savunmaktadır.¹⁴⁶

¹⁴⁶ A.g.y., s. 134

Eğer sanat yapayın teşhir edilen araçlarıyla bir gerçeğin buluşması ise, o zaman sanat her yerdedir; çünkü her insan deneyimi tahakküm ile egemen ideoloji arasındaki, gerçek ile taklidi arasındaki mesafeden geçmektedir. Bu mesafe her yerde uygulanır ve deneyimlenmektedir. 20. yüzyılın önceden imkansız sanatsal tavırlar önermesinin ya da önceden değersiz artık diye kabul edilen şeyi sanat diye sunmasının nedeni budur. Sanatsal tavır, gerçeğin mesafesini kaba halde göstererek, taklidin zorla içeri girmesine uygun düştüğünden, bu tavırlar, bu sunumlar sanatın her yerde varlığına kanıttır.¹⁴⁷ Bu bağlamda Pirandello'nun temel tezi, gerçeğin ve taklidin tersinirliğinin, gerçeğe sanatsal erişimin tek yol olduğudur. Pirandello, kendi tiyatrosunun bütününe özellikle telkin edici bir ad altında sunmuştur: "Çılgılık Maskeler". Gerçek, çılgınlığını kendini düpedüz maske olarak, düpedüz taklit olarak sunandır.¹⁴⁸

Jean Baudrillard'ın Simülasyon kuramı'ndan hareket eden ve Simülasyoncular olarak nitelenen bu kuşak, öncellerini sıralarken Andy Warhol'a özel bir anlam atfetmektedirler. Tüketim kültürünün ikonik kalıplarını temellük eden Warhol belki de bu kuşağın kinik tavrını anlamada bize yol gösterici olacaktır.

¹⁴⁷ Alain Badiou, *Yüzyıl*, Sel Yayıncılık, 2010, s.59

¹⁴⁸ A.g.y. s.59

5.1.1. Warhol'da Temellük Fikri ve Mekanik Çoğaltım

*Benim için her şey öyle yüzeyde ki, bir tür zihinsel körler alfabesi okur gibiyim. Resimlerimi neden mi böyle yapıyorum? Çünkü bir tür makine olmak istiyorum. (...) Neden, çünkü aynı şeye ne kadar bakarsan anlamdan o kadar sıyrılır, o kadar iyi o kadar boş hissedersin...*¹⁴⁹



Resim 8: Andy Warhol, *Campbell's Soup Can*, 1962

http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79809

Pop imajlarını kendine mal ederek eleştirel bir tutum sergileyen Warhol, ilgiyi öznel bir ruh halinin dışavurumundan, tekrar nesnelere dünyasına çekmiş ve kitle iletişim araçları tarafından yaratılan ya da Kapitalizm'in kültürel mantığını ortaya koyan bir noktaya dikkat çekmiştir.¹⁵⁰ 1962 yılında Campbell hazır çorba

¹⁴⁹ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık 2010, s.166

¹⁵⁰ Rıfat Şahiner, *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, Yeni İnsan Yayınevi, 2008, s.18

kutularının etiketlerine, Coca-Cola şişelerine, Brillo bulaşık teli kutularının taklitlerine yer verdiği resimleriyle bir anda dikkatleri üzerine çektikten sonra bu tür tüketim mallarının resimlerini fotoğrafik ipek baskıyla seri biçimde üretmeye girişir. Daha sonra ünlü kişilerin portrelerini yaparak birbirinden farklı renklerdeki çeşitlemeleriyle sanat yapıtının mekanik bir üretim nesnesi halini almasını sağlar. Tüm bunları yaparken amaçladığı, üretmiş olduğu yapıttan kendini, kişiliğinden ve duygularından soyutlamaktır.¹⁵¹ Nesnelere metalaşmasına ilişkin Warhol'un izleklerinin arasında metalaşmış kendi imgelerine dönüşen Marilyn Monroe gibi starlar da bulunmaktadır. Bu bağlamda, ileri modernizmin daha eski bir dönemine bir geri dönüş "Çılgılık" [*The Scream*] tablosuyla gösterilebilir.



Resim 9: Edvard Munch, *The Scream*, 1893, Oil, tempera and pastel, 91cm x 73,5cm, National Gallery, Oslo, Norway

<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1330>

Örneğin; Edward Munch'un Çılgılık adlı tablosu, Jameson'a göre, kuşkusuz

¹⁵¹ A.g.y., s. 20

ileri modernizmin en büyük izlekleri olan anonimi, yalnızlık, toplumsal fragmanlaşma ve yalıtılmışlığın saygın bir dışavurumu, bir zamanlar kaygı çağı olarak anılan dönemin neredeyse programlaştırılmış bir amblemidir.¹⁵² Bundan ötürü tablo, yalnızca bir tür duygulanımın ifadesinin biçimsel sunuşu değil, umutsuz bir iletişim ve içte yaşananduygulanımın dışa doğru dramatizasyonu biçiminde yansıtılarak dışsallaştırılmıştır.

Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı'nda Jameson, tüketilen ileri modernist itkinin en son olağanüstü ürünleri olarak görülen ampirik, karmaşık ve bütünlükten yoksun bir görünümünden bahsederken, adeta postmodernizmin müelliflerini sıralarken, Andy Warhol ve Pop Art, ama aynı zamanda foto-gerçekçilik ve onun da öteside “yeni dışavurumculuk” listesinin en başına koymaktadır.¹⁵³



Resim 10: Andy Warhol, *Untitled from Marilyn Monroe*, 1967, 91,5cm x 91,5cm

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-no-title-p07125>

Baudrillard'a göre, sanat hiçbir surette dünyanın olumlu veya olumsuz

¹⁵² Fredric Jameson, *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, Birleşik Dağıtım Kitabevi, Nirengi Kitap, 2011, s.40

¹⁵³ A.g.y., s. 29

koşullarının mekanik yansıması değildir; dünyanın doruğa varmış yansıması, hiperbolik aynasıdır. Kendini kayıtsızlığa adanmış bir dünyada, sanat olsa olsa bu kayıtsızlığa kayıtsızlık eklemekte; nesne olmayan nesnenin, imgenin boşluğu etrafında dönmektedir. Bu bağlamda Warhol gibi müellifler, imge aracılığıyla dünyanın anlamsızlığını keşfederler ve kendi imgeleri aracılığıyla dünyanın anlamsızlığına, gerçek ve hipergerçek yansımasına katkıda bulunmaktadır.¹⁵⁴

5.1.2. Simülasyoncular: Koons, Steinbach ve Diğerleri

1970'lerin sonunda 1980'lerin başında ortaya çıkan yeni yeni-pop versiyonunda Temellük sanatı, simülasyona yönelerek betimlemenin alt üst edilmesini sergilemektedir. Bu bağlamda simülasyonu, betimlemeyi eleştiren, onun kavramsal düzenini bozan bir unsur olarak ele almak mümkün olabilir mi? Levine'in genel soyutlamalarının nasıl orjinalleri ya da kopyaları gibi görünmediğini göz önünde bulunduracak olursak, bu anlayışta soyutlamayı eleştiren veya tarihsel mantığını bozan bir fikrin varlığı karşımıza çıkacaktır.

Simülasyon resmiyle eş zamanlı olarak ortaya çıkan meta heykel türü, Jeff Koons veya Haim Steinbach gibi sanatçılarla bağdaştırılmaktadır.



Resim 11: Haim Steinbach ,*Supremely Black*, 1985

<http://www.artnet.com/artists/haim-steinbach/supremely-black-5jVpOTZ3OJoT76RUIMPV3Q2>

¹⁵⁴ Jean Baudrillard, *Sanat Komplosu-Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1*, İletişim yayımları, 2010, s.29

Temellük sanatı içinde gelişmesine rağmen Foster'a göre kendi geleneği olan hazır yapıta ironik bir biçimde mesafede durmaktadır.¹⁵⁵ Meta heykel de sanatı tasarım ve kitsche indirgemesiyle sanatın sonunu ilan eden modern felaket tellallığından geleneksel kategorileri daha kararlı ve sanatsal söylemi daha kapalı bir hale getirmektedir.

Simülasyon resminin betimleme ile soyutlamayı bir araya getirmesi gibi, meta heykel de yüksek sanat ile meta kültürünü planlı bir şekilde çökertir. Dolayısıyla ikisi birlikte bu düzenin sanat estetik anlayışını oluşturmaktadır.¹⁵⁶ Bu bağlamda Steinbach ve Koons'tan bahsedecek olursak şöyle ifadeler kullanmak mümkün olabilir; bu düzen sanat eseri ölçütü olarak tasarım biçiminde karşımıza çıkmaktadır ve Steinbach'ta tümünden kodlanmalarla ne kadar gerçek üstü olsa bile sınıflandırılabilir olduğu karşımıza çıkmaktadır. Baudrillard göre, Bauhaus ve de Stijl gibi modernizmlerin sanatı işlevsel bir nesneden çok değişebilir bir gösterge olarak sunduğunu iddia etmektedir, çünkü sanat biçimlerinin üretken dönüşümlerini yapar gibi görünürken, toplumsal göstergelerin gelenekçi bir yöntemle denkleştirildiği bir gelişme olurlar. Yine de bu düzenleme böylesi bir rasyonalizasyon hiçbir zaman tamamlanamayacağını, her zaman bir artık veya bastırılmış bırakacağını ileri süren karşıt bir söylemi de kışkırtmaktadır.

Bu sebeple tıpkı rasyonel tasarımın saçma kitschi anımsatması gibi Bauhaus nesnesi gerçeküstü nesneyi çağrıştırmaktadır. Baudrillard, acaba bu diyalektik de çökmüş müdür, yoksa sadece dönüşmüş müdür derken aslında Steinbach'ın sadece bu kadarını gösterdiğini ileri sürmektedir.¹⁵⁷

Koons'ta görülen eğilimde, metanın sahte aurası sanatın kayıp aurasının yerine yerleştirilmektedir. İlk olarak metanın sanatsal aurayı yok ettiğini söyleyen çelişkili bir hareket olduğu gibi, aynı zamanda metanın hazır yapıtı sanatın sırlarını açıklayan bir düzenekten onu yeniden sırlara boğan bir düzeneğe çevirdiğini iddia eden

¹⁵⁵ Hal Foster, *Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard*, Sanat ve Kuram Dizisi, Ayrintı Yayınları, 2009, s.140

¹⁵⁶ A.g.y., s. 141

¹⁵⁷ A.g.y., s. 148

sorunlu bir harekettir.



Resim 12: Jeff Koons – “Puppy”, stainless steel, wood, geotextile fabric, internal irrigation system, live flowering plants, 1234,4cm x 650,2cm, 1992

<http://www.jeffkoons.com/site/index.html>

Öyleyse her iki eğilimde de Duchamp’ın hazır yapıt anlayışı tersyüz edilir ve meta açık bir biçimde “simgesel görme biçiminin” yerini almaktadır.¹⁵⁸

5.1.3. Mike Bidlo, Bu “.....” Değildir!

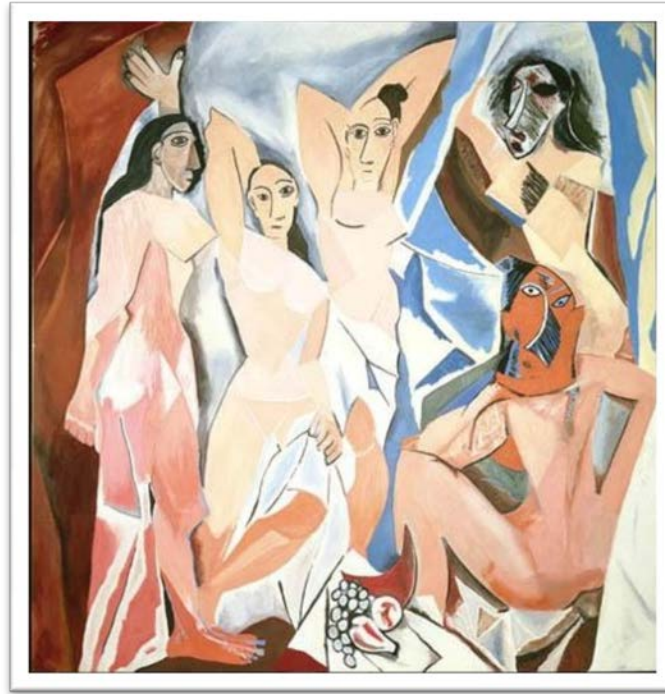
Bidlo’nun tarzında çoklu sanatçıların ve çoklu ilişkileri arasında yapıtları temellük edişinde; Barthes’ın ‘Müellifin Ölümü’ makalesindeki benzer yaklaşımı gözlemlemek mümkündür.¹⁵⁹ Bidlo; Warhol, Pollock, Duchamp, de Chirico ve benzeri sanatçıların çalışmalarını yeniden üreterek kendisine mal etmiştir.

