

İNSAN SONRASI DURUM VE ÇOKLU PLATFORMLARDA SANAT



GÖKHAN BALKAN

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
2020

İNSANSONRASI DURUM VE ÇOKLU PLATFORMLARDA SANAT

GÖKHAN BALKAN

İşletme Bölümü (BM), İşletme ve Ekonomi Fakültesi,
Girne Amerikan Üniversitesi, 1997

Intl. Business Management (MBA),
IFAM (Institut Franco–Americain de Management), 1999

Resim Ana Sanat Dalı, Resim Yüksek Lisans Programı (MA),
Sosyal Bilimler Enstitüsü, Işık Üniversitesi, 2015

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne
Doktora (Ph. D.) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2020

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

İNSANSONRASI DURUM VE ÇOKLU PLATFORMLARDA SANAT

GÖKHAN BALKAN

ONAYLAYANLAR:

Prof. Balkan Naci İslimyeli (Tez Danışmanı)	Işık Üniversitesi	_____
Prof Dr. Eva Şarlak	Işık Üniversitesi	_____
Dr. Öğr. Üyesi Didem Kara Sarıoğlu	Işık Üniversitesi	_____
Prof Dr. Nedret Öztokat	İstanbul Üniversitesi	_____
Doç. Dr. Oğuz Haşlakoğlu	İstanbul Teknik Üniversitesi	_____

ONAY TARİHİ : 19.11.2020

ÖZET

Teknolojinin hızla gelişimi ‘insansonrası durumlar’ yaratmaktadır ve her geçen gün bir diğeri ile karşılaştığımız insansonrası durumlar insanı başkalaştırmakta, ivmelenen bir dönüşüme tabi tutmaktadır. Gelgelelim insanı kendinden ibaret bir varlık formu olarak anlamak doğru olmayacaktır öyleyse bahsi geçen dönüşümün denklemi insan bedenini çevreleyen şeyler ile beraber bir bütün olarak kurulmalıdır. Tez bu düşüncelerin izinde, insansonrası dönemin gerçekliğini oluşturan durumları irdelemek için insan, doğa, kent ve kültür ilişkisi üzerinde yoğunlaşmakta ve temel gördüğü insansonrası durum olan emek işçiliğinden zihin işçiliğine geçiş eğilimine odaklanmaktadır. Böylelikle gelişen sosyoloji içinde insansonrası durumun bir çokluk ortamı yaratma kapasitesi olduğu belirlenmekte ve bu bağlamda beden-insan, doğa-kent olgularının neye dönüştüğü tez kapsamında çözümlenmektedir.

‘Posthümanizm’ kavramının hakikat siyasetinden arındırılarak, gerçek ifadesinde ‘Hümanizm’ sonrası olarak anlaşılması, insansonrası durumları ve etkilerini değerlendirirken ‘Transhümanizm’ ve ‘Posthümanizm’ ayrımının netleştirilmesini gerektirmektedir. Bu sebeple tezde hümanizm olgusu ve kapsamı irdelenerek dışılığı açılanmaktadır. Bu bağlamda posthümanizmin ancak ‘eleştirel posthümanizm’ olarak anlaşıldığında ve insansonrası durumların ancak yerleşik sistemden çıkışı mümkün kıldığında gezegen ölçeğinde ‘Yaşam’ın yüceltilerek sürdürülebileceği vurgulanmaktadır. Kapitalizm ile hümanizmin birbirine bağlanması ile sosyolojinin mimarı olarak şekil alan ‘neoliberalizm’ ve transhümanizm tez kapsamında eleştirinin odağına alınmaktadır.

Bir başka kültür alanı olarak görülen sanatın da insansonrası durumda gerçek ve gerçeklik ile kurulan ilişkinin sınırında, ‘çokluk’un yapıtaşı olarak yer bulmakta olduğu öne sürülmektedir. Hipergerçeklik örüntüsünden çıkış ile sanatın gerçek olma savının, insansonrası durumda geçerlilik kazandığı belirlenmektedir. Çoklu birliktelikler, paylaşımlar, karşılıklı etkileşim ve katılım kısacası insan ve insan etkileşimi ile hakikat oyunlarının sonunun çoklu platformlarda söz konusu olduğu anlatılmakta ve bu sav kısa tarihsel bir zeminde incelenerek tez konusu edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Posthümanizm, Postürbanizm, Çokluk, Neoliberalizm

POSTHUMAN SITUATION AND ART IN MULTITUDE PLATFORMS

ABSTRACT

The rapid development of technology creates posthuman situations and the posthuman situations that we encounter everyday subject human beings to an accelerated transformation. However, it would not be correct to understand ‘the human’ as a form of being composed of itself, so the equation of the said transformation should be established as a whole with the things surrounding the human. Thus, in order to examine the situations that constitute the reality of the posthuman period, the thesis concentrates on the relationship between human, nature, city and culture, and focuses on the trend of transition from labor to immaterial (mental) labor, which is considered as one of the basic posthuman condition. In this context, it is determined that the situation mentioned as a thesis has the capacity to create a multitude environment. In the sociology that develops in this direction, what the body-human, nature-city phenomena turn into is analyzed within the scope of the thesis.

Understanding Posthumanism as the end of humanism as the word actually refers to requires clarifying the distinction between “Transhumanism” and “Posthumanism” when evaluating Posthuman situations and their effects. For this reason, in the thesis, the extension of the phenomenon of humanism and its scope is examined and its externality is explained. In this context, it is emphasized that posthumanism can only be understood as “critical posthumanism” and when posthuman situations make it possible to exit from the settled system, “life” can be exalted and maintained by the planetary scale. Neoliberalism and transhumanism, which take shape as the architects of sociology with the interconnection of capitalism and humanism, are taken into the focus of criticism within the scope of the thesis.

It is claimed that art as another field of culture, finds its place as the building block of the medium of the multitude, on the border of the relationship established with truth and reality (symbolism) in the posthuman situation. Together with the exit from the illusion of hyperreality, it is determined that art reconstructs its relationship with the ‘truth’ in the posthuman situation. It is explained in the thesis that, multiple associations, sharing, mutual interaction and participation, in brief, human and human interaction and the end of truth games are in focus on multiple platforms, and this argument is examined on a short historical basis and is the subject of the thesis.

Key Words: Contemporary Art, Posthumanism, Posturbanism, Multitude, Neoliberalism

Teşekkür

Sevgili eşim Zeynep Ayça Balkan ve oğlum Mehmet Tan Balkan’a tez yazım aşamasında hep yanımda oldukları ve onlarla geçirmem gereken zamanı tezi kaleme almak için kullanmama müsaade ettikleri için teşekkür ettiğimi not düşmek isterim. Onların desteği olmasaydı bu tez yazılamazdı.

Böyle bir tezi ortaya çıkarmak uzun bir araştırma ve çalışma gerektirdi ama Işık Üniversitesi, Sanat Bilimi programında ders aldığım değerli hocalarımdan yol göstericiliği olmasaydı ne kadar çok çalışılsa da başarı elde edilemeyebilirdi. Bu sebeple öncelikle tez danışmanım Prof. Balkan Naci İslimyeli ve tüm diğer bölüm hocalarıma teşekkürlerimi sunmak isterim.

Tez kaleme almanın amacı hiç şüphe yok ki, konu ile ilgili gelişen bilgi birikimine bir katkı sağlayabilmektir ve bunu başarmak ancak konu üzerine yoğunlaşmış düşünürlerin ve akademisyenlerin eleştiri ve yorumları ile mümkün olur. Bu bağlamda tezin epistemolojik yapısının oluşturulmasında engin bilgi ve deneyimlerini esirgemeyen hocalarımdan Prof. Dr. Rıfat Şahiner, Doç Dr. Oğuz Haşlakoğlu ve Dr. Emre Zeytinoglu’na özellikle teşekkür etmek isterim.

Önsöz

‘Sonra’ üzerine düşünceler geliştirmek yazarı ister istemez sonranın olumlandığı bir metin kaleme almış gibi gösteriyor. ‘Sonra’ kelimesi içinde bulunulan vaziyetin üstesinden gelindiği gibi bir anlam dayatıyor. Okumada seçicilik veya dilin bir başka oyunu olsa gerek. Halbuki hakikat siyasetinden sıyrılarak gerçek olanı düşünmek gerektiğini yazan metnin bir arınma sağlaması beklenmemeli. Cevapların kesin olarak verildiği varsayılan insani sistemin açılmanması ve sorgulanması, ki tez bunu yapmaktadır, insanın yeni bir döneme açılan geleceğini yüceltmek olarak anlaşılmamalıdır. Bu görüşün izinde her sözden önce, tezin başka bir yeni-hümanist söylem oluşturma çabasında olmadığını netleştirmek yerinde olacaktır.

Diğer taraftan, insan oluşumuzu belirleyen ve canlılığı sarmalayan örüntünün katastrofik bir sona doğru evrildiği düşüncesi uzunca bir süredir zaten sanat ve akademi dünyasını meşgul etmektedir. Bu düşünceye paralel olarak ilerlemeci politikaların ve neoliberal sistematik tüketiciliğin sürdürülebilir olmadığı tez kapsamında açıkça vurgulansa da tez bir distopya öngörüsü üzerine de yazılmamıştır. Tez bahsetmeye çalıştığım ikiliğin dışında bir yan ürüne veya diğer bir deyişle istemdişi olsa da yaşamın bir şekilde gelip vardığı bir başka olasılığın kaçınılmazlığına dayanmaktadır. Bu sebeple bir ‘sonra’ olarak görmemiz gereken çokluk ortamının açılımı, çokluğun çağdaş bir yorumu ile birlikte tezin odağına oturmaktadır.

Bu bağlamda çokluğun alanı olarak görülen platformlarda insan bedeni, yaşam alanı, dil ve kültür ile sanatın neye dönüşmekte olduğu irdelenirken bir başka belirlenimin idealize edilmemesine özen gösterilmiştir. Bu amaçla ele alınan konu üzerine yazılmış birçok kitap, tez ve makale incelenerek insansonrası durumun gerçekliği tüm yalınlığı ile incelenmeye ve açılmanmaya çalışılmıştır.