Stratejisinde kullanmış olduğu birincil amaç orijinallik, müelliflik ve sanat

¹⁵⁸ Hal Foster, *Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard*, Sanat ve Kuram Dizisi, Ayrıntı Yayınları, 2009, s 149

¹⁵⁹ Harold Bloom. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York: Oxford University Press, 1997, s. 146

pazarına yöneltmiş olduğu eleştirileri dillendirmektir. Castelli Galerisi'nde gerçekleştirdiği ve Picasso'nun *Guernica*, *Gertrude Stein'in Portresi* ve *Avingonlu Kızlar*'ının da dahil olduğu çok sayıda resminin fotoğrafından oluşan sergiye Bidlo Picasso'ları adını vermiştir.¹⁶⁰ Perrenault, *Mike Bidlo: The End of Art* yazısında Bidlo'nun zekasından bahsederken, "Eğer sanat yaşamsa, Bidlo da iblisin ta kendisidir" yorumunu yapmaktadır. Bu bağlamda Bidlo'nun "Picasso Değildir", "Warhol Değildir", Duchamp Değildir" gibi yapıtları genel sanat dünyasında, kopyada ve temellük etmede çığır aç. Perrenault'ya göre, Bidlo en azından yaptıklarında dürüst davranmaktadır. Coşkulu, hayranlık uyandıran bir Dada, kübist, pop ya da soyut dışavurumcu olarak o anda ne istiyorsa onun reproduksiyonunu yapmaktadır.



Resim 13: Mike Bidlo, *Not Picasso*, 1984

http://www.terminartors.com/artworkprofile/Bidlo_Mike-Not_Picasso

Perrenault' ya göre simule ettiği sanatçıların hayatta olmadığını göz önünde bulunduracak olursak, Bidlo; Greenberg ya da Danto'ya göre daha ustalıkla bir sanat

¹⁶⁰ Rıfat Şahiner, *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, Yeni İnsan Yayınevi, 2008, s.200

tarifçisidir. Ne var ki bu tutumu da “*The Erased de Kooning Drawings*” in temellük edip adını da ‘*NOT de Kooning: Drawing*’ koyduktan sonra değişmiştir. Rauschenberg’i de zekice temellük ettikten sonra adını “*NOT Robert Rauschenberg: Erased de Kooning*” olarak değiştirmiştir. Bidlo Rauschenberg’in silgiyle saldırıya uğrattığı de Kooning’i değil, Naumann Galerisi’nin hazırlamış olduğu katalogdaki on altı kopyaya tutumunu sergilerken aslında Rauschenberg’in yaptığını değil onun takındığı tavrı temellük etmiştir. Bidlo, modernizmi adeta araştırma çizgilerinde keşfederken, Japon bir sanatçının ona aktardığı bir anekdot aslında sanata olan bakış açısını belirlemektedir. Hikayeye göre çocukluğunda kendisine verilmiş olan bir saatin nasıl çalıştığını anlayabilmek için, saati parçalarına ayırmıştır; işte Bidlo’nun sanata olan bakış açısı budur.



Resim 14: Mike Bidlo, *The Fountain Drawings*, 1993-1997

<http://www.paolocurti.com/bidlo/bidinst.htm>

5.1.4. Temellük Sanatı ve Kinizm

İlk kez 1983 yılında Peter Sloterdijk tarafından ortaya atılan Kinik Akıl terimi, neredeyse aynı dönemde ortaya çıkan ve temellükçüler olarak bilinen bir kuşağı anlamamızda bize rehberlik etmektedir. Sloterdijk kinik terimini kullanırken, yanlış aydınlanmış bir bilinçten ve bu yanlışlığı bildiği halde sürdüren bir tavrı öne çıkarmaktaydı. Öyle ki, bir grup New Yorklu sanatçının sistemle kurduğu kuşkulu ilişki ve spekülasyona dayalı bir tavrı benimsemeleri burada irdeleyeceğimiz

yaklaşımın oldukça alakadar görünmektedir.

Sloterdijk'ın 'Kinik Aklın Eleştirisi', psiko-politik araştırmaları ve bulguları doğrultusunda psikolojik politik güçlerin çok uzağında ele alınan bu mesele ancak kolektif bir seviyede, çoklu bir duruş sergileyebilmektedir. Psiko-politik'le kastımız çoklu bir şekilde gerçekleştirilebilen ekolojik ve ekonomik bir enerjinin yansımasıdır.¹⁶¹ Bu bağlamda toplumsal değerlere bir anlamda sırt çevirmek ve kültürlerin sistematikliği içindeki ideolojik dayatmaları alaysılamak kinik kişiyi tariflerken kuşkusuz ideal bir tanım olacaktır.

Williams'a göre, çağdaş sanatta ilk akla gelen temellük sanatçılarının çalışmalarındaki yaklaşımlarıdır. Bunu gözönünde bulundurunca, kesinlikle kinik bir duruşu benimsediklerini vurgulayan Williams, temellükçülerin orjinalliğe, aidiyete ve müellifliğe olan saldırılarında, günümüz sanat piyasasının mevcut durumunu alaşağı etmeye çalıştıklarını savlamaktadır.¹⁶²

Kinizm, ahlaki veya politik tüm değerlerin anlamsızlığının farkında olup da bunlarla neşeyle dalga geçmek ve her türlü totaliter yapıyı ironi ve alay ile ayaklar altına almak demekken, temellük sanatının temel felsefesiyle bu bağlamda örtüştüğünü söylüyor olmak yanlış olmayacaktır. Kinik kişi, düşüncelerinin yanlış veya ideolojik olduğunu bilir fakat yine de kendisinden beklenen çelişkili talepleri uzlaştırmanın bir yolu olarak kendini korumak için onlara tutunmaktadır. Bu bağlamda, estetik çatışmanın veya politik çelişkinin farkına varmasına rağmen kinik kişi bu gerçekliği inkar etmek yerine onu görmezden gelmeyi tercih etmektedir.

Žižek'e göre kinizm, halkın, alt tabakaların, resmi kültürü ironi ve alay yoluyla reddetmesini temsil etmektedir. Klasik kinik işlem, egemen resmi ideolojinin tumturaklı laflarının –o ağırbaşlı, ciddi havalarının- karşısına gündelik sıradanlığı çıkartmak ve bunlarla alay etmek, böylelikle de ideolojik lafların yüce soyluluğunun

¹⁶¹ Sjoerd van Tuinen, *A Thymotic Left? Peter Sloterdijk and the Psychopolitics of Ressentiment*, 2010, <http://muse.jhu.edu/journals/symploke/summary/v018/18.1-2.van-tuinen.html>

¹⁶² Gregory H. Williams, *Laughter and Cultural Pessimism: The Joke in West German Art, 1974-1989*, The City University of New York, 2006, s. 106

ardında gizlenen bencil çıkarları, şiddeti, kaba iktidar hırsını teşhir etmektir.¹⁶³

Böylece aynı anda hem ideolojik hem de aydınlanmış olan kinik geri yansımali bir tampon görevi görür:

Keskinliği onu korur ve kararsızlığı ona bağımsızlık sağlar. Bu açıdan Sloterdijk kinik akli fetişizmle oyun oynamaktan çok “şizofreniyle flört etme” olarak çağdaş sanatın çoğunda görülen özne konumunu tutsak eden bir formül olarak tanımlar.¹⁶⁴

Postmodern sanata olan bakışın nezdinde, genel ilkeler biçiminden soyutlanan ilk eleştiri sanatsal aracılığın değerini düşürmedir; ikinci eleştiri ise betimleme eylemini tamamen sorgulama eğilimini içermektedir. Hem postmodern hem de postyapısalcı kurama yönelik böylesi yüzeysel bir bakış, temellük sanatını takiben ortaya çıkan birçok çalışmadaki kinik gelenekçiliği güçlendirmektedir. Simülasyon resmi ve meta heykelin, Levine, Halley, Bickerton, Taaffe, Koons ve Steinbach gibi önemli temsilcilerinin, 1986 yılının Mayıs ayında yapılmış olan bir toplantıda “Eleştiriden suç ortaklığına” başlıklı metinde şöyle bir cümle kayıtlara geçmiştir: *Kinik aklın estetiği sadece ideoloji eleştirisinin cüretkar doğruluk iddialarına tepki olarak değil; bir o kadar da yapıbozumun epistemolojik şüpheliğinin abartısı olarak ortaya çıkmaktadır.*¹⁶⁵

5.1.4.1. Sloterdijk ve Kinik Akıl

Foster’a göre, simülasyon resmi ve meta heykelinde sergilenen taşlamacı gerçekliği ve stratejik tersine çevirimleri dışlamak yerine, Alman filozof Peter Sloterdijk’in “kinik akıl” terimiyle ifade etmek daha doğru olmaktadır.¹⁶⁶

Sloterdijk tarafından, simülasyon resmi ile meta heykelin yükseldiği 1983 yılında yayımlanan uzun bir eleştiride incelenmiş çelişkili bir düşünce yapısı olan kinik akıl teriminde, yanlış bilinçle aydınlanma durumu başatır. Geleneksel ideoloji

¹⁶³ Slavoj Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, Metis Yayınları, 2004, s.44

¹⁶⁴ Hal Foster, *Gerçeğin Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard*, Sanat ve Kuram Dizisi, Ayrıntı Yayınları, 2009, s. 151

¹⁶⁵ A.g.y., s. 153

¹⁶⁶ A.g.y., s. 150

eleştirinin temelinden şekillen kinik akıl, gücünü bilincin aydınlanmasından almaktadır. Bu bağlamda ifadenin söylemek istediğinin çok fazlasını barındırdığını söylemek bir haylice mümkündür. Modern kinizmin bilincin ideolojik aydınlanmasından sonra, rasyonalitesinde modern bilincin ve çoklu gerçeküstücü bakışın alengirhanesinde, biçimsel sekansının yanlış bilinç bağlamında yalanı, hatayı ve ideolojiyi tamamlamadığını gözlemlemekteyiz. Bu natamam bilincin ihtiyaç duyduğu bir dördüncü yapıya gereksinimi vardır. Bu dördüncü yapı kinizm fenomenidir. Dolayısıyla Sloterdijk'a göre, ideolojinin geleneksel yapısının eleştirisine adım atmak için yeni bir girişe ihtiyaç vardır. Bu girişi sağlayan ise kinizmin ta kendisidir.

Kinizmin oldukça bireysel bir öznelliğe sahip olduğunu belirten Sloterdijk, bu alışlagelmemiş yakıştırmanın bizi yeni bir manifestoya götürdüğünü, yeniyile eskinin harmanladığını söylerken ise bunun tartışma götürmez bir durum olduğunun altını çizmektedir. Eski zamanlarda kinik, bilge; yalnız, inatçı ve provokatif bir ahlak kuramcısı olarak bilinmektedir. Bu arketip figür sosyal karakterler kitabında uzaktan uzağa her şeyi alaysılayan kimseye ihtiyaç duymuyormuş gibi hareket eden, kimse tarafından sevilmediğini düşünen ama bundan da kesinlikle incinmeyen Diyojen'dir. Sloterdijk'a göre bu zeki karakter, sosyal toplum içerisinde konumu aşağıya düşmüş bir avam olarak tanımlanabilmektedir. Kinik figür, sadece şehirde keskin ve en kusursuz biçimde varlığını sürdüren olumsuz profilinde, evrensel sevgi, nefret, toplumun dedikodu baskısı altında kendisini gerçekleştirebil-mektedir. Sadece şehirde, çünkü orada kinik olana sırt çevrilecektir ve kinik kişi bu sebepten ötürü bir asimilasyona uğratılacaktır.