İçindekiler

Özet.....	i
Abstract.....	ii
Teşekkür.....	iii
Önsöz.....	iv
İçindekiler Listesi.....	v
Görseller Listesi.....	ix
1 Giriş.....	1
1.1 Amaç.....	7
1.2 Yöntem.....	7
2 İnsansonrası Durum.....	9
2.1 Hümanizm.....	14
2.1.1 Posthümanizm, Antihümanizm, Transhümanizm ve Neohümanizm Kavramları.....	18
2.1.2 Hümanizm İnsanı.....	22
2.1.3 İnsansonrası ve Öznellik.....	26
2.1.4 Hümanizmin Bir Medeniyet İdeali Olarak Şekillenmesi.....	28
2.2 İnsan ve Doğa.....	33
2.2.1 Farklı Bir Dünya Tasarlamak.....	33
2.2.2 Monizm.....	36
2.2.3 Varlık, Oluş ve Bengidönüş.....	38
2.2.4 Aşkınlık Kategorileri ve Sistemin Sorgulanması.....	41

2.2.5 Ötekinin Olmadığı Bir Dünya Olasılığı.....	43
2.3 İnsan, Kültür ve Kent.....	45
2.3.1 İnsanın Yarattığı ve Yarattığı Olarak Kent.....	46
2.3.2 İdeal İnsan, İdeal Kent, İdeal Toplum.....	49
2.3.3 Sınırların İnşası.....	52
2.3.4 İnsanlaşma – Kentleşme.....	55
2.3.5 İnsansonrası Durum ve Mekân.....	57
2.3.6 Dönüşümün İvmelenmesi.....	58
2.3.7 Kentin Dili.....	59
2.4 Kent ve Neoliberalizm.....	60
2.4.1 Kentçiliksonrası (Postürbanizm) Tanımlama Sorunu.....	61
2.4.2 Neoliberalizm ve Öznesi.....	64
2.4.3 Markasızlaşma.....	66
2.4.4 Neoliberalizm ve Zihin İşçiliğine Geçiş Eğilimi.....	68
2.4.5 Akıllı Kentler.....	72
2.4.6 Çağdaş Özne ve Meşguliyet.....	73
2.4.7 ‘Fintech Kent’leşme.....	77
2.4.8 Postürbanist Yaşam.....	80
2.5 Kent ve Değişen Anlamı.....	82
3 Çoklu Platformlarda Sanat.....	84
3.1 Teknoloji.....	85
3.1.1 Teknoloji ve Hümanizm İnsanı.....	87
3.1.2 Tekillik (Singularite) ve Tekno-Beden.....	89
3.2 İnsan, Halk ve Çokluk.....	94
3.2.1 Postfordizm ve Zihin İşçiliği.....	96

3.2.1.1 Tarafsız öz, Fırsatçı (Oportünist) Özne ve Kaypaklık.....	99
3.2.2 Çokluk (multitude) veya Çağdaş Bireysellik.....	101
3.2.3 Ortak Paydanın Kurulumu.....	108
3.3 Çokluk ve Sanat.....	111
3.3.1 Çoklu Platformlar.....	115
3.3.2 ‘Sanat’ı Tanımlama Girişimleri.....	117
3.3.3 İletişim ve Çağdaş Bir Yorum ile Katılım Estetiği.....	123
3.3.3.1 İtalyan Fütürizmi ve Katılım Esası.....	125
3.3.3.2 Rus Konstrüktivizmi ve Kolektivite.....	127
3.3.3.3 Paris Dadası ve Bireysellik.....	131
3.3.3.4 Neo – Avangart ve Ayrıcalıksız Katılımcı.....	132
3.3.3.5 Fluxus ve Toplumsal Heykel.....	137
3.3.4 Neoliberalizmin Yayılımı ve Küreselleşme.....	140
3.3.5 İlişkisel Estetik ve Çokluk.....	144
3.3.5.1 Nesnesiz Sanat.....	147
3.3.5.2 Seyircisiz Sanat.....	153
3.3.5.3 Mekân Etkisi veya Kültürel Şeyleştirme Aygıtı.....	157
3.3.5.4 Paradigma ve Model.....	163
3.3.5.5 Çokluk’un Formu.....	168
3.3.5.6 Siber Mekân.....	170
3.3.6 Mülkiyetsizlik Stratejileri.....	175
3.3.7 Sanat Sistemi ve Markasızlaşma.....	181
3.4 Dilin Sınırında Sanat.....	190
3.4.1 Susmak ile Konuşmak Arasında.....	195
3.4.2 Çokluğun Dili.....	199

Sonuç.....	204
Sonsöz.....	210
Terimce.....	211
Kaynakça.....	221
Makale.....	221
Kitap.....	221
Tez.....	224
Belgesel.....	224
İnternet Kaynakları.....	224

Görseller Listesi

- Resim 1. Fanuc (Factory automation numerical control), Japonya, ışksız fabrika fotoğrafı.
(<https://ambyint.com/resource-item/lights-out-manufacturing-taking-uncertainty-out-of-the-equation/>).....12
- Resim 2. Boston Dynamics, Robot işçi fotoğrafı.
(<https://www.technologyreview.com/2019/04/02/239339/boston-dynamics-kinema-acquisition/>).....13
- Resim 3. Hans Holbein (the younger), Elçiler - Jean De Dinteville ve Georges De Selve portreleri, 1553, ahşap üzerine yağlıboya, 207x209,5 cm., National Gallery – Londra. ([https://en.wikipedia.org/wiki/The_Ambassadors_\(Holbein\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Ambassadors_(Holbein))).....17
- Resim 4. Nazi askerlerinin parthenon tapınağına (akropolis) Nazi bayrağını asışını gösteren fotoğraf, 1941,
(<https://rarehistoricalphotos.com/nazi-raising-swastika-acropolis-1941/>).....29
- Resim 5. Vincenzo Scamozzi, Palmanova Şehir Planı, 16. Yüzyıl, Venedik yakınlarında bir kasaba.
(https://www.natisone.it/0_store/natisone/palmanova.htm).....51
- Resim 6. Palmanova, Venedik yakınlarında bir kasaba,
(<https://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/duzenin-sehri-yildiz-kale,kCkai1BuW0miSXnAPDeVZQ/GJjzbBmypUunhFzkmI53fg#GJjzbBmypUunhFzkmI53fg>).....51
- Resim 7. Haussman sonrası Paris şehrini gösteren fotoğraf, Fransa,
(<https://www.theguardian.com/cities/2016/mar/31/story-cities-12-paris-baron-haussmann-france-urban-planner-napoleon>).....52

Resim 8. Robert Friedrich Stieler, Alman şehri ‘Ludwigshafen’deki fabrikalar, 1881, (https://www.basf.com/global/de/who-we-are/history/130-years-of-basf-in-china/how-it-all-began/in-the-beginning-were-the-dyes.html).....	54
Resim 9. Birmingham – İngiltere yakınlarındaki ‘Bournville’ şehir fotoğrafı, 1926, fotoğrafçısı anonim. (https://wellcomecollection.org/works/m7jarbgt).....	55
Resim 10. Zaha Hadid, Haydar Aliyev Kültür Merkezi, Bakü - Azerbeycan, (https://www.bluefeatherdesigns.co.uk/blogs/up-close-and-personal-zaha-hadid)....	63
Resim 11. Rem Koolhaas, CCTV merkezi, Pekin – Çin, (https://www.researchgate.net/figure/The-CCTV-Headquarters-designed-by-Rem-Koolhaas-with-the-structural-counselling-of-the_fig15_318446870).....	63
Resim 12. George Lucas, THX 1138 film görseli, 1971, (https://horrornews.net/24692/film-review-thx-1138-1971/).....	80
Resim 13. Antonio Muntadas, The File room internet sitesinden alınma bir görsel, 1994, www.thefileroom.org websitesi, (http://www.thefileroom.org/documents/CategoryHomePage.html).....	94
Resim 14. Marcel Duchamp, ‘Woolworth binası için ‘hazırnesne’ olabilecek bir yazı veya ithaf bul’ (trouver inscription pour Woolworth Building comme readymade) (https://www.toutfait.com/the-unfindable-readymade/#prettyphoto).....	121
Resim 15. Persimfans, Şefi olmayan orkestra, 1922 – 1932, Moskova, (https://www.themoscowtimes.com/2014/04/29/conductorless-orchestra-persimfans-sees-contemporary-revival-a34858).....	130
Resim 16. GRAV, Sokakta bir gün, (Une journée dans la rue), 1966, interaktif katılımcı aktivite esnasında çekilen bir fotoğraf, (http://julioleparc.org/g.r.a.v.html).....	135

- Resim 17. GRAV, Sokakta bir gün, (Une journée dans la rue), 1966, interaktif katılımcı aktivite esnasında çekilen bir fotoğraf, (<http://julioleparc.org/g.r.a.v.html>).....135
- Resim 18. Dieter Schwerdtle, Joseph Beuys tarafından düzenlenen FIU basın konferansında çekilmiş fotoğraf, 1977, documenta 6, (<https://www.documenta-archiv.de/en/aktuell/termine/1244/2-joseph-beuys-and-his-initiative-for-direct-democracy>).....139
- Resim 19. Rohit Chawla, Ai Wei Wei isimli sanatçının ‘The artist’ (sanatçı) sergisinde gösterilen ve Alan Kurdi isimli göçmen çocuğun kıyıya vurmuş ölü bedenini taklit eden fotoğrafı, 2016, (http://cp.art.cmu.edu/4858706_7_dabf_la-photographie-d-ai-weiwei-dans-la-pose-du_8dc35979768a24502f05ee3b12171c71/).....141
- Resim 20. Ai Wei Wei, Göçmen botu enstalasyonu, 2018, yolculuğun kanunu sergisinde çekilmiş bir fotoğraf, National Gallery, Prague, (<https://hypebeast.com/2017/3/ai-weiwei-law-of-journey-exhibition>).....141
- Resim 21. Hans Haacke, Sanatın Arkasındaki İş Dünyası Koch Kardeşlerin Sanatını Bilir, (The Business Behind Art Knows the Art of the Koch Brothers), 2014. fotoğraf, enstalasyon, (<http://e-skop.com/skopbulten/kurumlarinL%20elestirisindenLelestiriLkurumuna/2926>)..143
- Resim 22. Robert Barry, Gaz salım serisi (inert gas series), 1969, basınçlı tüp içerisindeki gazların gökyüzüne salındığı performans, (<http://www.keithbormuth.com/writings/inertia/>).....150
- Resim 23. Robert Morris, Bellingham için buhar çalışması 2 (Steam work for Bellingham 2), 1974, toprak ve taşlar arasından salınan duman, (<https://www.wikiart.org/en/robert-morris/steam-work-for-bellingham-ii-1974>)....151

- Resim 24. Kit Galloway ve Sherrie Rabinowitz, Uzamda bir delik (Hole in Space), 1980, İnteraktif dijital iletişim heykeli,
(https://www.researchgate.net/figure/Kit-Galloway-and-Sherrie-Rabinowitz-Hole-in-Space-A-Public-Communication-Sculpture_fig8_313744281).....155
- Resim 25. Jeremy Deller, Orgreave muharebesi, 2015, Orgreave’de gerçekleşen ayaklanmanın tekrar canlandırıldığı performansın ‘Tate Britain’ müzesinde sergilendiğini gösteren fotoğraf,
(<https://www.artangel.org.uk/artwork/the-battle-of-orgreave/>).....160
- Resim 26. Jeremy Deller, Orgreave muharebesi, 2015, Orgreave’de gerçekleşen ayaklanmanın tekrar canlandırıldığı performansın ‘Tate Britain’ müzesinde sergilendiğini gösteren fotoğraf,
(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/deller-the-battle-of-orgreave-archive-an-injury-to-one-is-an-injury-to-all-t12185>).....161
- Resim 27. Jeremy Deller, Orgreave muharebesi, 2001, yönetmeni Mike Figgis, tekrar canlandırma, performans,
(<https://www.artangel.org.uk/artwork/the-battle-of-orgreave/>).....161
- Resim 28. Jeremy Deller, Orgreave muharebesi, 2001, yönetmeni Mike Figgis, tekrar canlandırma, performans,
(https://www.jeremydeller.org/TheBattleOfOrgreave/TheBattleOfOrgreave_Video.php).162
- Resim 29. On Kawara, I am still alive, 1973, telegram, 15x21 cm.,
(<https://www.mutualart.com/Artwork/I-am-Still-Alive/F7B21E1D9B4AD703>)....165
- Resim 30. Michael Asher, Münster Yerleştirmesi (Karavan), 1977 ve 1987,
(<http://e-skop.com/skopbulten/kurumlarinL%20elestirisindenLelestiriLkurumuna/2926>)..167
- Resim 31. Michael Asher, Münster Yerleştirmesi (Karavan), 1977 ve 1987.
(<http://www.skulptur-projekte.de/archiv/07/www.skulptur-projekte.de/kuenstler/asher/index.html>).....167

Resim 32. John Cage, 4.33' müzik dinletisi performansının notaları, 1952-53, kâğıt üzeri mürekkep, MOMA, (https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1386).....	169
Resim 33. Lynn Hershman Leeson, Cyberoberta, 1995-98, net üzerinde yaratılan sanal alter-ego, avatar ve onun kuklasının yer aldığı yerleştirme, (https://medium.com/neodotlife/lynn-hershman-leeson-7d91718f19c2).....	171
Resim 34. Ken Goldernberg, Telegarden, 1995, Telerobotik enstalasyon, (https://en.wikipedia.org/wiki/Telegarden).....	173
Resim 35. Sherrie Levine, Çeşme (Buda), 1996, 30.48 x 40.32 x 45.72 cm., Bronz (https://www.thebroad.org/art/sherrie-levine/fountain-buddha).....	177
Resim 36. Sherrie Levine, Walker Evans'tan sonra (after Walker Evans), 1981, Allie Mae Burroughs'un fotoğrafı, (https://medium.com/artbloc/how-appropriation-killed-modernism-42fe7a4cb458).....	178
Resim 37. Michael Mandiberg, Sherrie Levine'dan sonra (after Sherrie Levine), 2001, Allie Mae Burroughs'un fotoğrafı, (http://www.aftersherrielevine.com/images2.html).....	179
Resim 38. Küf Project, Afiş asmak yasaktır, 2008, Kabahatler Atölyesi, kampüs içerisine asılan çok sayıda afiş ile gerçekleştirilen davranış modeli, (https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1093)	181
Resim 39. Banksy, balonlu kız resminin kendini imha etme sahnesini gösteren fotoğraf, 2018, Sotheby müzayedesesi, (https://www.engadget.com/2018-10-06-banksy-painting-hid-shredder.html).....	186
Resim 40. Scott Draves, bir fraktal animasyon örneği. (www.electricsheep.com).....	188

Resim 41. Roy Ascott, Metnin Katlanması (La Plissure du text), 1983, Electra sergisi kapsamında gerçekleştirilen telekomünikasyon ağı.

(http://www.digitalartarchive.at/index.php?id=54&tx_vafe_pi1%5Bwork%5D=637&cHash=625080c2b1f89f457db12b43158f977a).....193

Resim 42. Bir leziz ceset örneği (Cadavre exquis, Max Morise, Man Ray, André Breton ve Yves Tanguy ortak çizimi), 1927, kâğıt üzeri boya kalemi,

(<https://www.andrebretton.fr/work/56600100341770>).....194

Resim 43. Esther Polak, Ieva Auzina & The Riga Center for New Media Culture, ‘Süt projesi’ (The Milk Project), 2004, anonim fotoğraf,

(<http://www.polakvanbekkum.com/done/major-gps-projects/milk-project/>).....197

Resim 44. Esther Polak, Ieva Auzina & The Riga Center for New Media Culture, ‘Süt Projesi’ (The Milk Project), 2004, anonim fotoğraf,

(<http://www.polakvanbekkum.com/done/major-gps-projects/milk-project/>).....197

Resim 45. Esther Polak, Ieva Auzina & The Riga Center for New Media Culture, ‘Süt Projesi’ (The Milk Project), 2004, anonim fotoğraf,

(<http://www.polakvanbekkum.com/done/major-gps-projects/milk-project/>).....198

Resim 46. Critical Art Ensemble, Beatriz da Costa ve Shyh-shiun Shyu, Serbest alan tohumu, (Free Range Grain), 2005, Seyyar genetik test laboratuvarlı interaktif performans.

(<http://critical-art.net/free-range-grain-2003-04-cae-beatriz-da-costa-and-shyh-shiun-shyu/>).....201

Resim 47. Beatriz da Costa, Güvercin Günlüğü, (Pigeon Blog), 2006, Güvercinlere bağlanan veri sensörleri ile desteklenmiş internet sitesi.

(<https://artelectronicmedia.com/artwork/pigeon-blog-2/>).....203

1. GİRİŞ

‘İnsansonrası’ üzerine düşünmek Donna Haraway’in gayrimeşru bir evlat olarak gördüğü ‘siborg’un hayatımıza girmesiyle ve bu gayrimeşru evladın ‘Baba’nın hazır bulunan sistemine sanki tam da uymayan aykırı bir ucubeye benziyor oluşuyla ötekileştirmenin yabancılaştırılabildiği bir durum üzerine düşünmek ile ilgilidir. Haraway bir insansorası durumun insanı neye dönüştürdüğünü anlatırken, et ve silikonun diğer bir deyişle biyotik ve robotiğin aynı bedende yer alması ile gelişen yeni bir sosyolojik paradigmanın filizlendiğine işaret ediyordu.

Haraway’a göre siborg ayrımcılık üzerine kurulu dünyamızı içeriden dinamitleme kapasitesine sahip bir durum yaratmaktadır. Öyleki siborglaşma olarak tanımlayabileceğimiz bu insansonrası durumda hümanizmin çizdiği sınırlar da yerle bir olmaktadır. Siborgun kadın mı erkek mi? yoksa hayvan mı makine mi veya insan mı olduğunu söylemek imkansızdır ve bu durum hümanizm yapılanmasını istem dışı olarak bozma potansiyeli taşımaktadır.

Günümüzde teknolojik akıllı cihazlar ile yoğrulan bedenlerimiz, siborglaşma ve birçok başka insansonrası durum ile tamamen kuşatılmıştır. Siborglaşma, insansonrası durumlardan sadece bir tanesidir. ‘İnsansonrası’ siborg’un doğuşu ile sınırları sorgulanan bir bedenlenme meselesi olmasının yanı sıra bu bedenin varlığını oluşturduğu mekân ve doğa ile kurduğu ilişkinin ve varlığının dilde bulunduğu karşılığı dahil tümünün sorgulanabildiği bir durumlar bütünü olarak anlaşılmalıdır. İnsanın kendinden müstakil bir varlık olmaması ve insansonrası durumlar ile çepeçevre sarılmış olması bu gerçeği önümüze koymaktadır. Bu sebeple tez kapsamında irdelenecek olan, insansonrası durumların beden, doğa, kent, dil ve kültür bağlamında nasıl bir tümsel dönüşüm yaratmakta olduğu ve bu dönüşümün nasıl bir yaşam sunabilme kapasitesine sahip olduğudur.

Böylesi bir tümsel sorgulamanın, teknolojik gelişmeler ile bizi bekleyen ‘teknolojik yetkinlik’ veya diğer bir deyişle bilişsel işlem yapabilme mükemmeliyeti olarak tanım bulan ‘tekillik’ ile mümkün olacağı düşünülmektedir. Nano teknolojilerin, Robot teknolojilerinin, bilişsel melezleşmeğe yönelen Biyo-teknolojilerin, Bilişim teknolojilerinin, Uzay teknolojilerinin ve Genetik bilimin geldiği ve yakın gelecekte ulaşılması beklenen seviye önümüze ‘kaygı’ olduğu kadar bazı ‘fırsatlar’ da koymaktadır. Kullanıcısı olmayan yer, gök ve deniz araçlarının geliştirilmesi, ışıksız fabrikalar, yapay akıllı cihazlar, robotik cerrahi ve medikal çözümler, insansız tarım olanakları, bilginin silikon ortamlara taşınması ve paylaşımı ile dijital eğitim ve benzeri yüksek teknolojilerin yaratmakta olduğu insansonrası durumların her biri kendi başına bir araştırma konusu olarak incelenebilir ve kaygı ve fırsatlar her duruma özel olarak çözümlenebilir.

Tez temel gördüğü bir insansonrası duruma odaklanmaktadır ki o da emek işçiliğinin delege edilmesi (özellikle üretimde robotlaşma) ile gerçekleşen ‘emek işçiliğinden zihin işçiliğine geçiş’tir. Emek ve hizmet işçiliğinden dışlanmakta olan insanın yaşadığı radikal sosyolojik dönüşüm bizleri maddi olmayan emek üretimine sevk etmektedir. Böylelikle yakın geleceğin öznesi olarak görülen zihin işçisinin insanmerkezcilikten çıkışın mümkün olduğu çoklu ortamların bireyi olarak varlığını şekillendiriyor olduğunu belirtmemiz gerekir. Tez akıl ile hümanizmi, rasyonalite ile çokluğu ilişkilendirmektedir dolayısıyla, emek işçiliğinden zihin işçiliğine geçişin, ‘pragmatizm’e indirgenmiş aklın yerine küresel rasyoneliteyi koyma potansiyeline sahip olduğunu öne sürmektedir.

Kültür ‘Tarım Devrimi’nden günümüze kapitalist etmenler ile belirlenmektedir. Kapitalist sistemin zaman içinde gelişerek hümanizm ile beraber yerküreye hâkim ve tek belirleyici güç olarak biçimlendiği ‘neoliberalizm’e evrilmesi ise yansımasını kültürde olduğu kadar insan bedeninde de bulmaktadır çünkü kültür ve insan birbirinden ayrı olgular olarak anlaşılamaz. Gelgelelim zihin işçiliğine geçişin bu durumu nasıl değiştirdiği sorgulanmalıdır ve tez bu sorgulamayı gerçekleştirmektedir. Kültür yapanın artık insan olmadığı bir durumda beden, doğa, kent, dil ve sanat neye dönüşmektedir? Zihin işçiliğine odaklanan insanın, düşünsel yetisini ilerlemecilik ülküsü ile doğayı alt etmek değil ama yaşamı yüceltmek adına kullandığı bir durumda

sanatın yapıntılıktan çıkarak gerçeğe temas etmekte olduğu savı geçerlilik kazanmaktadır.

Tezin kaleme alınmasına bedenimizi ve çevremizi kısaca yaşamımızı şekillendiren ileri teknolojilerin gerek güncel söylemde gerekse akademik çevrede genellikle bir övgü ile olumlanıyor oluşu ve teknolojik ontolojiye devredilen inisiyatifin getirdiği ütopya beklentisine karşı görülen eleştiri ihtiyacı sebep olmuştur. Tez yapıntılığın egemenliğine karşı doğallığın ve dünyamızın sürekliliğinin gerçeğini olumlamaktadır ve bu olumlamayı gerçekleştirirken ‘Antik Yunan’ maddeci düşünürlerinden Aydınlanma dönemi düşünürlerine ve modern dönemin yapısöküm yaklaşımına kadar birçok resesif kalmış öğretilerin tekrar gündeme getirilmesini gerekli görmektedir.

Tez insanın gerçekte büyük bir ekosistemin parçası olduğunu ama kendi yarattığı kurgusal dünyasında sanki öyle değilmiş gibi davranmakta ve sanki başarılabilir bir şeymiş gibi kendi eko sistemini yaratmak ve yerküreye egemen konumda tesis etmek için çabalamakta olduğunu vurgulamaktadır. Diğer bir deyişle modern öğretide yer alan ‘kültür birikimi’, ‘ikinci doğa’, ‘simgesel sistem’, ‘toplumsal sistem’, ‘gerçeklik’ gibi kavramlar ‘gerçek’ olan doğa sistemine alternatif insani bir sistemin sanki tüm gerçekler ondan ibaretmiş gibi görünen varlığını bizlere anlatmaktadır. Bu yanılgıyı işaretlemek için tezde ‘gerçek’ ve ‘gerçeklik’ terimleri özellikle farklı anlamlarda kullanılmakta ve sanatın da gerçek ve gerçeklik geriliminde konumunu değiştirmekte olduğu incelenmektedir. Bu durum öncelikle sanatın ne olduğunun nasıl belirlendiğinin açıklanması ile bir çağdaş sanat eleştirisi geliştirilerek irdelenmekte ve beraberinde hümanizm etkisinden kurtulmuş bir sanat yorumu üzerine düşünceler sunularak çözümlenmektedir.

Tezde ‘Hümanizm’ insani gerçeklik alanına şekil veren temel düşünce formu olarak tanımlanmakta ve sorunlu olanın insanı merkeze alan düşünce üzerine kurulu toplumsal yapının kendisi olduğu belirtilmektedir. Ek olarak Hümanizmi ‘Kapitalizm’den ayırmanın doğru olmayacağı üzerinde durulmaktadır. İnsan varlığının ‘Tarım Devrimi’nden günümüze geline süreçte kapitalist işleyiş ile belirlenmekte olduğuna ve güncel neoliberalist dönemde yaşamın kapitalist olguların çizdiği doğruların seyrinde bulunduğu sürece meşru görülmekte olduğuna vurgu yapılmaktadır.