Sloterdijk'a göre, kinizmin kırılğan zemini, modern zamanlarda elbette yüksek kültürün olduğu kentlerin dışında, saray çevresinde de gözlemlen-miştir. İkisi de ahlaka aykırı sahtekar kalıpların insanlar tarafından öğrenilmiş dolandırıcı gülümseyişlerindedir. Bu bağlamda sofistikeleştirilmiş bilgi birikimi, akıllı düşüncelerle, bilginin hakikat ile daha muhafazakar yüzeylerinde, ihtişamlı bir ileri

ve geri gidiş olarak tanımlanmaktadır.¹⁶⁷ Güney'e göre, Sloterdijk, burjuvaların manipülasyonundan, cehaletten ve içinde bulunulan koşulların farkında olamamaktan kaynaklandığı öne sürülen Marksist 'yanlış bilinç' kavramını tersine çevirerek, aslında çağdaş bireylerin olan biten her şeyin, her türlü tahakküm ve eşitsizliğin farkında olduğu halde buna karşı koymaktan kaçınan bir tür 'aydınlanmış yanlış bilinçle' hareket ettiklerini dile getirmektedir. Geçmişin solcuları, bugün kapitalizmin yeniden üretilmesinin baş araçlarından biri olan reklamcılığa yönelirken aslında ne yaptıklarının elbette farkındaydılar.

Ne var ki, olan biteni değiştirmeye, tüm ahlak ilkelerinin tükendiği bir çağda yeni ahlak ilkeleri yaratıp onlara inanmaya ve onları savunmaya kimsenin gücü yetmiyor ve güçsüzlüğe dair bu öz bilincin doğurduğu çaresizlik, kaçınılmaz bir şekilde düzene uyum sağlamak, boyun eğmek ve kabullenmek ile sonuçlanıyor, ve sonuçta bu da iç sıkıntısı, karamsarlık ve bunalıma yol açmaktayken, "*Sinik Aklın Eleştirisi'nden 'Siborg Manifestosu'na: 21. Yüzyıl için Siyaset Arayışları*" adlı makalesinde Güney şöyle demektedir:

...Sloterdijk, içinde sevinç ve eğlenceyi barındıran kinikliğin, yeniden canlanabileceği mecralar olarak değerlerin nispeten daha değişken ve geçişken olduğu karnavalları, üniversiteleri ve bohem bir yaşantıyı göstermişti. Ne var ki, çok geçmeden, ne gösterdiği bu mecraların ne de kinikliğin bu çağ için hiç de umduğu düzenin, hiyerarşinin ve otoritenin dışına çıkma potansiyeli taşımadığını görecektir ve tezini geri çekecekti. Nitekim, 2000 yılların MTV izleyicileri de Sloterdijk'in sezdiklerini somut olarak gözlemlene imkanı bulacak, Jackass adlı bir programda, dükkanların vitrinlerindeki klozetlere sıçan, yatakların üzerine işeyen, sokak ortasında osuran, süper marketlerde çırılçıplak dolaşan, yaşlılarla dalga geçen, kiralık arabayla çarpışan arabacılık oynayan, kendilerini kanalizasyon çukuruna atan, her türlü ahlak ilkesinden âzâde bir dolu gencin bu saçmalıklarını saatler boyu yadırgamaksızın izleyip kahkahalarla gülecek, ne var ki bu esnada ne düzenin sarsıldığını ne de birilerinin sistemin dışına çıktığını gören duyan olmayacaktı...¹⁶⁸

Sloterdijk'in endişelerine rağmen, postmodernitenin sanat yaklaşımında anti-moderne karşı bir küçümsenin varlığını, özellikle temellük sanatçıların geliştirmiş oldukları özgünlük eleştirisi bağlamında dile getirilebilmekteyiz. Bu doğrultuda

¹⁶⁷ Peter Sloterdijk, *Kritik der Zynischen Vernunft*, 2 vols. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1983, s.3-4

¹⁶⁸ K. Murat Güney, *Sinik Aklın Eleştirisi'nden 'Siborg Manifestosu'na: 21. Yüzyıl için Siyaset Arayışları*, 2007, www.davetsizmisafir.org

temellük sanatının yaklaşımındaki eleştirel tutum ve bu eleştirel tutumun önemini vurgulayabilmek adına postmodernist fotoğraf etkinliği ve temellükçüler ile ilgili düşünceleriyle öne çıkan Douglas Crimp'in argümanlarını incelemek önemli olacaktır.

5.2. Crimp ve Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği

Crimp, 1977-1978 yılları arasında Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo ve Philip Smith'in yapıtlarını Artists Space'de sergilenebilmesi için *Pictures* sergisini organize etmiştir. Kaleme almış olduğu katalog yazısında, bu beş sanatçının sahip oldukları ortak bakış açısına değinirken, çalışmalarının sanat için büyük bir yeniliği temsil ettiğini vurgulamaktadır. Bu yeni sanat anlayışı adeta psikolojik bir manifesto çağrıştıran, hayali imgeleri vaad etmektedir.¹⁶⁹

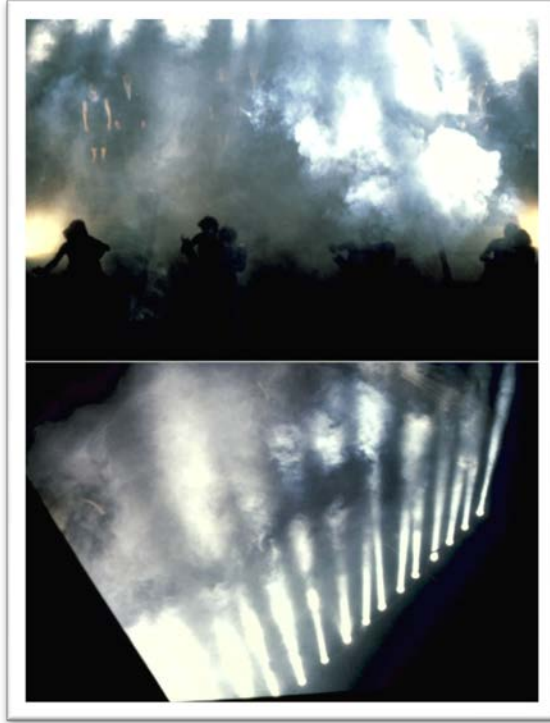
Crimp'in postmodernist fotoğraf etkinliğine atfettiği varlık kavramında Benjamin'in aura kavramını eleştiri diline kazandırırken düşünmüş olduğunun tam tersini savlamaktadır. Crimp'in savına gelmeden önce, Benjamin'in aura kavramını tekrar hatırlamak faydalı olabilir; aura özgün yapıtın varlığıyla, sahlilikle, sanat yapıtının her neredeyse oradaki benzersiz varoluşuyla ilgili bir kavramken, yapıtın kimyasal analiz testine ya da bilirkişi görüşüne tabi tutulabildiği; dolayısıyla sanat yapıtının müzeye kabul edildiği ya da kopya olması sebebiyle müze dışında tutulduğu, sanatçının yapıtındaki varlığının irdelenebilir olmasıdır.

Owens, modernizmin postmodernizme doğru evrilmesindeki gösterge tutkusunu anlatırken, modern mimesin, imgenin gösterilene uygunluğunun sınıflandırılabilir veya ertelenebilir olmasını ve sanat nesnesinin gösterdiği şeyin metaforik olarak yerine geçmesinin bir önkoşul olduğunu savlamaktadır. Bu bağlamda modernizmde gösterilenin sınıflandırıldığını, ancak postmodernizmde göstergenin parçalanması fikrinde Baudrillard ve Jameson'ın kapitalist dinamikleri yerine, Benjamin'in Baudelaire üzerine olan "*The Allegorical Impulse*"

¹⁶⁹ <http://artistsspace.org/exhibitions/pictures/>

makalesindeki bakış açısını kılavuz olarak kabul etmektedir.¹⁷⁰

Benjamin, Baudelaire üzerine yazarken alegorinin modern kültür içerisindeki rolünü gözden geçirerek, göstergenin çözülüşünü meta- biçimi açısından yeniden ele alır ve “Simgesel nesnelere dünyasının, nesnelere dünyasında değersizleşmesi, meta tarafından gerçekleştirilir” der.¹⁷¹ Foster’a göre bu durum, çağdaş sanatta hem eleştirel hem kinik şekilde anlatılan bu değersizleşmedir. Alegori kavramı, ortaya çıkan yapıbozumu metinlerinde görülmektedir. Owens gibi Crimp de benzer örneklerden yola çıkarak “*Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği*” makalesinde Robert Longo, Jack Goldstein, Tony Brauntuch gibi sanatçılardan bahsederken “*presence*” kavramına değinmektedir.



Resim 15: Robert Longo, *Empire*, 1981

¹⁷⁰ Hal Foster, *Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard*, Sanat ve Kuram Dizisi, Ayrıntı Yayınları, 2009, s.26

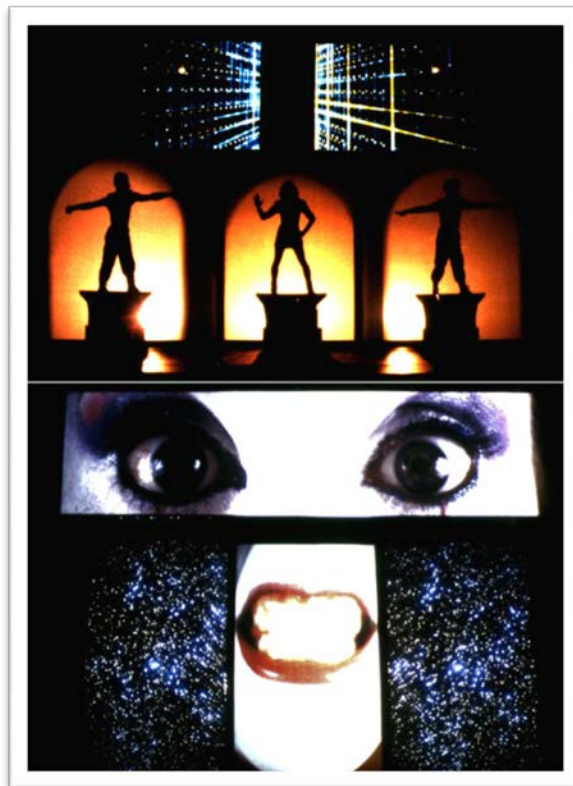
¹⁷¹ Walter Benjamin, “Central Park” (1939), *New German* 34 (Kış 1985), s.34 ‘ten alıntılanan Hal Foster, *Gerçeğin Geri Dönüşü, Sanat ve Kuram Dizisi*, Ayrıntı Yayınları, 2009, s.123

<http://www.robertlongo.com/work/view/1121/5832>



Resim 16: Jack Goldstein, *The Jump*, 1978, 16mm, color, silent, 13 sec. (filmstill)

<http://artnews.org/mmkfrankfurt/?exi=16567>



Presence kavramını hazır bulunma, karşısında/ önünde/ huzurunda olma anlamında kullanan Crimp ayrıca hazır bulunmaya bir eklentide bulunarak; bir hayalet olan, bu yüzden de aslında bir yokluk olan varlık, hazır bulunmayan varlık, hazır bulunmaya bir tür, varlıkta onun fazlası, ilavesi olan hayaletsi bir yön tanımını uygun görmektedir. Bu da bizi sanatçının hazır bulunmanın ötesinde bir yönünün olduğu düşüncesini aklımıza getirmesini mi? Kuşkusuz, Crimp'in bahsetmiş olduğu aslında var kılan çoğaltma teknolojilerinin kullanımını aracılığıyla sağladığıdır.¹⁷² Bu bağlamda şöyle aktarmak mümkün olabilir:

Performans sanatı, belirli bir konumda ve belirli bir süre için oluşturulan bütün çalışmaları içeriyordu: sözcüğün gerçek anlamıyla hazır bulunmamızı gerektiren, başka bir deyişle yapıt gerçekleşirken karşısında bir seyirciyi öngören, böylece sanatçı yerine seyirciye ayrıcalık tanıyan çalışmalar...¹⁷³

Crimp'e göre postmodernizmde fotoğraf, sanat yapıtını farklı çalışma tarzları içinde bozmak ya da aşmak amacıyla ama bunun da ötesinde aurayla ilişkilendirerek onu yerinden etme, onun da asıl olmadığını, kopyanın sadece bir yönü olduğunu gösterme çabasının etkinliğidir. Bu çabada, bir grup genç fotoğrafçı, fotoğrafın özgünlük iddiaları ele almış ve fotoğrafın her zaman bir temsil olduğunu ve zaten var olan "görölmüş" bir şey olduğunu öne sürmektedirler. "Crimp'in 1983 yılında temellük sanatını müzede yer alacak bir kategori olarak düşünmemesi fazla serttir" ifadesi Foster'a şu soruları sormasına vesile olur:

Meta göstergenin parçalarını ne zaman kurtardığı sorusunu bir kenara bırakırsak, montaj bu parçaları ne zaman yeniden kodlar veya ne zaman bu parçalanmayı daha da şiddetlendirir? Temellük sanatı eleştiri yaparken sözlensel göstergeyi ne zaman ikiye katlar ya da olumsuzlayarak bile olsa kopyasını çıkarır?