Hümanizm, dini, siyasi, ekonomik, askeri, ahlaki ve toplumsal tüm sistemlerin temelinde yer alır çünkü günümüzde bu sistemlerin tümü insanmerkezci olmazlarsa işlevsizleşirler ve ancak insan ayrımcılığı koyutlandığında varlıklarını koruyabilirler. Hümanizmin normalleştirdiği tavırlardan olan, tohumları kısırlaştırmak, toprağı betonlaştırmak, canlıların genetiğine müdahale etmek gibi ekosistemi tüketen küresel davranış paternleri, yaşamın sürdürülebilirliğine tehdit oluşturmaktadır. Bu sebeple Posthümanizm insanı merkezden alarak yerine gezegen ölçeğinde paylaşılan yaşamı koymayı teklif etmektedir. Çünkü türsel ‘insani akılcı gelişim’ değil ama ‘doğal otonomi’ içinde yaşadığımız gezegenin tümsel gerçeğini oluşturmaktadır.

Yaşam bölgesel veya türsel olarak değil ama küresel ve tümsel olarak gezegeni paylaşan bütün canlıların şimdi ve burada sahip oldukları yegâne olgudur ve insan değil yaşam yüceltilmelidir. Tez kapsamında bu düşünce literatürde de yer alan ‘zoe-santrizm’ veya ‘yaşammerkezcilik’ kavramı ile anlatılmaktadır.

Hümanizm her ne kadar batı kökenli olsa da günümüzde yerküreye yayılmış egemen ideoloji olarak anlaşılması doğru olacaktır. Bölgesel olarak farklı varyasyonları ve uygulamaları olmasına rağmen temel ideoloji aynıdır ve bu ideoloji insana dair bir öz varsayımı üzerine kuruludur. İnsanlık kategorisine dair var olduğu sanılan ‘öz’ canlılar arasında yaratılan ayrımcılığa temel olmuştur. Greko-Romen uygarlığından günümüze miras kalan ‘ideal insan’ belirlenimi, insanlar arası ayrımcılığa giden yolu açmıştır ve katastrofik küresel yıkımların mütemadiyen nedeni olmuştur ve olmaktadır. Posthümanizm insan doğasının varlığının kabulünü sorgulamaktadır ve böylece hümanizmin temel aldığı ötekileştirmeyi kökensizleştirmeyi amaçlar. Posthümanizm, insan doğanın adi bir unsuru olduğunu tekrar kavradığında ancak yerkürede yaşamın sürdürülebilir olduğunu vurgular.

Tez Posthümanizmin ancak ve ancak eleştirel olarak anlaşılması gerektiği düşüncesi üzerinde durmaktadır. Tezde Transhümanizm ise var olan eğilimin korunduğı, hümanist gelişimin teknoloji ile desteklenmiş devamı olarak tanımlanmaktadır. Böylelikle tez Transhümanizmi Posthümanizm kavramının alt başlığı olarak görmeyi redderek yeni-hümanist alana kaydırılması gerektiğini iddia etmektedir. Dolayısıyla tezde anlaşıldığı şekliyle posthümanizm bir eğilim değişikliğinin gerekliliğine işaret

etmektedir. Tez hümanist eğilimin yerini posthümanist eğilime bırakması gerektiği savı üzerine kuruludur. Bu savın gündeme getirilmesi insansonrası durumların oluşumunu mümkün kılan teknolojik gelişmeler ile söz konusu olmuştur çünkü insansonrası durumlar hümanizmin temel aldığı beden, yer, mekân, dil ve kültür gibi birçok olguyu kökünden değiştirmektedir.

Teknolojinin yaşamın şekillenmesinde etkinleşiyor olması varoluşun bir başka alana geçmekte olduğu anlamına gelmektedir. İnsansonrası durumların açmakta olduğu bu alanın niteliği tez kapsamında değerlendirilmektedir. Gerek gerçek gerekse siber alemde oluşan ortamların posthümanist anlayışa paralel gelişimi ‘çoklu platformlar’ teriminde karşılık bulmaktadır. Bu anlayış çerçevesinde tarif bulan pürüzsüz mekanların yeni-hümanist eğilimin kuir alanları olduğunu belirtmek gerekir.

İleri teknolojilerin dönüştürdüğü ‘Kent’in temel yaşam alanı olması ‘kentleşme’nin de araştırmaya dahil edilmesini gerektirmiştir. Bedenin siborglaşmasına benzer şekilde kent de akıllı ortamlar bütününe dönüşmektedir ve bu dönüşüm kurulu sistemi altüst eden insansonrası durumlar yaratmaktadır. Doğa ve kent ilişkisi üzerinden posthümanist anlamda mekân olgusunun açılımı yapılarak çözümlenmeye çalışılan bu insansonrası kentleşme eğilimi genel kabul görmüş ‘postürbanist’ yaklaşımın karşıtlığında anlam bulmaktadır.

Tez ‘postürbanizm’i ‘neoliberal kentleşme’ eleştirisi olarak anlamamız gerektiğinin altını çizmektedir. Böylelikle kentin dönüşümü hiperürbanizm karşıtlığında çözümlenirken çokluğun ilksel alanı olarak görülen doğa ile kentin bütünleşmekte olduğu savı öne sürülmektedir. Bu savın temeli mesafenin gelişen teknolojik ortamlarda engel oluşturmayacağı düşüncesi ile kentlerde yoğunlaşma gereğinin ortadan kalkmakta olduğuna dayanmaktadır. Gerek teknolojik ve lojistik nedenler gerekse posthümanist anlayış, gelecekte insanın doğa ile bütünleştiği paylaşılmış bir yaşam geliştirmesiyle ancak var olabileceğini ileri sürmektedir.

İnsansonrası durumlar sanatın sosyal ve kamusal alandan ayrı bir ortamda işleyebildiği yanılsamasını bertaraf etmektedir. Sanatın çağdaş kültürün öncüsü ve belirleyicisi olarak ‘birlikte oluş’un yapıtaşı formunda kendini gösterdiği düşünüldüğünde, zamanın sosyolojisinden bağımsız çözümlenebilir olmadığı anlaşılmaktadır. Sanat

teknolojinin getirdiği olanaklar sayesinde toplumsal alana açılarak hiç olmadığı kadar yayıldığı bir gelişim ile karşı karşıyadır. Tez bu düşüncenin izinde ayrılmaz gördüğü sanat ve toplumsal alanı beraber değerdendirirken, çağdaş teknolojik gelişmelerin neden olduğu zihin işçiliğine geçişin bir yan ürünü olarak görülen çokluk'un, sanat alanına da nüfuz etmekte olduğunu vurgulamaktadır. Bu eğilime yol açan ve çokluk'un mümkün olduğu ortamlar, tez kapsamında 'çoklu platformlar' terimiyle anılmaktadır.

Çoklu platformlarda sanat, dezorganize katılımın gerçekleştiği buluşmalarda görünür olmaktadır. Sanatçı ve seyirci ayrımının bulanıklaştığı bu ortamlarda sanatın belirlenimi dilin etkisinden de arınmaktadır. Dil nesnel bir sanat anlayışında ancak yarasını dayatabilir çünkü sanatın nesnel olmayana kayması ile üretimin ortaklaşması dilin çokluğu demektir ve bu durumda tabi olunan yasa ancak çokluğu yarası olur ki o da zaten yerleşik yasa kavramından çıkış anlamına gelir. Bu düşüncenin izinde, tez kapsamında, seyircisiz ve nesnesiz sanat kavramları açıklanarak, sanatçı, mekân ve mülkiyet mefhumları sorgulanmaktadır. Sistemin varlığını garanti altına alan tüm olguların yerinden edildiği durumları tecrübe etmekte olduğumuz savı çerçevesinde sanat dünyasını ayakta tutan 'sanat siyaseti'nin de yersizleşmekte olduğu vurgulanmaktadır.

Çoklu platformlarda sanat, kendisi için kurulmuş olan sahneyi de terk ederek hayat bulduğu mekanlara yönelip gerçek olana temas etmektedir. Sanatın yapıntılık üzerine aldığı yolun sonuna gelmesi ve insansonrası durumların etkisi ile çoklu alana kaymakta olmasının tespiti, beden ve kent çözümlemeleri ile beraber değerdendirildiğinde ancak netlik kazanmaktadır. Yeni-hümanizmin örgüsünden çıkış olarak da görebileğimiz bu alan değışimi ile sanat statüsünün belirlendiği mevcut iktidar yapılanması da işlevini yitirmektedir. Bu düşünce ve tespitlerin değerdendirilmesi neticesinde 'çoklu platformlar'ın mümkün kıldığı 'sanatsal çokluk'un irdelenmesi tezin omurgasını oluşturmaktadır.

1.1 Amaç

İleri teknolojik gelişmelerin getirdiği ortamların insan ve doğa ilişkisini ve böylelikle gezegen ölçeğinde ‘Yaşam’ı kökünden başına ivmelenerek değiştirmekte olduğu düşüncesini araştırmak ve irdelemek gerektiği görülmektedir. Günümüz teknolojileri ve tekillik ortamına geçiş insanın ve kurgulanan yaşamın ne olduğunun belirlendiği katılaşmış kabulleri temelsizleştiren durumlar yaratmaktadır. Bu durumların bütünü tez kapsamında ‘insansonrası durum’ olarak anılmaktadır. Tez insansonrası durumda dil, beden, kent ve doğa bağlamında yaşamın neye dönüşmekte olduğunu çözümlemeyi amaçlamaktadır.

Bu çözümleme yaratıcılık ve öncü kültür alemi olarak görebileceğimiz ‘sanat’ın da insansonrası durumda yüklendiği anlam ve biçimi belirlememizi mümkün kılacaktır. Böylelikle tez, İnsansonrası durumda sanatın alan değiştirmekte olduğunu ileri sürerken bu beliren alanı da tanımlamayı amaçlamaktadır. Tez kapsamında ‘çoklu platformlar’ olarak tanımlanan bu alanda sanatın dil ile sınırlanan yapılanmasının sonuna gelindiği savı öne sürülmektedir. Tez hümanist yapılanmanın kurumsal ve dilsel kurgusundan çıkan sanatın bu özgürleşmeyi nasıl gerçekleştirebileceği ve böylesi bir sanat anlayışının nasıl biçimlenebileceğini netleştirmeyi amaçlamaktadır.

Beden ve onu çevreleyen şeyler ve doğa kavrayışı ile bu olgular arasında kurulan ilişkilerin yeniden şekilleniyor olması, bu bağlamda ‘Yaşam’a paralel olarak sanatın da özünün değişimini ve bu değişimi mümkün kılan durumları incelememizi gerektirir. Tez bu incelemeyi gerçekleştirirken, insan, doğa ve kültür olgularının ontolojik bütünlüğünü ‘Monizm’ felsefesine dayanarak temel almaktadır. Bu tümsel ve küresel varoluş anlayışı ile tez kurgusal olandan çıkış ile sanatın gerçek olana temas edeceği durumların insanlığı beklediği bir döneme girilmekte olduğunu düşünsel ve bilimsel verilere dayanarak açıklamayı amaçlamaktadır.

1.2 Yöntem

Tezi destekleyen içeriğin oluşturulması adına ‘hümanizm’ ve ‘sanat’ tarihi kapsamlı olarak incelenerek gerekli görülen sosyolojik ve felsefi tüm kaynaklar araştırılmıştır. Referans olarak araştırılan kaynaklar konunun eleştirel karakteri sebebiyle

sorgulanarak insan, kent, teknoloji, çağdaş sosyoloji ve sanat olguları üzerine düşünen kuramcıların görüşleri gerek spekülâtif kullanılarak gerekse baz alınarak tezin epistemolojik zemini oluşturulmuştur. Bu epistemolojik zemin üzerine kurulu çözümlemeler ile tezin omurgasını oluşturan temel bir düşünce akışının şekillendiği söylenebilir. Bu durumda tez, insan ve kent çözümlemeleri ile ulaşılan sentezi bu iki olgu arasındaki benzer düşünce akışına dayanan bir analogi kurarak yapmaktadır.