¹⁷² Douglas Crimp, "*Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği*", Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Yayınları, 2002, s.122

¹⁷³ A.g.y., s. 121

Acaba bunlardan sadece biri ya da öteki birbirine karışmadan hiç gerçekleşir mi?¹⁷⁴

Crimp'in Pictures sergisiyle savunduğu temellükçü kuşaktan öne çıkan bazı isimleri burada irdelemek yerinde olacaktır.

5.2.1. Sherrie Levine

Sherrie Levine 1980'li yıllarda gündeme gelen temellük sanatı eğilimlerinin başlıca temsilcileri arasında yer almaktadır. Sanat ve fotoğraf tarihinin klasikleşmiş modern figürlerin yapıtlarını kendine mal eden sanatçı, yaratıcılığın kökeni ve cinsiyet ayrımı üzerine odaklanmış, sanat yapıtlarının özgünlüğü ve mülkiyeti gibi konuların yanı sıra imgelerin farklı bağlamlarda değişen anlamlarını irdelemiştir.

1982 yılında yapmış olduğu açıklamayı aktaracak olursak sanatçının yaklaşımlarını ve bakış açısını daha iyi serimlemiş olacağız:

Dünya tıka basa dolmuş durumda. İnsan her yere izini bırakmış. Her sözcük, her imge kiralanmış ve ipoteklenmiş. Resim, hiçbiri orijinal olmayan bir sürü imgenin iç içe geçip parçalandığı bir boşluktan ibaret olmuş. Resim, kültürün sayısız merkezlerinden çekilmiş bir alıntılar ağı haline gelmiş. Sonsuz kopyacıları Bouvard ve Pécuchet gibi, biz de resmin tam hakikati olan derin saçmalığa işaret eder hale gelmişiz. Ancak her zaman bizden önce gelen, dolayısıyla hiçbir zaman orijinal olmayan bir hareketi taklit etmemiz mümkündür. Ressamın ardından kopyacı, artık tutkuların, mizahın, duyguların, izlenimlerin değil, bütün bunların bir araya gelerek oluşturduğu dev ansiklopediden alıntılardıklarıyla vardır. İzleyici, resim dediğimiz şeyi oluşturan bütün alıntıların yazıldığı tablete dönüşmüştür. Bir resmin anlamı onun kökeninde değil, varacağı yerde bulunmaktadır. İzleyicinin doğumu, ressamın ölümü anlamına gelmektedir.¹⁷⁵

Sherrie Levine, modernizmin orijinallik ve müelliflik konseptlerinin tarihi dayanaklarını sergileyerek, bu ideolojiye karşı çıkan bir sanatçı olarak, yukarıdan da anlaşılacağı üzere fotoğraftan yararlanmaktadır. Sanatında yapışökümünün stratejilerini en uygun bu biçimde gerçekleştirmektedir. Bu bağlamda fotoğrafın kurgusal özelliği göz önünde bulundurulduğunda, en etkin sanatsal metot olarak öne çıkması, gerek tarihi bağlamı gerekse üretilme biçimi bağlamında kuşkusuz öne

¹⁷⁴ Hal Foster, *Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard*, Sanat ve Kuram Dizisi, Ayrıntı Yayınları, 2009, s.129

¹⁷⁵ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık 2010, s.284

çıkılmaktadır.¹⁷⁶ Şahiner'e göre, bu durumda sanatçı tarafından üretilen sadece fotoğrafik bir obje değil, aynı zamanda onun imajıdır da.¹⁷⁷

Sherrie Levine, 1981 yılında Walker Evans'ın 1929-1941 yılları arasında Amerika'nın buhranlı zamanlarında çektiği fotoğrafları bir katalogdan yeniden fotoğraflayarak kendine mal ettiğinde bunları birer orijinal olarak sunmayı denemiştir. Levine, Walker Evans'ın Edward Weston'un, Franz Marc'ın yapıtlarının orjinallik nitelikleriyle adeta bir oyun oynarken aynı zamanda sanatın orijinallik geleneğini de alaşağı etmektedir.¹⁷⁸ Fotoğraf serisinin yanı sıra kendine mal ettiği, iyi bilinen heykel ve tabloları da vardır. Örneğin Duchamp'ın Pisuar'ını parlatılmış bronz şeklinde yeniden üretmiş ya da Matisse'in Creole Dansçısı'nı suluboya ile yeniden yapmıştır.



Resim 18: Sherrie Levine – *Fountain* (After Marcel Duchamp) Bronze 1991

<http://artsparksart.blogspot.com/2011/01/what-fountain-foretold.html>

¹⁷⁶ Rıfat Şahiner, *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, Yeni İnsan Yayınevi, 2008, s.122

¹⁷⁷ A.g.y., s. 122

¹⁷⁸ A.g.y., s. 127

Foster'a göre, Temellük sanatının gösterge çokluğu, yüzeylerdeki akışkanlık ve izleyiciyi sarışı sebebiyle süper gerçekliği andırmaktadır. Ancak süper gerçeklik ile temellük sanatı arasındaki farklılıklar benzerliklerinden daha önemlidir. Her iki sanat da fotoğrafı kullanır, ancak süper gerçeklik fotoğrafı bir yanılsama unsuru olarak kullanırken yeniden üretilebilirliği dışlamaktadır. Temellük sanatında ise Sherrie Levine'da olduğu gibi resimsel biriciklik sorgularken, fotoğrafik yeniden üretilebilirlik kullanılmaktadır. Aynı zamanda fotoğrafik yanılsamacılığı Prince'ın ilk yeniden fotoğraflarında olduğu gibi patlama noktasına kadar götürür ya da Barbara Kruger'in ilk foto-metinlerinde olduğu gibi fotoğrafın belgesel gerçeğini, temsiliyet eleştirisi, sanatsal kategorileri ve belgesel türleri, medya efsanelerini ve cinsel prototipleri eleştirmektedir.¹⁷⁹

Levine'in göstermeye çalıştığı, postmodern sanat anlayışındaki metinlerarasılığı anlayışıyla, geleneksel biçimci ve ikonografik yöntemlerle girilen analizlerin yetersizliğini vurgulayarak, fotoğrafları kuşatan çerçevenin ötesine dikkat çekmek olduğunu söyleyebilmekteyiz.



¹⁷⁹Hal Foster, *Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard*, Sanat ve Kuram Dizisi, Ayrıntı Yayınları, 2009, s. 184

Resim 19: Sherrie Levine, *After Walker Evans:6*, 1981

<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/190019036>



Resim 20: Sherrie Levine, *After Walker Evans: 13*, 1981

<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/190019036>

5.2.2. Cindy Sherman: İsimli Film Kareleri, Tarihi Portreler

Cindy Sherman, kendi çektiği ve rol aldığı fotoğraflarda kadına yönelik kültürel rollerin şekilleme süreçlerini irdelemiştir. Fotoğraf, performans, film gibi farklı disiplinleri barındıran yapıtlarında medyanın kültürel yansımalarını görünür kılmaya çalışmıştır. Çalışmalarını ve sanata olan bakış açısını 1982 yılında bir açıklama yaparak tariflemiştir. Bu açıklama şöyledir:

İnsanın bazen çaresizlikten, bazen sulugözlü bir duygusallıktan boğazının düğümlendiği anlar vardır.; işte ben öyle karmaşık duyguları nakletmek istiyorum. Kendi bağımsız varlığına kavuşabilmesi için fotoğrafın kendini aşabilmesi, öte yandan gösterilen imgenin de gösterildiği mecranın ötesine uzanabilmesi gerekir. Ben resimlerimde kendimi değil, kendiliğinden dile gelen duyguların cisimleşmiş halini göstermeye çalışıyorum. Modelin kim olduğu, herhangi bir ayrıntının olası simgeselliği kadar ilginç olabilir ama o kadar. Karakterleri hazırlarken, neye karşı çalıştığımı belirlemem önem taşıyor; insanların bütün o makyajın ve perukların altında yine o ortak paydayı arayacaklarını unutmamam gerekiyor. Oysa ben insanlara kendimi değil, onların kendilerine ilgili bir şeyi göstermeyi çalışıyorum. Fotoğrafların benimle ilgiliymiş gibi algılanmasından, aslında ne kadar kendini beğenmiş ve narsist biriymişim gibi yanlış bir izlenim doğmasından çok korkuyorum. Sonra da o kadar

kişiyi nasıl kandırabiliyorum diye merak ediyorum... İzleyicinin ilgisi arttıkça insanın kendi sanatına inanç duyması giderek zorlaşıyor.¹⁸⁰

1970'lerin sonunda New York, Artists Space'te İsimsiz Film Kareleri isimli bir dizi küçük, 8x10cm boyutlarında, fotoğraf sergileyerek feminist sanat eleştirmenleri arasında bir krizin doğmasına neden olmuştur. Bu fotoğraflar Sherman'ın kendisini model olarak kullandığı, 1950'lerin Amerika'sına göndermeler yapan, Hollywood B sınıfı filmlerini, yeni gerçekçiliği taklit eden hiçbir zaman çekilmemiş filmlerin karelerinden oluşmaktadır. Sanatçı, ikinci kuşak feminist eleştiri kadının temsil sorunuyla yakından ilgilenmiş, kuram ve pratikte temsili sorunsallaştırmıştır. Kimi eleştirmenlere göre Sherman'ın İsimsiz Film Kareleri serisi de böyle bir temsil sorgulamasını içermekteyken, bazı eleştirmenlere göre ise Sherman temsili sorgulamadığını yeniden ürettiğini söylemektedir. Kendisi çalışmalarını açıklarken, insanların bir kitap bile okumakta zorluk çektiği bir dönemde kuramsallıktan uzak durup izleyiciyle doğrudan ilişki kurarak, popüler kültüre göndermeler içeren işler ürettiğini belirtmektedir.¹⁸¹ Mulvey, kuramında kadın temsiline erkek bakışı ile oluşturulduğunu ileri sürerken, ikinci kuşak feministlerin temsil sorunu üzerinde durmalarının sebebi budur. Mulvey'e göre kadın olmak, otantik otantik olarak bir kimlik kategorisinin içinde bulunmak değil, sürekli inşa ediliyor olmak demektir. Bu bağlamda Sherman'ın İsimsiz Film Kareleri serisi durmadan bize gösterdiği bu inşa sürecidir. Her fotoğrafta kendini başka bir kılığa sokarak başka bir durumun içinde resmetmektedir.¹⁸²

Sherman'ın bütün fotoğrafları birer otoportredir; sanatçı bu çalışmalarda ayrıntıları verilmeyen bir dramı oynarken görülmektedir. Bu anlatı belirsizliği, hem anlatıdaki oyuncu, hem de onun yaratıcısı olan benliğin belirsizliğine koşut oluşturmaktadır.¹⁸³ Sherman bu yapıtlarda sözcüğün gerçek anlamıyla kendisini yaratmış olmakla birlikte, kendisini zaten bilinen basmakalıp kadın imgeleriyle var

¹⁸⁰ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık 2010, s.282

¹⁸¹ Şakir Özudoğru, *Feminist Sanata İki Farklı Yaklaşım: Gerilla Kızlar ve Cindy Sherman*, s.111
<http://www.sanavetasarim.gazi.edu.tr/>

¹⁸² A.g.y., s. 123

¹⁸³ Douglas Crimp, "*Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği*", Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Yayınları, 2002, s.128

etmektedir; bu yüzden, benliği içsel bir itkinin değil, onun da paylaştığı kültürün sağladığı olanaklara bağlı olarak anlaşılmaktadır. Sherman'ın fotoğrafları bu nitelikleriyle sanat ve özyaşamöyküsü koşullarını tersine çevirmektedir. Bu fotoğraflarda sanat sanatçının gerçek benliğini açığa vurmak için değil, benliğin hayali bir kurgu olduğunu göstermek için kullanılmaktadır. Bu bağlamda Sherman söz konusu kurmacanın istenmeyen bir yönünü açığa vurduğunu belirterek aslında benliğini de açığa vurmuştur.



Resim 21,22: Cindy Sherman, *Still from an Untitled Film*, 1977

<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/2/mobile.php>

Bu fotoğraflarda gerçek Sherman yoktur; yalnızca büründüğü ama aslında yaratmadığı kılıklar vardır. Sanatçı imge yaratmada mekanik yöntemin kullanılmasıyla yoluyla değil, sahnede sürekli, değişmez bir *persona*'nın ortadan kaldırılması, hatta tanınabilir yüzün silinmesi yoluyla da aradan çıkarılmaktadır.¹⁸⁴

The False Pretender: Deleuze, Sherman and the Status of Simulacra makalesinde La Rocca, yakından çalışmalarına bakıldığında görülen ile yansıtılanın arasında bir statü farklılığının olduğunu savlanmaktadır. Bu statüde çalışmanın kurgulanmış, sahnelenmiş, bir hitap etme biçiminde bir belge niteliği taşıyıp

¹⁸⁴ A.g.y. s. 128

taşımadığını sorgulamaktadır.¹⁸⁵ La Rocca'ya göre Sherman'ın fotoğraflarında adeta cinayet soruşturmasını aratmayan bir durum söz konusudur. Bu bağlamda kast edilen durum aslında gerçeklik ve sahteliğin algılama biçimidir. La Rocca, algılama biçimindeki sahtelik veya gerçeklik olgusunun, bireyin içinde bulunduğu dünyanın algısıyla ilgili olduğunu savlamaktadır.¹⁸⁶



Resim 23, 24: Cindy Sherman, *Still from an Untitled Film*, 1977

<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/2/mobile.php>

Günümüz postmodern dönem sanatında yapıtların yeniden üretilmeleri biricikliğin ve orjinal olmanın yüceltilmesiyle değil pastiş ya da parodi kavramlarıyla varlıklarını göstermektedirler. Bu bağlamda Sherman'ın çalışmaları ve özellikle Tarihi portrelerde sanatçının neyi ne şekilde vurgulamak istediğini daha net bir biçimde gözlemleyebilmekteyiz. Sherman, Tarihi portrelerde sanat tarihinin kült işleri üzerinden göndermelerde bulunurken birey öznenin yok olduğunu, parçalandığını, üslupsal yeniliklerin olamayacağını altını çizerek, tek yapılabilecek şeyin pastiş [*pastiche*] olduğunu savlamaktadır.¹⁸⁷

¹⁸⁵ David La Rocca, *The False Pretender: Deleuze, Sherman and the Status of Simulacra*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 69:3, The American Society for Aesthetics, 2011, s. 321

¹⁸⁶ A.g.y., s.322

¹⁸⁷ Gökçen Şahmaran, *Postmodern Dönem Sanatında Şiddet ve İroni Kavramlarının Yarattığı Şizofrenik Açılım*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2006, s. 71



Resim 25: Cindy Sherman, *Untitled*, 1990

<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/#/7/>

5.2.3. Richard Prince

İzleyiciyi farklı konumlandıran bu iki yaklaşımdan süpergerçeklikte, izleyici yanılısamayı ayrıntılandıran yüzeyinden neredeyse şizofrenik bir haz alırken, yanılısamayı ifşa eden temellük sanatı izleyiciden yüzeyine eleştirel bir bakışla bakmasını istemektedir. Buna ek olarak Foster şöyle devam etmektedir; “Gerçeklik süper-gerçeklikte dış görünüş tarafından ezilmişken, temellük sanatında temsil sürecinde yapılmaktadır.” Bu ifadeden sonra Prince’in resmindeki Marlboro imgeleri Kuzey Amerika doğasının gerçekliğini vahşi batı kovboyları miti üzerinden adeta anlamlı kılmaktadır.

Kovboyun anlamı genel hatlarıyla tariflendiğinde, Amerikan değerlerinin satirik bir yorumu olarak karşımıza çıkmaktadır. Amerikan kovboyu gerçekliği, dürüstlüğü ve doğruluğu simgelerken, popüler kültür ve eğlence endüstrisi sayesinde

bir ‘gelişime’ uğratılmıştır ve tanımına cesurluk, bağımsızlık, doğruluk ve gerçeklik gibi tüm Amerikalıların ortak inanışlarına hitap eden değerler -ta ki ulusal bir karakter figürünün dışavurumuna kadar- yüklenmiştir. 1989 yılında Ronald Reagan’ın başkan olması, Prince’in bilinçli seçimine ilginç bir göndergedir. Reagan birçok filmde kovboy rolünde oynamış ve adeta güvenilir kovboy figürü sayesinde politik duruşunu Amerikalıların gözünde yüceltmıştır. Prince’e göre bu ilk asılsız, hakiki olmayan kovboy başkandır. Amerikan reklam endüstrisi ise “Marlboro Man” kampanyasıyla zaten 1950’lerde kovboyun ve kovboy imgesinin ‘en güçlü’ olduğuna dair iddialarla sigara pazarına başarılı bir adım atmış; ancak bunu yaparken insanların sağlıklarını elbette hiçe saymıştır.¹⁸⁸

1949 yılında dünyaya gelen Prince’in kuşağı Amerikan kovboy figürüne görsel medya ve televizyonla aracılığıyla inanmıştır. 1950’lerde her Amerikan çocuğu mutlaka bir kovboy figürüne bürünmüştür. Ne var ki 1970’lere gelindiğinde Avrupa’daki birinci dünya savaşından sonra, ikinci dünya savaşı kuşağı artık Amerikan değerlerini, kinik bir şekilde Vietnam savaşından sonra sanatsal anlamda yansıtmaya başlamıştır.¹⁸⁹ Prince’e üretimi hakkında soru sorulduğunda “Bu fotoğrafçılık hakkındaki her şey” şeklinde cevap verse de, geri kalanı çalışmanın içinden okunmalı söylemiyle, sanat eleştirileri onu fikirler dolu bir adam olarak övmekten geri durmamaktadırlar.¹⁹⁰ Gerçekliğin yapısalcı algılanışı postmodern sanatın, en azından posyapısalcı duruşunun temel konumudur ve feminist sanatın, en azından psikanalitik duruşunun temel konumu olan öznenin simgesel düzence yöneltildiği düşüncesiyle paraleldir. Lacan’ın bakma savını ve Sloterdijk’in kinik akıl kavramını düşününce, Levine’nin ilk kopyalarında olduğu gibi imge-perde neredeyse tamamen oradadır fikrine varmak; ayrıca, ne gerçek tarafından fazla rahatsız edilmiş, ne de özne tarafından değiştirilmiştir diyebilmek mümkündür.¹⁹¹

¹⁸⁸ Gary B. Romer, *What was Photography, Fundamentals of the Conservation of Photographs*, The Getty, Los Angeles, 2010, s. 3

¹⁸⁹ A.g.y., s.5

¹⁹⁰ A.g.y., s.8

¹⁹¹ Hal Foster, *Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard*, Sanat ve Kuram Dizisi, Ayrıntı Yayınları, 2009, s.185



Resim 26: Richard Prince- *Untitled (Cowboy)*, 1989
Ektacolor photograph 127 x 190.5 cm

<http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/cct510/statement-representation-reference-sign.html>

Prince'in dergilerdeki tatil reklamlarının yeniden fotoğrafları olan günbatımı imgeleri, plajdaki genç aşıkların ve şirin çocukların deniz ve güneşle ilgili bir sürü ürün sunan tanıdık resimleri düşünecek olursak, bu reklamların süperrealist görünüşünü dış görünüş açısından gerçektışı; fakat arzu açısından gerçek oldukları izlenimini yaratan bir noktada olduğunu görebilmekteyiz. Kuzey Amerika kültürünün evrimi ve tarihi içinde tarihsel bir belge ve ölü bir an oluşturduğu açıkça belli yeni bir güç alanı açmaktadır.

İlgi alanımızın bu şekilde peyzaj resmi üzerinde odaklaşarak geçirdiği değişiklikle, bu birleşimde yer alan en son parça ile daha da skandal yaratıcı ve tarihselci bir bağın sürecine girmiş olmaktadır. Bu son parça 'enigmatik'¹⁹² ve "kavramsal" yapısı bir anda postmodernin varlığını haber veren, kendinden önceki üç terimi nostaljiye ve Amerika'ya dönüştüren ve beklenmedik bir biçimde bunları, sürekli içinde yaşadığı şimdiki zaman kipi ve çoğul tarihsel amnezileri ile tam anlamıyla postmodernizmin geç kapitalizm içinde bir stereotip ya da kültürel

¹⁹² Enigmatic: bilmece gibi, esrarengiz, gizemli (www.dictionary.cambridge.org)

fantazy olmanın dışında herhangi bir gerçek varlığının bulunup bulunmadığı sorunuçekinmeden sorabileceğimiz artık uzak sayılan bir geçmişe yansıtan, şimdiki zamana ait zehir gibi acı bir nesneye, Richard Prince'in metnine dönüşmektedir.¹⁹³

5.2.4. Barbara Kruger

1982 yılında Barbara Kruger, tıpkı ideoloji eleştirisindeki gibi, ilk algılarımızın kesinliğiyle çelişmek ve temsil etmenin altında yatan gerçekliği sergilemek adına klişeleri, Screen dergisinde basılan “*Taking Pictures*” adlı kısa metinde sorgulamaktadır. Kuşkusuz, bunu yaparken, ustalık, özgünlük, yaratıcılık ve mülkiyet fikirlerine olan inancını da, yapıbozumunda olduğu gibi, herhangi bir kesinliğe karşı çıkmak ve gerçekliğin de bir temsiliyet olduğunu ifşa etmek için sorgulamaktan kaçınmamaktadır. Savında özellikle iki maddeye değinen Kruger, Foster tarafından şöyle açıklanmaktadır:

İlk olarak temellük sanatının ideolojiyi eleştiren yönüne dokunur ve bu sanatın olumsuzluğunun izleyicilerini küçümseyici duyarlıklarından dolayı kutlamaya hizmet edebileceği; ikincisi, bu sanatın yapıbozumsal cephesine değinir ve taklitçiliğin kopyalamaya dönüşebileceğini, alaycılığının iktidar tarafından kendi özgünlüğünü garantileyecek şekilde sınıflanabileceğine işaret eder.¹⁹⁴

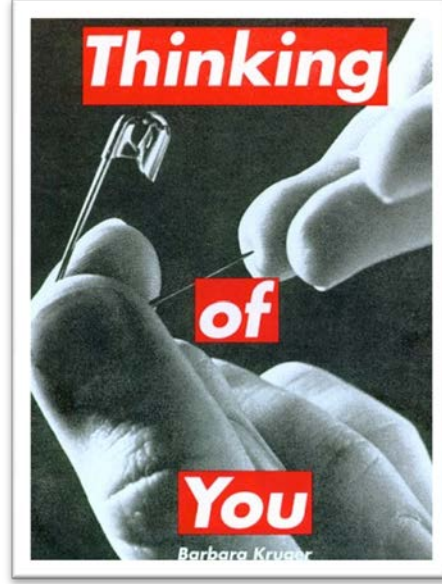
Kruger'in çalışmaları, sanattaki yönelim açısından iyi örnekler sunmakta ve teknolojiyle kurduğu bağlar sayesinde sosyal yapıyla ilişkili temsil meselesine yöneltmiş olduğu ironik sorularla gündeme geldiğini belirten Şahiner, sanatçının kavramsal temelli çalışmalarını kopyalama ve kendine mal etme stratejilerini kullanarak oluşturduğunu savlamaktadır.¹⁹⁵ Bu bağlamda Kruger, mekanik üretim sürecine ait kaynaklardan elde ettiği hazır imajları yeniden üreterek, yorumlama sürecini etkinleştirmek amacıyla da bu imajlara kimi metinler eklemektedir. Örneğin ‘Alışveriş yapıyorum öyleyse varım’ [*I shop therefore I am*] çalışması fotoğraflık anlayışla kolajlanmıştır. Şahiner'e göre, sanatçının çalışmaları, kendi deyimiyle

¹⁹³ Fredric Jameson, *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, Birleşik Dağıtım Kitabevi, Nirengi Kitap, 2011, s.246

¹⁹⁴ A.g.y. s. 152

¹⁹⁵ Rıfat Şahiner, *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, Yeni İnsan Yayınevi, 2008, s.198

'kimi temsil yöntemlerini tahrip etmek ve erkekler dünyasındaki kadın izleyicilerin yerlerini etkinleştirme girişimi' olarak özetlenebilmektedir.¹⁹⁶