Sanatın ne olduğu ve neye dönüşmekte olduğu içinde var olduğu sosyolojiden bağımsız olarak anlaşılamayacağı düşüncesi çağdaş sosyolojinin insansonrası durumlarda aldığı biçimin de araştırmaya dahil edilmesini gerektirmiştir. Böylelikle zihin işçiliğine geçiş eğilimi ve çağdaş bireysellik olguları incelenerek bu beliren sosyoloji içerisinde sanatın tanımlanma sorunu ve yönelimi üzerine yapılan çıkarımlara tezin son kısmında yer verilmiştir. İnsansonrası durumları oluşturduğu sosyoloji içerisinde sanatın nasıl belirlendiği ve bu belirlenimin sorunları tez kapsamına alınan sanat yapıtlarının çözümlenmesi ile gerçekleştirilmiştir. Sanat yapıtlarının seçimi, dilsel ve kurumsal etkiden kurtulan katılım ve sosyal içerikli sanat anlayışının alabileceği görsel biçimin örneklenmesi ve tarihsel akışın vurgulanması istemiyle yapılmıştır.

Tez ‘insansonrası durum’ ve ‘çokluk’ olgularını mercek altına alarak ‘platform’ sonucuna ulaşılmasının nedenlerini göstermeyi amaçlamaktadır. Bu amacı yerine getirmek adına düşünsel ve üretimsel sanat ortamı incelenip, ‘platform’ tanımına geniş yer ayrılarak sanatın ancak tanımı yapılan platformlarda tecrübe edilebileceği savı öne sürülmektedir. Böylelikle sanatın alan değiştirmekte olduğu ve bu değişime paralel olarak kalıplaşmış paradigmaların da geçerliliğini yitiriyor olduğu çıkarımı yapılmıştır. Bu toplumsal ve sanatsal çıkarımın sanatın dilsel ve kurumsal etkiden özgürleşmesi ile gerçek olana dokunabileceği sonucuna bizi götüreceği tezin son kısmında öne sürülmüştür.

Dilsel kurgunun tespitini ve eleştirisini yapmayı amaçlayan bu metnin postyapısalcı metodolojiye uygun şekil aldığı söylemek doğru olacaktır.

2. İNSANSONRASI DURUM

*“Unutulmaması gereken bir nokta da insanoğlunun ya da yeryüzünü seyreden akıllı varlığın göz ardı edilmemesidir. Eğer insanoğlu göz ardı edilirse, doğanın iç burkucu ve yüce görünümü hüznü ve sessiz bir görüntü haline gelir. Evren sesini keser, suskunluğun ve karanlığın içine batıp gider. Her şey, gözlemlenmeyen fenomenlerin karanlık ve anlaşılabilir şeyler olarak ortaya çıkıp kayboldukları sınırsız bir ıssızlığa dönüşür. Varlıkların var oluşunu ilginç kılan şey, insanın yer yüzünde bulunuşudur”.*¹

İnsanın yeryüzünde bulunuşunun diğer canlıların varlığından farklı bir anlam içerdiğine dair söylemin insanmerkezciliğin temelini oluşturduğuna değinerek anlatıma başlamak yerinde olacaktır. Bu düşünceye paralel gerçekleştirilen ötekileştirme ile insanın diğer canlılardan ayrıldığına ek olarak, iki ayrı insan varlığından da bahsediliyor olduğunu görmek gerekir; birincisi bu dünyayı paylaştığımız diğer hayvanlar ve elementler ile beraber ekosistemi oluşturan biyolojik bütünlük içinde bedenlenen insan. Bu ‘insan’ varlığı müthiş dünyevi ‘biyotik’in bir parçası olarak anlaşılmalıdır. Diğer de simgeselliğin ete kemiğe büründürdüğü ve kendisini evrenin merkezinde konumlandırmış insan ki bu insanın diğerinin aksine varlığını kendisinin ‘Doğa’dan tamamen yalıtılmış olduğu hayali üzerine şekillendirdiğini söylemek gerekir. Bu çözümleme ile içiçe geçmiş gerçek ve gerçeklik ortamlarına ait iki ayrı insan olgusunu da saptamış oluruz.

Gerçekte bu ikiliğin bir yanılsama olduğunu söylemek ve aslında tek bir insan varlığı üzerinde durmak ve bu insanın da doğanın bir parçası olan insandan ibaret olduğunu

¹ Diderot & D’Alembert, *Ansiklopedi ya da Bilimler, Sanatlar ve Zanaatlar Açıklamalı Sözlüğü*, Çev. Selahattin Hilav, s.131

belirtmek doğru olacaktır. Gelgelelim ‘beden’ ve ‘mekân’ olguları üzerinde temellenen toplumsal, ekonomik ve siyasi sistemler ile kurulu simgesel yaşam ve öznesi, gerçek olanın yerinde ikame etmektedir. Bu sebeple hümanizm insanını göz ardı ederek insanmerkezciliği temelsizleştirmek veya diğer bir deyişle ‘human’ ve ‘insan’ ikiliği içinde kurulu sistemlerin asılsızlığını çözümlmek insansonrası teorisinin esas aldığı düşünce yapısını oluşturmaktadır. İnsansonrası teori böylesi bir çözümleme ile insan ve yaşam kurgusunun gerçek olanı perdelemesine karşı bir düzeltmeyi amaçlamaktadır. Bu düzeltmeyi mümkün kılan ‘insansonrası durumlar’ın çağdaş teknolojilerin gelişimi ile tekillik seviyesine yaklaşıldıkça belirlemekte olduğunu söylemek doğru olacaktır. Küresel simgeselliğe ve hipergerçekliğe gömülmüş yaşamın ‘insansonrası durum’da insani yapılanmadan bağımsızlaşabileceği düşüncesini açmak için hümanizmi ve dışılığını ayrı ayrı irdelemek gerekir.

Kökeni ‘Grek’ ve ‘Romen’ egemen kültürüne ve öğretisine dayansa da ‘hümanizm’, aydınlanma dönemi ile ivmelenerek günümüz çağdaş yaşamının şekil aldığı kalıp haline gelmiştir. ‘İnsan sahnesi’ veya ‘antroposen’ olarak da tanımlanan dönemde kapitalizm ile kaynaşan hümanizm çağdaş öznenin küresel belirleniminde iskelet görevi görmüştür. Bugün bizler iliklerimize kadar hümanist olarak yapılanmışızdır. Bu noktada hümanizmi ‘hümaniteryenizm’ ile karıştırmamak gerektiğini belirtmek yerinde olacaktır. ‘hümanizm insanı’ normalleştirilen ayrımcılığın ürünüdür. İçinde var olduğumuz sistem veya çağdaş toplumsallık veya diğer bir deyişle kültür akümülyasyonu ile kurulu yaşam hümanizmin çatısı altında cereyan etmektedir. Hümaniteryenizmin sempatik yüzü altına gizlenen hümanizmin kurgulanmış toplumsallığımızın dayanağı olduğunun ve tez kapsamında olumlanmadığının altını çizmek gerekir.

Hümanizm dışılığı veya diğer bir deyişle insandışılığı doğallık ile ilişkilendirmek ve küresel yaşamın gerçeğinde biçim alan insanı bu çerçevede işaret etmek yerinde olacaktır. Posthümanizm, hümanizm dışılığa ileri teknolojilerin açtığı alanlarda ulaşılmakta olduğunu ileri sürmektedir. Bu sebeple posthümanizm, bizi sarmalayan insani gerçeklikten çıkışın kökenci yönelimin aksine teknoloji ile gerçekleştirmekte olduğunu esas almaktadır. İleri teknolojilerin her geçen gün artarak sunduğu birçok gelişim hümanizm dışılığı söz konusu edebileceğimiz insansonrası durumlara yer açmaktadır.

İnsansonrası durumlar bizi çepeçevre saran hümanist yapılanmanın içinde çatlaklar oluşturmaktadır ve önümüze bir seçim getirmektedir. Böylelikle insansonrası durumların incelenmesi ve değerlendirilmesi hümanist yapılanmanın insanlığı götürüyor olduğu katastrofik son yerine bir başka olasılığı da yaşamamızı mümkün kılabilir. Bu sebeple ‘insansonrası durum’da gelişen sosyolojinin çözümlenmesi gezegen üzerinde paylaşılan yaşamın niteliği ve devamlılığı açısından önemlidir. Çözümlemeyi gerçekleştirmek için öncelikle ‘insansonrası durum’un söz konusu edilmesinin nedenlerini açıklamaya çalışmak yerinde olacaktır.

Robot teknolojileri, nano teknolojiler, biyoteknolojiler, yapay zekâ teknolojileri ve bilişim teknolojileri insan bedenine eklenerek insanı başkalaştırmaktadır. İnsanın bedensel olarak bir canavara dönüşmesi beden üzerinde belirlenen hümanist yapılanmayı sarsma potansiyeline sahiptir. “*İnsanmerkezciliğin altüst edildiği, insandışılığın ve insanlığın birbirine girdiği, insansonrası durum içinde benlik iktidarların baskıcı rejimlerin benlik oluşturma ve yönetme arzularını karşılıksız bırakmaktadır*”.² Gelgelelim tahakkümün sadece beden üzerinde gerçekleşmediğini çünkü hümanizmin sadece beden üzerinde yapılanmadığını bedenin yanı sıra bedeni çevreleyen diğer olgular ile beraber kurgulandığını vurgulamak yerinde olacaktır. Diğer bir deyişle insan salt bedeninden teşekkül bir varlık değildir. İnsan kullandığı cihaz, ayak bastığı mekân ve dile getirdiği şey olur. Öyleyse çağdaş teknolojilerin yarattığı insansonrası durumların beden, çevre ve kültür bağlamında incelenmesi tez kapsamında gerekli görülmüştür.

Tez hümanizm sonrasını çözümlmeye çalışırken temel gördüğü bir insansonrası duruma özellikle dikkat çekmektedir o da emek işçiliğinden zihin işçiliğine geçiş eğilimidir. Neoliberalist politikaların yürürlüğe girmesi ile birlikte söz konusu olan bu eğilim insanın emek işçiliğini delege ederek (öncelikle üçüncü dünya ülkelerindeki iş gücüne ve sonraları da robot ve yapay zekaya) duygulanımlar, empati, ilişkisel yetiler, iletişimsel yetiler ve düşünsel yetiler ile toplumda var olduğu bir özne formunu alması olarak gözlemlenir.

² Gökhan BALKAN, *Posthuman; Bedenin Toplumsal İnşanın Sonu Bio-Konstrüktif Sanat*, s.60.

Fabrikalarda ‘robot teknolojisi’ kullanımının yaygınlaşması emek işçiliğinden çıkışı ivmelendirmiştir. Bilişsel teknolojilerin kullanımı zihin işçisine mobilite kazandırmıştır. Akıllı cihazlar ile donanmış çağdaş öznenin bu başkalaşımı hümanizmin kurduğu örüntünün incelenmesine neden olmaktadır çünkü zihin işçisi artık çokluk ortamında olduğu gibi akışkan bir zeminde hareket etmektedir.



Resim 1. Fanuc (Factory automation numerical control), Japonya, ışısız fabrika fotoğrafı. (<https://ambyint.com/resource-item/lights-out-manufacturing-taking-uncertainty-out-of-the-equation/>)



Resim 2. Boston Dynamics, Robot işçi fotoğrafı.