Resim 27: Barbara Kruger - *Thinking of You*, 1999

www.barbarakruger.com

Kruger'ın medyatik bilince dayalı işleri, kitle iletişimi, kitle kültürü ve yüksek sanat arasındaki kesişim noktasında konumlanmaktadır. Sanatçının çalışmaları, o güne dek geniş ölçüde erkek egemenliğine işaret eden orjinal'le yüzleşen, onu ajite eden ve kalıplaşan bu temsil yöntemlerini tahrip edici bir nitelik taşımaktadır.¹⁹⁷ Bu bağlamda tekrar etmek gerekirse, kitle iletişim araçlarının yaymakta olduğu popüler kültürün cinsiyet ayrımcı tavrını yapısökümüne uğratmayı birincil amacı olarak gördüğünü söyleyebilmekteyiz.¹⁹⁸ Kruger, *Your/My* ya da diğer çalışmalarında kullandığı *I/You* gibi dile ait temsilleri, özneyi değiştirmek için kullanarak, eserlerinde erkek egemenliğinde olan düşünsel ve toplumsal yapılara eleştirel

¹⁹⁶ A.g.y., s. 198

¹⁹⁷ A.g.y., s. 199

¹⁹⁸ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık 2010, s.279

göndermelerde bulunmaktadır.¹⁹⁹



Resim 28: Barbara Kruger - *I shop therefore I am*, 1987

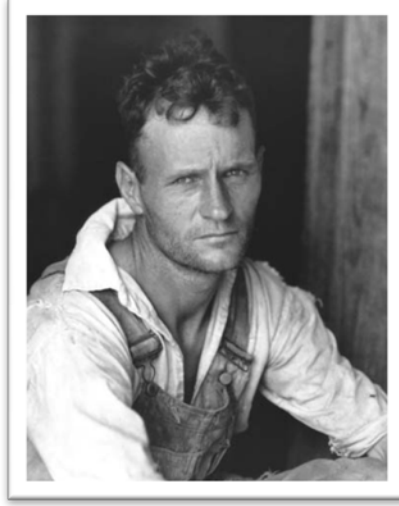
www.barbarakruger.com

5.2.5. Michael Mandiberg

Mandiberg, disiplinlerarası bir sanatçı olmakla beraber, kavramsal sanat projeleri ve obje tasarımları geliştirmektedir. Bunun yanı sıra çevrecilikle ilgili yayınlar yapmakta ve temellük sanatıyla ilgilenmektedir. 2001 yılında, Shop Mandiberg'de, Levine'nın Evans kopyalarını scannerdan taratarak, aynı fotoğrafları aynı biçimiyle www.afterwalkerevans.com ve www.aftersherrievine.com sitelerine koyarak temellük ettikten sonra, dijital dünyada nasıl tomurcuklanıp filizlendiğini ve yaygınlaşmasıyla bu bağlamda bilginin ne kadar kolay ulaşılabilir olduğunu vurgulamaktadır. Çalışmaları, New Museum, Arts Electronica, ZKM ve Transmediale gibi platform, kurum ve kuruluşlarda sergilenmiştir.²⁰⁰

¹⁹⁹ C.Owens, *Art and Feminism*, Editor: Helena Reckitt, Peggy Phelan, First Edition, Phadion Press Ltd., Hong Kong. 2001. s. 236

²⁰⁰ www.mandiberg.com / www.aftersherrievine.com

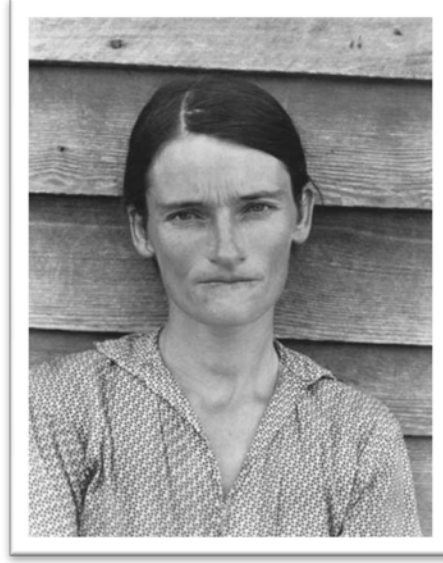


Resim 29: Michael Mandiberg, *Untitled (AfterSherrieLevine.com/1.jpg)*, 3250px x 4250px (at 850dpi), 2001

www.aftersherrielevine.com

Mandiberg'in Sherrie Levine temellüklerini temellük edişindeki amacına ve elde etmiş olduğu başarısına gelince, kopyaların kopyalarını mükemmel bir biçimde internet ortamına koyduktan sonra herkes tarafından ulaşılabilir olması, siteye girip de fotoğrafları istendiği gibi rahatça ve kolayca indirilebilir kılınması ve aslına uygunluğunu bir sertifika ile belgelenmesi ile müellifi, özneyi ve aidiyeti tamamen ortadan kaldırmış olmasıyla adeta Felix Gonzales Torres'in ilişkişel estetik anlayışının tersini benimsediğini söylemek mümkün kılmaktadır. Torres'in şekerleme yığınları örneğinde, ziyaretçinin işin herhangi bir parçasını götürmeye izni vardır (bir şekerleme, bir kağıt parçası), ama her ziyaretçi bu haktan yararlanırsa, yapıtın gayet basit bir şekilde yok olması kaçınılmazdır.²⁰¹ Dolayısıyla tüketilen şekerlerin periyodik olarak aynı ağırlığına gelinceye dek yenilenmekte olduğunu ve böylece şekerlerin hiçbir zaman tükenmediğini söyleyebilmekteyiz. Torres'in istediği herkesin bu deneyimi ve paylaşımı yaşamasıdır.

²⁰¹ Nicolas Bourriaud, *İlişkişel Estetik*, Bağlam Yayıncılık, 2005, s.62



Resim 30: Michael Mandiberg, *Untitled* (*AfterSherrieLevine.com/2.jpg*), 3250px x 4250px (at 850dpi), 2001

www.aftersherrielevine.com

Başka bir deyişle, yapıtın yok olmasını engellemek adına ise şekerlemeler azaldıkça yerine yenileri gelmektedir. Yapıtın müellifi olan Torres, bu anlamda yapıtın kontrolünü kendi tekelinde tutmaktadır. Amaçladığı aslında ziyaretçinin sorumluluk duygusuna seslenmektir ve ziyaretçinin tutumuyla yapıtın eridiğini görmesini sağlamaktır. Ancak Mandiberg, yapıtın tükenmemesiyle biçiminden bir şey kaybetmemesini sağlarken, adeta bu stratejisiyle fiziksel bir objenin statik durumunu aşağı etmiş ve diğer yandan da yapıtı sonsuz kılmayı hedeflerken bunu başarmıştır. Müellfin ölümü, dijital çağda bir kez daha gerçekleştirilmiştir.

Mandiberg Levine'nin başka sanatçılardan kopyaladığı işleri yeniden fotoğrafik çıktı olarak pazarlamasına tepki olarak, herkesin internet üzerinden çıktı olarak ona sahip olmasını istemiştir. Torres'in şekerlerinde de, Mandiberg'in netten armağan ettiği fotoğraflarda da izleyici yapıtın fikrine sahip olmaktadır. Mandiberg Levine'in yeniden biricikleşen imajlarını aşağı etmek için fotoğrafın maddi değerini de sorgulamaktadır yeniden.



Resim 31: Michael Mandiberg, *Untitled* (*AfterSherrieLevine.com/7.jpg*),
3250px x 4250px (at 850dpi), 2001

www.aftersherrielevine.com

5.2.6. Louise Lawler



Resim 32: Louise Lawler, *Hedge Fund (Sugar)*, 2008. Cibachrome face mounted to plexi on museum box, 55 x 47.75 inches (139.7 x 117.5 cm). MP 622

<http://www.contemporaryartdaily.com/wp-content/uploads/2011/05/LL-664-A.jpg>

Lawler'ın konsepti olan sanatın ikincil değerlendirilmesi sanat dünyasını ve sanat eleştirisini başka bir perspektiften ele alınabilmesini sağlamaktadır. Monografinin sunduğu retrospektif bakış açısını çalışmalarına yansıtan kavramsal sanatçı yeni bir bakışla kavramsallaştırdığı fotoğraflarını başka sanatçıların çizimlerinden, tablolarından ve geliştirmiş oldukları enstalasyonlardan elde etmektedir. Temellük ettiği çalışmaların içine buldukları zamanı ve mekanı da yerleştirmesiyle röprodüksiyonlarında kısmen arka planda kalan, farklı durumsal bir bağlamı yaratması konotasyonlarını zenginleştirmektedir. Sergilerinde yeniden kurguladığı ve yansıttığı bulgularında anlam kaymalarını sorgularken, sanatın sergilenme pratikleri ile Müze kurumunun işlevini de sorgulamalarına dahil

etmektedir. Kanıtlamaya çalıştığı mesele ise, sanatın değersiz bir yorumunun ya da sunumunun olamayacağıdır.²⁰²



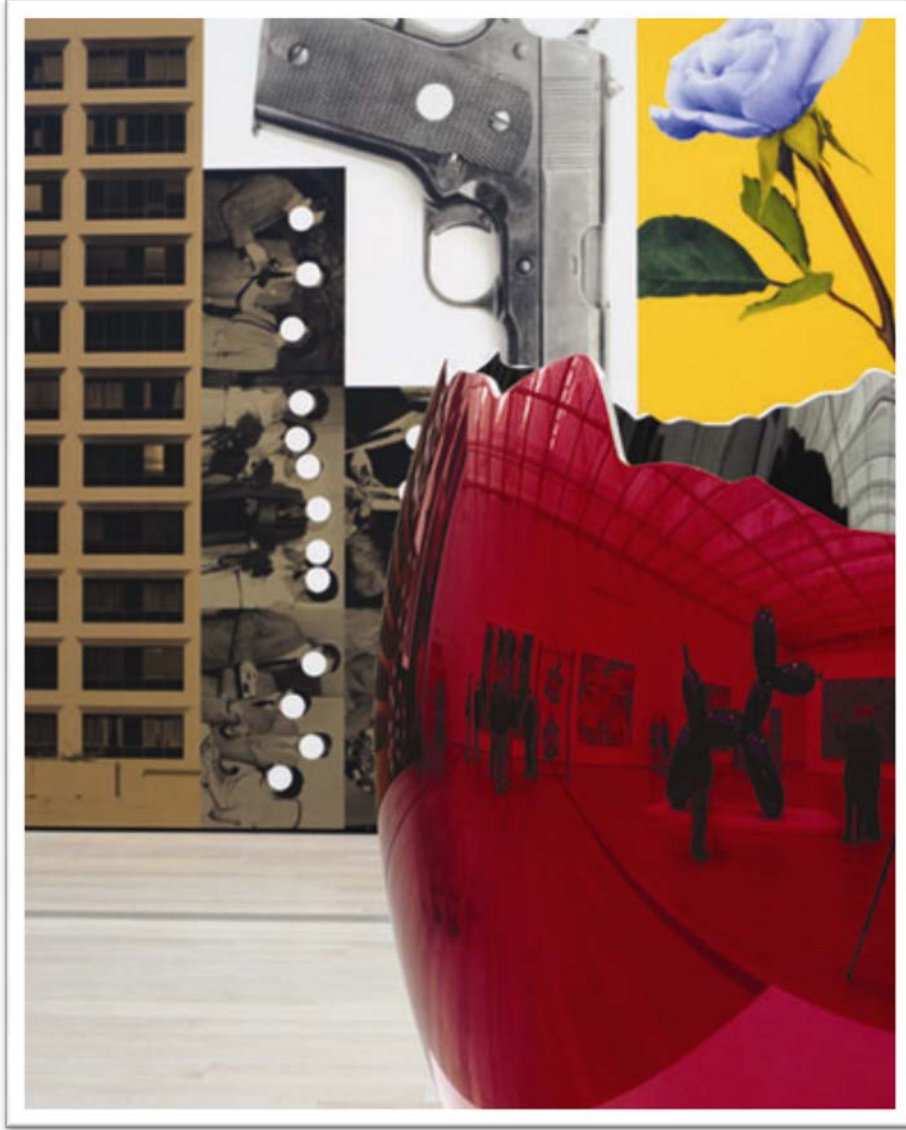
Resim 33: Louise Lawler, *Dutch Painting* (working title), 2012. Cibachrome face mounted to Plexi on museum box, 71.1cm x 66.7 cm