(<https://www.technologyreview.com/2019/04/02/239339/boston-dynamics-kinema-acquisition/>)

Çokluğun çağdaş formunun yukarıda bahsettiğim insansonrası durumun bir yan ürünü olarak anlaşılması doğru olacaktır. Çağdaş toplumun egemen öznesi olmaya aday zihin işçisinin yersiz yurtsuzluğu çokluğun bir ideoloji olarak değil ama bir ideoloji karşıtlığını diğer bir deyişle emperyalizmin karşısında edinilen güç olmasını da beraberinde getirir. Çokluğun aidiyetsiz ve değişken bireylerin katılımı ile oluşuyor olması egemen hümanist-kapitalist sistem tarafından içerilmesini mümkün kılmaz. Biz biliyoruz ki önüne geleni içine katıp büyüyen simgesel yapı karşısında ayakta duracak bir başka yapı olamaz çünkü ikilik üzerine kurulu bir sistem içinde yaşamaktayız ve ikililiğin her ne şekilde olursa olsun tesisi aynı zamanda sistemin güçlenmesi olarak anlaşılmalıdır. Çokluk, bir ve öteki ayrımcılığının yerine çağdaş bireyselliğin çokluğunu koyar.

Hümanizm insansonrası durumda her geçen gün etkisini yitirmektedir. Bir zamanlar şüphesiz hâkim olduğu özellikle beden ve kent gibi bir çok alanda insansonrası durumların tecrübe edilmesi ile hümanist oluşum giderek seyrelmektedir. İnsansonrası durumların bütününe insanı çevreleyen emperyalist, kapitalist ve hümanist ağ dan çıkılıp gezegendeki tüm canlılığın ekolojinin bir parçası olduğu bir başka yaşam olasılığına adım atmasını mümkün kılıyor olması tezin temel söylemini oluşturmaktadır. ileri teknolojilerin getirdiği insansonrası durumun hümanizmi nasıl

bozabileceğini anlamak için öncelikle hümanizmin ne olduğunu çözümlememiz gerektiğini söylemek doğru olacaktır.

2.1 Hümanizm

Romalı yazar ve düşünür *Marcus Tullius Cicero*’ya göre hümanizm akıl yolunda ilerlemek, bilimsel düşünce ile sanatı ve evreni yorumlayabilmekte temelleniyordu. Roma döneminin yaygın anlayışına göre bu seçkin özelliklere sahip olmayan kişi *‘human’* da değildi ve elbette *‘human’* olmak *‘Romalı’* olmak ile eş tutuluyordu. Özgür erkek Romalı olmak *‘Studia Humanitatis’* yani *‘insan olma dersleri’* ile öğretiliyordu. *“Erkek çocukların insan olarak kendi gizilgüçlerini tam olarak geliştirmeleri için öğrenmeleri gereken konular ‘humanitas’ veya ‘insan bilimleri’ öğretisini işaret ediyordu”*.^{*} Böylelikle özgür insan ve köle ikiliği tesis edilmiş oluyordu ve özgür insan olmak kimliği belli bir zümrenin tekelindeydi. *“‘Özgür insan’ ile kastedilen, Roma cumhuriyeti yönetimine katılma hakkına ve de sorumluluğuna sahip olan ve yaşamını mekanik ya da kölelere özgü işlerden birinde fiziksel emek harcayarak kazanması gerekmeyen Romalı erkek yurttaştı”*.³

Greko – Romen uygarlığında *‘humanitas’* öğretisinin temelinde *‘nasıl olmamız ve ne yapmamız’* gerektiğinin idealleri bulunmaktaydı ve bu öğreti ideal insan ile öteki ayrımının kökenini oluşturmaktadır. Bu öğretilerde insan sanki tamamlanmış ve akışın içinde sabit durabilen bir varlık olarak tasvir edilmektedir ve bu mümkün olmayan yaklaşım tezin ilerleyen kısımlarında eleştirel olarak değerlendirilecektir.

“Hümanizm felsefî bir kavram olarak hala kullanışlıdır. Ancak sadece insana ait, romantik ve pozitivist antropolojiden arındıktan ve iyiliksever “insanlık” ın anlamsal karışıklığı ile olan bağları tamir edilemez bir şekilde koparıldıktan sonra bu geçerlidir”.⁴

Hümanizmin bir ideoloji olarak şekillenmesi Roma dönemi *‘human’* öğretisinde veya daha öncesinde Antik Yunan heykellerinde betimlenen *‘ideal insan’* figüründe net bir

^{*} Bkz. Charles G. NAUERT, *Avrupa’da Hümanizma ve Rönesans Kültürü*, Çev. Bahar Tırnakçı, s. 17.

³ A.g.k., s. 17.

⁴ Tony DAVIES, *Hümanizm*, Çev. Emir Bozkırlı, s.136.

şekilde görünse de ‘Hümanizm’in tarihte başı sonu belli bir kesit ile sınırlı olduğu şeklinde anlaşılması doğru olmayacaktır. Hümanizm ‘Tarım Devrimi’nden günümüze insan ve öteki üzerine kurulu birçok varyasyonu ile kesintiye uğramadan, ‘tarihi yazan ideoloji’ olarak karşımıza çıkmaktadır. ‘Rönesans Hümanizma’sı ve kaynaklandığı Antik Yunan Felsefesi ve öğretileri ile daha sonraları ‘emperyalizm’ ve ‘sömürgecilik’ biçiminde görünen ‘hümanizm’in tüm versiyonlarının temel ideoloji olarak aynı kökenden evrildiğinin altını çizmemiz gerekir. Modern dönem sömürge savaşları, öjeni teorisi ve soykırımları ile sonrasında piyasa ekonomisine devredilen toplumsallık ve çağdaş kölelik hümanizmin farklı yansımaları olarak okunabilse de ideoloji ilk günden bugüne olduğu gibi korunmuştur.

20. Yüzyılın ikinci yarısında, Gilles Deleuze ve Michel Foucault gibi Fransız postyapısalcı düşünürler net bir dille küresel toplumsal sistemin hümanist ideoloji üzerine kurulu olduğunu ileri sürmüşlerdir. Günümüzde çağdaş yaşamın da neoliberalizm formunu almış hümanist, kapitalist pratiklerden oluştuğunun altını çizmek gerekir. ‘İnsanmerkezci ötekileştirme’ olarak da kelimelere dökebileceğimiz ve yerkürenin insani kurgusunu ayakta tutan bu ideoloji esasen bir varsayıma dayanmaktadır; o varsayım da insana ait var olduğu düşünülen bir çekirdek, öz veya cevher olarak birçok düşünürün öğretilerinde farklı anlatımlar ile yer bulmuştur. İnsanın üzerinden her şeyi söküp attığımızda ulaşılabileceği düşünülen ‘öz’ öyleyse hümanizm sonrasını dile dökebilmek adına, tez kapsamında sorgulamanın odağına alınmıştır.

Jean Baudrillard Hiper-gerçeklikten bahsederken şeylerin gerçekten kopuk olarak kendi gerçekliğini yaratan sunumları olduklarını ve bu sunumların gerçeğin yerini aldığını söyler. Hipergerçeklik ortamında artık köken ve köken ile şeyler arasında var olan bağ önemsizdir ve hatta bu ilişki tamamen kopuktur ve olgular kendi gerçeklikleri ile oluşmaya devam ederler. Günümüz hipergerçeklik ortamında Hümanizm için de benzer bir durum söz konusudur. Öyleyse hümanizm tarihini kazdıkça kavrama yüklenen mitsel anlamın nasıl akümüle olduğunu diğer bir deyişle ortaya çıkışından sonra sürekli evrilerek nasıl bir illete dönüşüp toplumsal yaşamı esir aldığını ancak dilsel arkeolojik bir araştırma ile gösterebiliriz. Michel Foucault’nun da ‘kelimeler ve şeyler’ isimli kitabında hümanizm ve benzeri birçok yerleşik kavramın altını kazıyarak yapmaya çalıştığı budur.

Davies'in *"Tanrı kavramı, sadece daha farkına varılmamış insan nitelikleri ve arzularının yansıması ve dışa vurumudur"*⁵ tespiti hatırlandığında hümanist ilerleyişin mit veya din ile kurduğu ilişki daha net görünür olacaktır. Hümanizm kimi zaman dindarlık ile yakınlaşmıştır, din ile ilgilenmek insan olmakla ilişkilendirilmiştir (Göbeklitepede bulunan eserlerden anlaşılan uygar insanın vahşi insandan dine olan yakınlığı ile ayrıldığıdır) kimi zaman da tıpkı Rönesans hümanizmasında olduğu gibi, ortaçağın skolastisizminden ve dinin bağnazlığından çıkış için gösterilen kapı olmuştur. Rönesans sonrası dönemde ise hümanizm karşı durduğu söylenen 'din'in yerine 'insanlık dini' olarak konulmaya çalışılmıştır. Aslında zaten hep din ile insanın içiçe olduğunu ve ister antropomorfik isterse de amorfik olsun tanrının özünde de 'insan' olduğunu öne sürmek mümkündür.

Günümüzde ise bu gelişime paralel olarak neohümanist söylemler dinsel vaatleri çağrıştıırken sanki tanrı yerine geçen insanı teknobedenlerde yaratmak amaçlanmaktadır. Transhümanist yaklaşım açıkça inisiyatifin evrimden alınarak insana verilmesini ve böylece dünyevi marazları tedavi edilmiş bir insan var etme ülküsünü dile getirmektedir. Hümanizm ve din bazı dönemlerde birbirlerine karşı olarak konumlanmış olsalar da gerçekte metafiziğin boşluğunu dolduran olgu olarak din, hümanizm ile beraber evrilerek insani aleme hizmet ettiği sürece varlığını korumaktadır.

"Hümanizm, (Adorno tarafından) modern toplum ve kültürün baskıcı aldatmalarının, kendi adlarına konuşuluyormuş gibi yapılan insan topluluklarının marjinalleştirilmesi ve bastırılmasının, hatta faşizmin ve savaşların gaddarlığı yüzünden görülen kabusların sayesinde oluşan "aydınlanmanın diyalektiği" için ideolojik bir duman perdesi olmakla itham edilmiştir".⁶

René Descartes sonrası dönemde hümanizm, akıl sahibi oluşu nedeniyle varlığı doğanın, diğer hayvanların ve öteki insanların üstünde konumlanan 'insan' ın merkeze alınması ile sanayileşme ve sömürgeleşme faaliyetlerinin dayanağı olmuştur.

⁵ A.g.k., s.34.

⁶ A.g.k., s.11.

Antroposen olarak da tanımlanan bu dönemde hammadde olarak görülen doğa ve içerdği yaşam unsurları bir ve asıl olduğu sanılan batılı, beyaz, erkek ‘insan’ın inisiyatifinde ilerlemecilik adına tüketilebilir olarak işaretlenmiştir. ‘Hümanite’yi korumak için kullanılan silahlar ile kurulan üstünlük neticesinde ele geçirilen ganimetler ve elbette birçok kıtada gerçekleştirilen katliam belki bir yargı belki de bir övgü olarak Hans Holbein’in ‘elçiler’ isimli tablosunda net bir anlatım ile gösterilmektedir. Ancak ‘Anamorfik’ bakış ile görülebilen kurukafa bize resimdeki elçilerin yanındaki objelerin ele geçirilmesi ile ölümün gerçekliği arasındaki bağı kurmamız gerektiğini anlatmaktadır. Hümanizm kıtaları aşan sömürgecilik döneminde insanfaydacı nekro-politika ile yaşamın insan olana ait olduğu dayatmasını olumlamakta ve meşrulaştırmaktadır.