<http://www.tate.org.uk/modern/explore/work.do?id=22019&action=4>

Wolff'un kaleme aldığı "*Impressive Proportion, Louise Lawler Photographs Great Art- Then Treats it like Taffy*" makalesinde sanatçı, "Sadece birtakım noktalara dikkat çekmeye çalışıyorum ancak bu birçok şeyin cevabını bulmaya çalıştığım anlamına gelmez. Aslında iyi bir fotoğrafçı bile sayılmam..." , derken Wolff'a göre durum hiç de böyle değildir. Wolff göre, Lawler'in fotoğrafları oldukça yüksek bir tondan konuşmaktadır, özellikle sanatın kendi bağlamı içerisinde stüdyoyu terk ettikten sonraki halini çekerken asıl işten farklı ikinci bir kaynağı göstererek işlemesi, sessizce yorumlaması, sergilemesi ve yeniden üreterek farklı

²⁰² Philip Kaiser, *Louise Lawler and the Others*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, Deutschland, 2004

değerler katması olağanüstüdür.²⁰³ Sanatçının bakış açısını serilmediği birbirinden farklı dört çalışması:



Resim 34: Louise Lawler, *Egg and Gun, at Large*, 2008, Cibachrome face mounted to plexi on museum box, 72.5 x 58.3 cm, Edition of 5(MP# 611)

<http://www.metropicturesgallery.com/exhibitions/2008-05-09-louise-lawler/>

²⁰³ Rachel Wolff, *Impressive Proportion, Louise Lawler Photographs Great Art- Then Treats it like Taffy*, New York Magazine, 2011, s.108-109



Resim 35: Louise Lawler, *Nude*, 2002/2003, digital cibachrome (museum mounted) 60 x 40 inches, Edition of 5

<http://www.metropicturesgallery.com/exhibitions/2004-10-30-louise-lawler/>

5.3 Temellük Sanatı ve Etik

Temellük sanatçıları, sanat nesnelerinin özgünlüğünü, biricikliğini tartışırken adeta tarihsel süreçte modernizme karşı yeni bir okuma pratiği geliştirmişlerdir. Hatta bazıları sanat tarihinin maskülen bakış açısına yeni bir feminist duyarlılık üzerinden birtakım önermelerde bulunmuşlardır. (Çalışmamızın 5. Bölümünde kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır.) Bu bağlamda postmodernitenin hiper-tüketimine dayandırılmış sanat anlayışında, sanat nesnelere olan tutum içerisinde etik

meselesini düşünecek olursak, temellük sanatçılarının kendine mal etme stratejilerine değinmek ve geliştirmiş oldukları sanatsal duruşu belki de biraz farklı bir açıdan da ele almak incelememiz için zaruri olacaktır.

Şahiner'in "*An Attempt to Understand the Copy Artists' Works in Term of Ethics*"²⁰⁴ başlıklı makalesinde, günümüz çağdaş sanat pratiklerindeki temel meselelerden en önemlisi haline gelmiş olan 'Telif hakları' ya da 'Sanatçı hakları' olduğuna değinmektedir. Şahiner'e göre;

Sanat nesnelерinin bağlam ve içerikleri üzerine girişilen bir oyun olarak göze çarpan postmodern süreçte, yapıbozumcu müdahalelerle baskın olan anlamsal yapıların ve bağlamların dumura uğratılarak tersinir ilişkilerle ele alınması, günümüz sanat nesnelерini üzerinden bir dizi sorunsalı gündeme getirmiştir. Bu sorunsallardan kuşkusuz en çok öne çıkan müellife ve tekil sanat nesnesinin pozisyonuna dairdir.²⁰⁵

Modernizmin sanat eleştirisini, sanat tarihi pratiklerini ve estetik değerlerini ırdeleyen temellük sanatçılarını, tutumlarıyla sanatsal bir ifade biçimini adeta özgürleştirmişlerdir. Temellük sanatının teknik yaklaşımlarını göz önünde bulunduracak olursak, orijinal bir şeyi yapma zorunluluğunun olmaması durumunu sanat pratiğinde belki de Duchampyen "yapmama kültürü"nü en son uzantısı olarak değerlendirerek, farklı bir noktaya işaret ettiklerini söyleyebiliriz. Ne var ki gerçek anlamda özgünlüğü ve aidiyeti de alaşağı eden bu yaklaşım, geleneksel olana en büyük darbesini bir bağlamda da bu şekilde indirmiştir.

Tüm geleneksel sanat formlarını da bozan bu yeni yaklaşımda telif hakları meselesiyle karşı karşıya kalınsa da Delacour'un meseleye olan yaklaşımı oldukça ilginçtir. Delacour 2008 başkanlık seçimlerinde Obama'ın fotoğrafının nasıl temellük edildiğine dikkat çekmektedir. 2008 başkanlık seçimlerinde fotoğrafçılığın en büyük merak konusu, Shepard Fairey'in Obama 'Hope' resim serisinde kullanmış

²⁰⁴ Rıfat Şahiner, *An Attempt to Understand the Copy Artists' Works in Terms of Ethics*, 17th International Congress of Aesthetics, 9-13 July 2007, METU Cultural and Convention Center, TURKEY bkz. <http://www.rifatsahiner.com/en/writings.html>

²⁰⁵ Rıfat Şahiner, *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, Yeni İnsan Yayınevi, 2008, s.119

olduğu fotoğrafları aslında gerçekte kim tarafından çekildiğidir. Bu bağlamda birçok spekülasyon yorum çıkagelse de aslında sorulan soru Fairey'in bu imajı çalıp çalmadığı ile ilintilidir. Bazıları aslında Associated Press için serbest çalışan Mannie Garcia'ya ait olan imajın kullanılmasında bir hırsızlık hükmü öne sürmüş olsalar da başka bir zümre olayın saçmalığına işaret etmektedirler. Ne var ki fotoğrafın çekildiği esnada Garcia Associated Press için çalışan bir gazeteci olduğundan dolayı, AP çekilmiş olan fotoğraf üzerinde hak talep etmektedir. Bir hakkın ihlali ya da patenti başkasına ait olan bir malı izinsiz olarak üretme satma veya kullanma şeklinde Carolyn E. Wright (Photographer's Legal Guide'in yazarı ve Photo Attorney blogunda yazar) Associated Press'i blogunda suçlu bulsa da şu ana dek olay çözümsüz olarak kalmıştır.²⁰⁶



Resim 36: Shepard Fairey, *Hope*, 2008

<http://weblog.delacour.net/photography/appropriation-art-and-walker-evans/>

Allen ise, Patrick Cariou'nun 2000 yılında çıkarmış olduğu '*Yes Rasta*' kitabından imajlar kullandığından dolayı Prince'e ve telif hakları ihlalinin dolayısıyla Rizzoli'ye dava açtığından bahsetmektedir. Prince'in *Marlboro Man* (Resim: 26) versiyonu 2007 yılında Guggenheim'da gösterildiğinde New York Times

²⁰⁶ Jonathon Delacour, "*Appropriation Art and Walker Evans*", 2009, <http://weblog.delacour.net/photography/appropriation-art-and-walker-evans/>

gazetesinin ünlü fotoğrafçısı Jim Krantz, Prince ile bir röportaj esnasında konuşurken temellük meselelerini çok da iyi anlamamış olmasına rağmen Prince'i bir hırsız olarak nitelendirememiştir.²⁰⁷



Resim 37: Richard Prince, *Back to the Garden*, 2008

<http://weblog.delacour.net/photography/appropriation-art-and-walker-evans/>

Hukuki açıdan baktığımızda temellük sanatçıların malzemelerini bilinçli bir şekilde kültür, kitle iletişim araçları veya başka sanat yapıtlarından edindiklerini söyleyebilmekteyiz. Şahiner, bilinçli ödünç alma durumunda aslında orijinalite ile kopyalama arasındaki ince çizgide alıntılardan oluşan bir sanat yapıtının meydana geldiğini vurgularken aslında orijinallikte temel belirleyiciliğin ödünç almaktan geldiğinin altını çizmektedir.²⁰⁸ Bu bağlamda 1992 yılında Jeff Koons ve Art Rogers'ın mahkemelik olmasına değinmemiz, telif ve hukuki zeminle ilgili önemli

²⁰⁷ Greg Allen, *Richard Prince Sued For, What Else?, Appropriating Photographs*, 2009, http://greg.org/archive/2009/01/08/richard_prince_sued_for--what_else--appropriating_photographs.html

²⁰⁸ Rıfat Şahiner, *An Attempt to Understand the Copy Artists, 'Works in Terms of Ethics'*, 17th International Congress of Aesthetics, 9-13 July 2007, METU Cultural and Convention Center, TURKEY bkz.: <http://www.rifatsahiner.com/en/writings.html>

referanslar bulgulamamızı sağlayacaktır. Koons, telif hakları olan bir fotoğraftan yola çıkarak 'String of Puppies' adlı heykeli üretmiştir. Üretimini gerçekleştirirken vurgulamak istediği sanatsal geleneğin basmakalıp ifade biçimidir. Bu doğrultuda eleştirel yaklaşımı, nesnenin politik ve ekonomik üretim biçimlerinde sistem tarafından nasıl yaratıldığı ile ilintilidir. Ne var ki yapıtını toplumun kitlesel imaj anlayışını mantıklı bir sosyal eleştiri niteliğinde metalaştırdığı savınının arkasında dursa da, mahkeme bakış açısındaki savunmayı geçerli saymaz. Rogers talep ettiği 2.875.000\$ tazminat miktarına kavuşmasa da seneler süren mahkeme duruşmalarından sonra heykelin tüm hakları kendisine devredilir.²⁰⁹



Resim 38: Jeff Koons, *String of Puppies*, 1988. Polychrome on wood; 62 x 37 ins.

<http://www.rifatsahiner.com/en/writings.html>

Koons ve Rogers davasına baktığımızda temellük edilen nesnenin yavru köpekler olduğunu söyleyemeyiz. Eğer heykelin bir fotoğraftan temellük edildiğini söyleyeceksek kopya kelimesi ve anlamını düşündüğümüzde, yine çelişen bir şeylerin olduğunu bariz bir şekilde söylemek mümkün olacaktır. Bu davanın en ironik tarafı ise hiçbir yargıcın heykeli fiilen görmemiş olmasıdır. Tüm bu meseleleri

²⁰⁹ James Traub, *Art Rogers vs. Jeff Koons*, New York Times, 2008, <http://observatory.designobserver.com/entry.html?entry=6467>

düşünecek olursak, temellük sanatını anlayamamış bir yargı sistemi ya da toplumu oluşturan bireylere rağmen, Duchamp'tan beri süregelen bu çağdaş estetik anlayışın devam edeceği kanısında olmamızdır.

6. SONUÇ

Moderniteden postmoderniteye kadar uzanan tarihsel süreç içerisinde, müellifi, müellife olan bakış açısını, müellifin konumlandırılmasını, fonksiyonlarını, varlığını ve bu kavramların beraberinde yüklediği kavramları kendi bağlamları içerisinde serimlemeye çalıştık.

Ele almaya gayret gösterdiğimiz tüm düşünürler, argümanları ve argümanlarına olan yaklaşımları doğrultusunda çağımıza katmış oldukları düşünsel ve kavramsal zenginlikler ve yansımaları, zaman içerisinde küçümsenemeyecek boyutlara ulaşmıştır.

Benjamin, makalesinde üretim koşullarının yayılımını demokratik bulup olumlamasından sonra fotoğrafın yeniden tartışılır hale gelmesi, onun çoğaltılabilir teknik özelliklerinden ya da elle üretilebilir bir endüstriyel değer olmaktan çıkıp, orijinal sanat yapıtı statüsüne erişmesiyle söz konusu olmuştu. Bu da giderek kendini toplumdan soyutlayan sanatçısının statüsüne bağlı olarak değişen bir duruma işaret etmekteydi. Modernist ideolojinin gücü, sürekli kendi kendini eleştiren bir öz denetim mantığıyla, üretimsel olanın sonunu hazırlamıştı.²¹⁰

Kuşkusuz ki artık sanat yapıtları kutsal mekanlarında sergilenmemekte ya da kutsal mekanın tanımı da bir anlamda başkalaştığından dolayı geleneksel anlamdaki kutsallık, geleneksel anlamdaki müellifte olduğu gibi günümüz bakış açılarının algısında bir takım değişikliklere vardırılmıştır. Bazılarına göre bu kutsal mekanların yerini artık sokaklar almışken, elbette ki günümüz sanatının müzelerde sergilendiğini de söylemek yanlış olmayacaktır. Ancak üretimini hayatın içinden, sokaklardan alan müellif için müzeler de işlevlerini yitirmiştir.