Resim 3. Hans Holbein (the younger), Elçiler - Jean De Dinteville ve Georges De Selve portreleri, 1553, ahşap üzerine yağlıboya, 207x209,5 cm., National Gallery – Londra. ([https://en.wikipedia.org/wiki/The_Ambassadors_\(Holbein\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Ambassadors_(Holbein)))

İnsani bakış açısı ile şekillenmiş hümanist ideoloji her ne kadar ‘batı’ çıkışlı olsa da günümüzde yerküreye yayılmış olarak varlığını sürdürmektedir. Coğrafi olarak hümanizmin nüfuz etmediği ülke veya şehir yoktur. Belki bölgesel olarak güncel kapitalist ekonomiden bağımsız doğa ile içiçe yaşayan ve varlıklarını ancak doğada anlamlandıran azınlıklar olabilir fakat küresel militarist ve kapitalist politikalar karşısında bir güç oluşturamazlar. Gelgelelim hümanizmin bu tartışmasız egemenliği ileri teknolojilerin yaşama şekil verecek güce erişmesi ile sorgulanabilir olmaktadır. Hümanizmin bu yıkıcı akışı ile ileri teknolojik gelişmelerin ne kadar uyumlu olacağı tartışmanın merkezine oturmaktadır ve posthümanizm bu çatışmanın neticesinde filizlenen çokluk ortamına vurgu yapmaktadır.

Hümanizm her yönelimini ve oluşumunu dilde gerçekleştirmiştir. İnsan Aristo’nun deyimiyle ‘*konusan hayvan*’dır. Bu tanımlama ile dile hâkim oluşu onu ayıran özelliktir ve bu ayrım da yine dilde tesis edilmiştir. ‘Liberal Hümanizm’, ‘Otantik Hümanizm’, ‘Faydacı Hümanizm’ (Utiliteryen Hümanizm) ve ‘Bireyci Hümanizm’ gibi ortaya atılan bir çok kavram hümanizmin gerçek anlamını gölgeleyen dilsel girişimler olarak düşünülmelidir. Her ne kadar bu kavramlar uzun ömürlü olmasalar da arkalarına gizlenen hümanizmin gerçek yüzünü bir dönem de olsa perdelemeyi başarmışlardır. Öyleyse yapılması gereken kavramların hangi anlamı vaat ettiği değil ama gerçekte neye karşılık geldiklerini görmeye çalışmaktır. Bu durumda öncelikle doğal olmayan sistematik bir kurgu olarak görebileceğimiz hümanizmin kapsamını, yönünü ve dışılığını tanımlamak için kullanılan kabul görmüş güncel kavramların gösterdiği anlamı netleştirmek gerekmektedir.

2.1.1 Posthümanizm, Antihümanizm, Transhümanizm ve Neohümanizm Kavramları

Dile dökülmüş anlamı ile kavramın gerçekte ne anlama geldiğinin örtüşmediği birçok kelime günümüz düşün aleminde yer almaktadır. Günümüzde iliklerimize kadar politize edilmişizdir ve biyopolitik uygulamalar bizi sarmalamıştır ama bu durum ‘post-politik’ çağ olarak kavramlaşmaktadır. Halbuki ‘post-politika’ teriminin politika dışılığı veya biyopolitika sonrası dönemi çağrıştırması gerekir. Tez kapsamına alınan konulara bakıldığında ‘posthümanizm’ ve ‘post-ürbanizm’ ve ‘neoliberalizm’ gibi kavramlar için de durum aynıdır. ‘Posthümanizm’in hümanizm sonrasını veya diğer

bir deyişle hümanizmin iptal edildiği bir durumu işaret etmesi gerekirken yaygın anlatıda dile dökülen teknoloji ile desteklenmiş ve böylece geliştirilmiş bir hümanizm tasviridir.

Diğer taraftan 'Postürbanizm'in çağdaş kentleşme sonrasını çağrıştırması beklenir ve bu beklentinin doğada açılan yara olarak görebileceğimiz kentlerin tekrar doğa ile bütünleşmesi şeklinde kavranması gerekirken, postürbanizm yaygın söylemde ve uygulamada hiperkentleşmeye yönelim olarak karşımıza çıkmaktadır. Tez kapsamında ilerleyen bölümlerde tartışmaya dahil edilecek olan Neoliberalizm için de durum böyledir. Neoliberalizm kelime anlamı olarak yeni özgürlükçü bir iktisadi projeyi anlatması gerekirken gerçekte bireysel özgürlüğün tamamen piyasa koşullarına devredilmesi olarak uygulanmaktadır. Neoliberalizm her ne kadar kelime (gösteren) öyle demese de içinden sosyal hak ve özgürlüğün tamamen alındığı bir ileri kapitalist projedir. Post-teorik ve post-ideolojik gibi bir çok terim için de benzer durum söz konusudur. Gerçekte yaşanan anlamsızlıkların ve çarpıklıkların üstü bu tür maksatlı olarak seçilmiş iyi görünümlü kelimeler ile örtülmeye çalışılmıştır.

Posthümanizm terimi hümanizmin çizgisinden çıkışı, diğer bir deyişle hümanist akışın sonrasını çağrıştırmalıdır ve bu sebeple posthümanizm eleştirel olmalı ve elbette eleştiri getirdiği oluşum da hümanizm olmalıdır. Hümanizmin kapitalist eğilimlerin tümüyle kaynaştığı düşünüldüğünde posthümanizmin çağdaş komünist (veya neo-komünist) eğilimlere yakın olması beklenir. Militarist gelişmeleri de posthümanizm eleştirmektedir çünkü hümanizmin aksine posthümanizmin bir veya öteki farkı olmadan 'Yaşam'a değer vermekte ve merkeze almaktadır. Bu düşüncenin izinde posthümanizmin transhümanizm 'den net bir şekilde ayrılması gerektiği çıkarımı anlamlı olmaktadır. Transhümanizm süregelen hümanist eğilimi gözlemleyerek belirlenen insani istek ve ihtiyaçların teknolojik gelişmeler ile karşılandığı bir durumu bizlere anlatır. Transhümanizm eleştirel değildir aksine insanlığın hiperhümanist bir çağa taşınması ülküsünü söylem edinmiştir. Posthümanizm ise insani yaşamı değil ama küresel ölçekte paylaşılan yaşamı (biotik) merkeze koymaktadır ve bu sebeple transhümanizmden tamamen ayrılır.

Posthümanizm çoğu zaman anti-hümanizm olarak anlaşılmaktadır fakat bu tanımlamanın da doğru olmadığına altını çizmemiz gerekir. Hümanizm karşıtlığı

değil ama dışılığını posthümanizm olarak anlamamız doğru olacaktır çünkü hümanizm ve antihümanizm esasen aynı çizginin farklı yönlerini ifade ederler ve antihümanizm hümanizmin varlığını böylece garanti altına almaktadır. Gelgelelim posthümanizm terimi ile hümanizmin karşıtlığında değil ama sonrasında yeşeren bir yaşam olasılığını böylece hümanizmin dışılığını ifade ettiğimizi söylemek doğru olacaktır.

Diğer taraftan geçmiş antihümanist söylemlere bakıldığında da gördüğümüz hümanist söylemlerin dışına çıkılamadığıdır. Nietzsche ve Foucault gibi düşünürlerin antihümanizmi sınırlı bir hümanist yaklaşımın karşıtlığını ifade etmektedir ve bu durum hümanizmin dikotomik yapılanmasını şekillendirmiştir diğer bir deyişle günümüzde hümanizm antihümanizmi ile beraber bir bütün olarak form bulmuştur.

Neohümanizm ise hümanizmin üzerine yapışmış lekeleri ileri teknolojiler sayesinde çıkararak neohümanist kurgunun hümanizmin irrasyonelitesini tekrarlamadan yoluna devam edebileceğini iddia etmektedir. Fakat neohümanizm insanmerkezcilik sonrasını ifade etmez ve hatta inisiyatifin tamamen insanda olacağı bir durumu anlatır. Neohümanizm evrimin insanda oluşturduğu marazların da giderileceği bir geleceği vaat eder. Ray Kurzweil, Aubrey de Grey ve Hans Moravec gibi fütüristler aşkın bir insan bedenlenmesi müjdeciliği ile ölümsüzlük, genetik mükemmeliyetçilik, embriyo mühendisliği, beyin-silikon hibriditesi ve benzeri beklentiler ile üstün bir bedenlenme vaadi olarak 'neohuman'ı ve hatta bu sefer evreni de oyun alanına dönüştürmeyi kapsayan söylemlerle, varoluşun en tepesinde konumlandırmayı hedef edinmişlerdir.

'Post' ön takısı almış yeni bir kavram ile önümüzde açılan yeni bir durum içinde olduğumuz gerçeği, diğer bir deyişle bir paradigma değişiminden bahsetmemizi gerektiren kırılma, ileri teknolojilerin insandan ayrı 'yapım' olmaktan ziyade artık insan ile beraber bir 'oluş' içerisinde gelişmekte olduğu şeklinde anlaşılmalıdır. Bu durumda insan ile ileri teknolojiler içiçe geçerek, bir 'sonra' oluşturabilme kapasitesine sahip geleceğe dair bir durumun, yeni öznesine bürünüyor olur. Bu içiçe geçme durumunun bazı yan ürünleri de beraberinde getiriyor olması bizlerin bir 'posthuman' ümidini veya Harraway'ın yazdığı gibi '*canavarca bir dünya*' ümidini konuşmamızı mümkün kılar. Halbuki bu içiçe geçiş esasen bir canavar yaratma girişimi değildir, istem dışıdır. 'Hümanizm' ve 'Emperyalizm'in ('Hardt ve Negri'nin tabiriyle '*İmparatorluğun*') öznesi olan insanın teknoloji ile bütünleşmesinin

ilerlemeciliğin gerekliliği içinde sanki doğal bir süreçmiş gibi sunulması ile canavarca dünya umudunun yollarının ayrı olması da bu sebeptendir.

Gelişen teknolojilerin eklemlenmesi ile sibernetik bir yapıya kavuşan sadece insan bedeni değildir; beden ve mekân beraber ucubeleşmektedir. İçinde yaşadığımız çevre, özellikle çağdaş öznenin cisimlendiği kent oluşumu da ileri teknolojilerin desteği ile tıpkı bedenimiz gibi akıllanma sürecine dahil olmuştur. ‘Akıllanan Kent’in protezleri mobeseler, klimalar, ışıklandırmalar, antenler, uydular, akıllanan konutlar, yapay zekâ destekli yapılar, robotik binalar ve benzeri teknolojik eklentiler olmasının yanı sıra organik cisimlenmelerin de yapılara eklemlenmesidir. Tıpkı bir akıllı elektronik cihaz ile bütünleşen insan bedeni* gibi, kentsel yapılar da hem silikon hem de insan bedeni ile bütünleşmektedir.

Böylesi bir bütünleşmeyi insan beyninin hamurumsu ontolojisine borçluyuz. Bu bütünleşme düşüncesinin anlaşılabilir ve kabulünün de zor olmasının tek nedeni Andy Clark’a göre basit bir önyargının esiri olmamızdır; *“zihinle ilgili söylenebilecek her ne varsa, hepsinin sadece biyolojik bedenin içini, sadece derimiz ve kafatasımızla biçimlenmiş o kalenin içini ilgilendirdiği önyargısı”*.⁷ Pragmatizmin prangalarından kurtularak bu önyargıyı bertaraf etmek, önce doğa-insan etkileşimini Spinoza’nın ‘Monizm’ felsefesi ile kavrayıp, sonrasında da kent-insan oluşumunu monist yaklaşım ile çağdaş bir okumaya tabi tutup insansonrası durumu ‘beden, kent ve teknoloji’ hibriditesi olarak anlamamız ile mümkün olacaktır.

Bu düşüncenin izinde ‘postürbanizm’ kavramı günümüz mimari öğreti ve uygulamalarında görüldüğü şekli ile şehir dokusunu delen bir hiperkentleşme olmaksızın doğa ile bütünleşen bir akıllı yapılanmanın yaşam alanı olarak kavranmasında anlam bulmalıdır. Postürbanizm ve hiperürbanizm kavramları bu bağlamda tezin ilerleyen bölümlerinde incelenerek çözümlenecektir.

* Örneğin siborg, sibernetik ve organizma hibritliği.