Foucault ve Barthes'in müellif ilişkin savlarını odak noktası olarak değerlendiren bu tez, Derrida, Baudrillard, Lacan, Deleuze ve Guattari gibi postyapısalcı kuramcılarının göstergeler mantığıyla ve anlamı çatan müellifle nasıl

²¹⁰ Rıfat Şahiner, *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, Yeni İnsan Yayınevi, 2008, s.124

hesaplaştıklarını da bulgulamamızı sağlayan yollar çiziyorlar. Müellifin Ölümü ile Okurun Doğuşu'nu haber veren Burke, kinik akıl kavramıyla temellükçüleri anlamamızı sağlayan Sloterdijk, yine günümüzün önemli kuramcılarında Zizek, çağdaş sanatta müellif sorunsalını tartışırken oldukça önemli bakış açıları sunuyorlar. Postmodernitenin, modernitenin benimsediği sanatçı özneyi(dehayı) ve bu öznenin otoritesini sarsması, orijinallik ve özgünlük ilkelerini yıkması “*bütün siyasal dizgelerin yapılarını ve toplumsal kurumların iktidarlarını açığa çıkaran bir çaba*”²¹¹ ve müellife yol gösteren başlıca yöntem olmuştur. Nitekim müellifin varlığı, işlevi, yokluğu ve ölümü arasında gidip gelirken moderniteye ve buyruklarına karşı çıkabilecek çoklu okumalara, çoklu anlamlandırmalara başvuran temellük sanatçıları, görsel kültürün şekillenme süreçlerini ve biçimlerini irdelerken adeta yapısökümcü bir tavırla meselelerine yaklaşmışlardır. Bu yaklaşım doğrultusunda kapitalist toplumlarda ekonomik düzenin kitle iletişim araçlarıyla toplumsal düzeyde yayılımını ve giderek bir yaşam biçimi yaratmasını görünür kılmaya çalışmışlardır.

Öte yandan Greenberg'in postmodernizmin diyalektiğini oluşturmuş olması ve tüm bu dikotomilerin de zaman içerisinde buharlaşmış olması, günümüz çağdaş sanatının sınırlarının uçsuz bucaksız bir sınırsızlığa sahipliğini adeta meşrulaştırmış olacaktır. Bu bağlamda gündelik hayat bugün ‘popüler kültür’den çok daha verimli bir alan gibi görünmektedir – popüler kültür sadece ‘yüksek kültür’e karşı olarak, onunla ve onun için vardır.²¹² Sanat yapıtı adı altında sınıflanan bütün nesnelerin ortak noktası, gerçeklik denen kaosu ortasında, insanoğlunun varlığına yön verebilmeleridir. Çağdaş sanat da, işte bu tanım nedeniyle bir bütün olarak, genellikle yön kavramını insan eyleminden önce var olan bir bilgi olarak görenlerin saldırısına uğramaktadır. Onlar için bir kağıt yığını, başyapıt kategorisine giremez, çünkü onlar yönü, toplumsal mübadeleleri ve kolektif inşaatları aşan, değişmez bir şey olarak görmektedirler.²¹³

²¹¹ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, 2012, s.278

²¹² Nicolas Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, Bağlam Yayıncılık, 2005, s. 76

²¹³ A.g.y., s.87

KAYNAKÇA

- Allen, Greg, *Richard Prince Sued For, What Else?, Appropriating Photographs*, 2009, http://greg.org/archive/2009/01/08/richard_prince_sued_for--what_else--appropriating_photographs.html
- Antmen, Ahu, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010
- Artun, Ali, *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012
- Artun, Ali, *Sanat Manifestoları- Avangard Sanat ve Direniş*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010
- Artun, Ali, *Sanat Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika, Walter Benjamin-Üretici Olarak Yazar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011
- Aysever, R.Levent, *Derrida ve Söz Edimleri Kuramı, Derrida Yaşamı Yeniden Düşünürken*, Cogito, Yapı kredi Yayınları, sayı: 47-48, İstanbul, 2006
- Badiou, Alain, *Sonsuz Düşünce*, Metis Yayınları, İstanbul, 2006
- Bal, Metin, *Yargı Yetisi'nin Eleştirisi'nin Kant'ın Felsefedeki Yeri*, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/34/923/11509.pdf>
- Barthes, Roland, 'The Death of the Author', trans. Stephen Heath, in *Image, Music, Text*, New York: Hill and Wang, 1977
- Baudelaire, Charles, *Modern Hayatın Ressamı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003
- Baudrillard, Jean, *İmkansız Takas*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012
- Baudrillard, Jean, *Kusursuz Cinayet*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006
- Baudrillard, Jean, *Sanat Komplosu-Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010
- Benjamin, Walter, *Brecht'i Anlamak*, Metis Yayınları, İstanbul, 1984
- Benjamin, Walter, *Pasajlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993
- Benjamin, Walter, *Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri- Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010
- Bernstein, J.M., *Görünüşi Kurtarmak Niye?*, Cogito, sayı:36, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003

- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York: Oxford University Press, 1997
- Boldrini, Lucia, *Book Review, The Death and Return of the Author*, Goldsmiths College, University of London
- Bourdieu, Piere, *Sanatın Kuralları*, Yapı Kredi Yayınları, çev. Necmettin Kamil Sevil, İstanbul, 2006
- Bourriaud, Nicolas, *İlişkisel Estetik*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2005
- Boyne, Roy, *Foucault ve Derrida; Aklın Öteki Yüzü*, Bilgesu Yayıncılık, İstanbul, 2009
- Burke, Sean, *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh University Press, 1998
- Cabanne, Pierre, *Conversations with Marcel Duchamp*, London: Thames and Hudson, 1971
- Cömert, Bedrettin, *Croce'nin Estetiği*, De Ki Basım Yayım, İstanbul, 2006
- Crimp, Douglas, *"Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği"*, Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002
- Delacour, Jonathon, *Appropriation Art and Walker Evans*, 2009, <http://weblog.delacour.net/photography/appropriation-art-and-walker-evans/>
- Dell'Aria, Annie, *Appropriate Appropriation: A Comparison of the reuse of Images across the Terms, Postmodern, Post-communist, and Postproduction*, The Graduate Center CUNY, 2009
- Eagleton, Terry, *Edebiyat Kuramı*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011
- Evans, David, *Appropriation, Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery and The MIT Press, 2009
- Featherstone, Mike, *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005
- Foster, Hal, *Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard*, Sanat ve Kuram Dizisi, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2009
- Foucault, Michel, *Dead and the Labyrinth: The World of Raymond Roussel*, New York: Doubleday&Company, 1986

Foucault, Michel, *Kelimeler ve Şeyler; İnsan Bilimlerinin bir Arkeolojisi*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmgi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2001

Foucault, Michel, *Languages, Counter-Memory, Practice, What is an Author?*, Cornell University, 1977

Foucault, Michel, *What is an Author?, Textual Strategies: Perspectives in Post Structuralis Criticism*, ed. J.V. Harari, London, 1979

Freeland, Cythia, *Art Theory*, Oxford University Press, *Sanat Kuramı*, Dost Kitabevi Yayınları, çev. Fisun Demir, Ankara, 2001

Gombrich, E. H., *Art and Illusion: A Study in the Rpsychology of Pictorial Representation*, New York, Pantheon Books, 1960

Goodchild, Philip, *Deleuze ve Guattari- Arzu Politikasına Giriş*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005

Groys, Boris, *Multiple Authorship*, Cambridge, MIT Press, 2006

Güney, K. Murat, *Sinik Aklın Eleştirisi'nden 'Siborg Manifestosu'na: 21. Yüzyıl için Siyaset Arayışları*, 2007, www.davetsizmisafir.org

Holland, Eugene W., *Deleuze ve Guattari'nin Anti-Oedipus'u- Şizoanalize Giriş*, Otonom Yayıncılık, İstanbul, 2007

Horrocks, Christopher, *Baudrillard ve Millenyum*, Everest Yayınları, İstanbul, 2000

Jameson, Fredric, *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, Birleşik Dağıtım Kitabevi, Nirengi Kitap, Ankara, 2011

Kaiser, Philip, *Louise Lawler and the Others*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, Deutschland, 2004

Karaesmen, Erhan, *Gözün ve Kulağın Düğünleri*, Literatür Yayınları, İstanbul, 2010

Koselleck, K., *Kavramlar Tarihi, Politik ve Sosyal Dilin Semantiği ve Pragmatigi Üzerine Araştırmalar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009

Kuehn, Manfred, *Immanuel Kant*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2011

Kula, Onur Bilge, *Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı 1*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2010

Kuspit, Donald, *Sanatın Sonu*, Metis Yayınları, İstanbul, 2010

La Rocca, David, *The False Pretender: Deleuze, Sherman and the Status of Simulacra*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism 69:3, The American Society for Aesthetics, 2011

Levinas, Emmanuel, *Sonsuza Tanıklık, Emmanuel Levinas'tan Seçme Yazılar*, Metis Yayınları, İstanbul, 2010

Livingston, Paisley, *Authorship Redux: On Some Recent and Not-So-Recent Work in Literary Theory*, Philosophy and Literature, Volume 32, Number 1, Johns Hopkins University Press, 2008

Mandiberg, Michael, www.mandiberg.com / www.aftersherrielevine.com

Mitchell, W.J.T., *The Pictorial Turn*, Routledge, 2011

Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011

Owens, C. *Art and Feminism*, Editor: Helena Reckitt, Peggy Phelan, First Edition, Phadion Press Ltd., Hong Kong, 2001

Özüdoğru, Şakir, *Feminist Sanata İki Farklı Yaklaşım: Gerilla Kızlar ve Cindy Sherman*, s.111 <http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/>

Ranciere, Jaques, *Özgürleşen Seyirci*, Metis Yayınevi, İstanbul, 2011

Romer, Gary B., *What was Photography, Fundamentals of the Conservation of Photographs*, The Getty, Los Angeles, İstanbul, 2010

Rorty, Richard, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge University Press, 1989

Rose, Jaqueline, *Görme ve Cinsellik*, Metis Yayınları, İstanbul, 2010

Sarup, Madan, *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*, Kırk Gece Yayınları, İstanbul, 2010

Sauvagnargues, Anne, *Deleuze ve Sanat*, De Ki Basım Yayın Ltd. Şti., Ankara, 2010

Schwarz, Arturo, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, London: Thames and Hudson, 1969

Sloterdijk, Peter, *Kritik der Zynischen Vernunft*, 2 vols. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1983

Smuts, Timo, *Marcel Duchamp: Between Art and Philosophy*, Department of Fine Arts, University of Stellenbosch, South Africa, 1997

Stellardi, Giuseppe, *Heidegger and Derrida on Philosophy and Metaphor-Imperfect Thought*, Amherst, New York: Humanity Books, 2000

Şahiner, Rifat, *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul, 2008

Şahiner, Rifat, *An Attempt to Understand the Copy Artists' Works in Terms of Ethics*, 17th International Congress of Aesthetics, METU Cultural and Convention Center; Ankara, 9-13 July 2007, <http://www.rifatsahiner.com/en/writings.html>

Tuinen, Sjoerd van, *A Thymotic Left? Peter Sloterdijk and the Psychopolitics of Ressentiment*, 2010, <http://muse.jhu.edu/journals/symploke/summary/v018/18.1-2.van-tuinen.html>

Traub, James, *Art Rogers vs. Jeff Koons*, New York Times, 2008
<http://observatory.designobserver.com/entry.html?entry=6467>

Williams, Gregory H., *Laughter and Cultural Pessimism: The Joke in West German Art, 1974-1989*, The City University of New York, 2006

Wolff, Rachel, *Impressive Proportion, Louise Lawler Photographs Great Art- Then Treats it like Taffy*, New York Magazine, 2011

Wolin, R., *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*, New York: Columbia University Press, 1982

Yılmaz, Mehmet, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, İstanbul, 2006

Young, Robert, *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*, London: Routledge Kegan & Paul, 1982

Žižek, Slavoj, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, Metis Yayınları, İstanbul, 2004

Žižek, Slavoj, *Yamuk Bakmak*, Metis Yayınları, İstanbul, 2011