⁷ Andy CLARK, *Yeni Hümanistler, İnsandan Evrene Son Bilimsel Tartışmalar, Makale: Doğuştan Yarı İnsan Yarı Makine Canlılar Mıyız?* Çev. S. Nalan Büyükkantarcıoğlu ve Alper Kumcu, s.49.

2.1.2 Hümanizm İnsanı

'Hümanizm' ve temel aldığı 'insan' mefhumunun kurgusu tarihin akışına rağmen sabit kaldığı varsayılan bir ideal beden ve o bedenin içine uyan ideal toplumsal varlığın asıl olarak koyutlanmasına dayanmaktadır. Bu koyutlama bize insanın tarifinin yapılabildiğini ve asıl olanın da bu tarife uyan insan olduğunu göstermektedir. Böylesi bir önkabul gerek koşul olarak insana dair bir öz olduğunu ve 'insan doğası'nın bu öz ile belirlendiğı varsayımını dayatmaktadır. 'A priori' olarak kabul edilmiş bir varsayım üzerine kurgulanmış olan 'hümanizm' öyleyse kendi insanının da tarifini 'insan doğası' olarak bize vermektedir halbuki gerçek olan insanın eklektik ve hamurumsu bir bedeni olduğu ve tarih içinde sayısız şekle büründüğüdür. Bir parçası olduğumuz gezegenin gerçekliğinde tecrübe ettiğimiz yaşamın sürekliliğı ile bedenlenen insan ve hümanizmin insanı öyleyse birbirlerinden ayrı olarak işaretlenmeli ve hümanizm insanının kurgusallığı vurgulanmalıdır.

Nietzsche'nin materyalizminin bize gösterdiği, bütün soy kütüklerin yola çıktıkları yerin 'madde' olduğudur; böylelikle madde 'öz' varsayımının yerine geçerken *Nietzsche'nin aslen işaret ettiği soy kütüklerinin nereden çıktığı değil ama nereye ulaştığını bilmek olduğu söylenebilir*.^{*} Dolayısıyla Nietzsche'nin materyalizmi mutlak bir 'öz' değil ama tüm dinamikleri ile 'yaşam' üzerinde şekillenir. Deleuze'e göre ise *"köken imgesi, doğurduğunu ileri sürdüğü şeyi öngerektirir"*.⁸ Böylesi bir öngerektirim olası sayısız diğer sonuçları görü-dışı bırakarak nesneyi tek kesin sonuç olarak dayatır. Böylesi bir 'sonuç-nesne', içinde yaşadığımız gerçeklikte, 'insan' olarak varlık olasılığı bulur.

Butler da benzer bir dilsel yaratım durumunu, 'nesne' ve 'öz' ilişkisini tersyüz ederek işaretler; Butler'a göre *"yetkili bir merciin görünürde olmayan anlamı açıklayacağı beklentisi bu otoritenin atfedilmesini ve kurulmasını sağlayan şeydir: Beklenti nesnesini çağırır"*.⁹ 'Hümanizm'e dair bir 'öz' beklentisi bu çekirdekimsi öz'den doğan bir bedenlenmeyi paradoksal bir şekilde öngerektirir. Diğer bir deyişle bir süreç

^{*} Bkz. Bernard EDELMAN, *Nietzsche: Kayıp Bir Kıta*, Çev. Ferhat Taylan, s.53.

⁸ Michel TOURNIER, *Cuma ya da Pasifik Arafı*, Çev. Melis Ece, s.217. (Gilles Deleuze tarafından yazılan sonsöz kısmından alıntı.)

⁹ Judith BUTLER, *Cinsiyet Belası, Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, Çev. Başak Ertür, s.20.

içinde olası birçok bedenlenme arasından tek bir bedenlenmenin performatif gerçekliği kendine dair bir öz-yaratım mekanizmasınca temellenir. Böylesi bir mekanik temellenmenin ve nesnelenmenin işleyişi hümanizmin ‘*insan doğası*’ olarak gösterdiği mekanizmanın muğlak gerçekliği olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Düşünme” nin öznesinin “ben” olduğuna Descartes’ı kesin olarak inandıran şey gramerdir (özne ve yüklem yapısı), oysa düşünceler “bana” gelir: Esasında gramere olan inanç basitçe, kendi düşüncelerinin “sebebi” olma istemini ifade eder. Özne, kendilik, birey, bunların tümü yanlış kavramlardır, çünkü başlangıçta yalnızca dilsel bir gerçeklikleri olan kurgusal birlikleri töze dönüştürürler”¹⁰

Butler toplumsal bedenlenme ve cinsiyet’in performatifliğini kuramsallaştırırken ‘*sonuç-nesne*’ olarak şimdi ve burada olan bedene ait ‘öz’ fikrini istikrarsızlaştırmayı hedefler. ‘*Kadınlık*’ kategorisine ait bir ‘öz’ olmadığının tartışılması aynı zamanda ‘*insan*’a ait bir öz-sonuç ilişkisini de muğlaklaştırır. İnsan performatifliği neticesinde oluşması muhtemel sayısız olasılıklar içinden gerçekleşmiş bir kesit, cımbızla alınmış bir sonuçtur ve bu sonuç ancak ‘şimdi ve burada’ya aittir. Hümanizm bu sonuca evrensellik atfetmeye çalışır, insana ait evrensel bir bedenlenme, standart ve normlar dizisi oluşturur ve sadece insana ait olduğu varsayılan ‘*düşünce*’ yetisini bu standart ve normların en tepesine yerleştirir.

Hümanizmin insanı bu şekilde kurgulaması aidiyetlerin kurulmasını da beraberinde getirir çünkü bu standart ve normlara uyan ve uymayan birçok seçenek, hümanizmin bu kategorileştirmesi ile, hiyerarşik bir dizilimin ve ayrımın parçaları olduğu düzeni oluşturur. Hümanizmin kurguladığı insan; batılı, beyaz, akıllı, varlıklı, güzel, tam ve güçlü erkektir. Bu tanımın dışında kalan ucubeler, diğer hayvanlar ve gezegene ait diğer canlı veya cansız unsurlar ötekileştirilerek hümanizmin işlediği ‘*yapı*’ tesis edilmiş olur. Vitruvius adamının temelini oluşturduğu gerçeklik işte hümanizmin bu inşasının gerçekliğidir.

¹⁰ A.g.k., s.71-72.

“Her şeyin başında o var: Pythagoras tarafından ‘her şeyin ölçüsü kabul edilen’, daha sonra İtalyan Rönesans’ında evrensel model olarak yenilenen ve Leonardo da Vinci’nin Vitruvius erkekinsanı olarak temsil edilen klasik ‘erkek-insan’ ideali...”¹¹

*Tekno-peygamberlerin** geleceğe dair kurgulamaya çalıştıkları ‘posthuman’ kavrayışı (aslında ifade ettikleri bir ‘neohuman’ veya ‘transhuman’dır) her ne kadar ‘vitruvius insanerkeği’ ile perçinlenen normallığı sarsacak bir görünüme ve niteliğe sahip olduğu ileri sürülse de durum gerçekte bundan farklıdır. ‘Yapı’ geleceğe dair böylesi bir bedenlenmeyi kendi söylemi içerisinde hümanist bir evrim olarak örer, insanfaydacı bir vaat ile şekilleniyor olan teknolojik beden böylelikle karşımıza yeni vitruvius adamı olarak çıkacaktır. Dolayısıyla burada olan biten standartların ve normallerin veya başka bir deyişle gösterenin değişiyor olmasıdır ve hümanizm bu yeni teknolojik bedenlenmeyi asıl olarak işaretleyerek yoluna devam edecektir.

Gelgelelim okumakta olduğunuz tezin öne sürdüğü ‘posthuman’ kavrayışı esas olarak norm belirleme girişiminin sonuna gelinmesine dayanmaktadır veya diğer bir deyişle ‘ideal standartlar’ söyleminden vazgeçilmesini temel alır çünkü insana dair bir ‘doğa’ ve dolayısıyla ‘öz’ gerçekte yoktur ve insan bedeni akışkan, geçirgen, bulanık, parçalanmış (bütünlüğü bozuk) ve kusurlarla dolu hamurumsu bir canlılık ile değişkenliğin bedenlenmesidir. Bu hamurumsu beden içerisinde kurgulanan insanın ötelenmesi ile beliren ‘yaşam istenci’ olur. “Bir organizma, evrenin güçlerinin soğukkanlı mücadelesini altüst ederek, ‘yaşamak’ istiyor”.¹² diyerek ‘Edelman’ aslında, canlılığın madde ile kurduğu ilişkinin veya diğer bir deyişle ‘maddesel ve yaşamsal’ olarak varoluşun, ‘yaşam istenci’ olarak kendinde anlam taşıdığına vurgu yapmaktadır. Bu durumda gezegenimizde gelişmiş olan ‘yaşam’ (biotik) merkeze konulması gereken tek olgu olarak ‘insansonrası teori’nin öğretisinde yer alır.

İnsana dair bir öz’ün ‘a priori’ olarak varlığa temel oluşturmadığı düşüncesi üzerine kurulu ve kökü Nietzsche ve Kierkegaard’a dayanan bir diğer öğreti de Jean Paul

¹¹ Rosi BRAIDOTTI, *İnsan Sonrası*, Çev. Öznur Karakaş, s.23.

* ‘Tekno-peygamberler’ terimi, ‘Dominique Lecourt’un, ‘*insan post insan*’ isimli kitabından alınmıştır. Bkz. s.55.

¹² Bernard EDELMAN, *Nietzsche: Kayıp Bir Kıta*, Çev. Ferhat Taylan, s.54.

Sartre'ın '*Varoluşçuluk*' doktrininidir. Sartre 'insan doğası' veya 'insana ait öz' ortak cevheri üzerinde olgunlaşan insan varlığı yerine, şimdi ve buradaki insan varlığının böylesi bir öz'den önce geldiği savı ile 'varoluşçuluk' kuramını şekillendirir. Bu tanımı ile 'Sartre'cı varoluşçuluk, insansonrasının insana bakışı çerçevesinde çizilmeye çalışılan öz-insan ilişkisine benziyor gibi görünse de birkaç sebeple insansonrasının özne kavrayışından kesinkes ayrıldığını belirtmek gerekir.

Her şeyden önce Sartre, '*varoluşçuluk bir insancılıktır*'* başlığı ile 1945 yılında verdiği konferans'ta insan varlığına kendine ait bir öz yaratma görevi de yükleyerek, hümanizmi kesin bir dille öğretisine bağlamıştır**. Sartre, varoluşun özden önce geldiği fikri üzerine yoğunlaşırken insana ait öz veya 'cevher'in olmadığını belirtmez hatta varlığın öz'ü oluşturduğunu iddia eder; "*ilkin insan vardır, yani insan önce dünyaya gelir, var olur, ondan sonra tanımlanıp belirlenir, özünü ortaya çıkarır*".¹³ Sartre, böylelikle bir zamanlar tanrıya atfedilmiş olan bir görevi (öz'e bakarak yaratma görevini) insana devretmiş olur. Böylesi bir öznellik insansonrası durum çerçevesinde beliren öznellik ile uyuşmaz.

Sartre'ın öğretisi determinist değildir ama insani bir ahlak yaratımının gerekliliği ile insanın omzuna sorumluluk yüklemesi ve insanın kendi yazgısını kendisinin belirlemesi gerektiği düşüncesi ile ideolojiktir; insanın, üzerine yüklenen bu sorumluluk ile iyiyi ve doğruyu yaratacağını öne sürer. Sartre, "*kişide 'insan doğası' diyeceğimiz bir evrensel öz yok gerçi, ama insancıl bir evrensellik hali var*"¹⁴ söylemiyle Descartes'ın 'cogito'sunu benimser ve hatta 'ondan (cogito ergo sum) başka gerçek olmadığını iddia eder***.

İnsansonrası öznellik, Descartes, Diderot, Voltaire ve hatta Kant gibi aydınlanma dönemi düşünürlerinin insanı ayrıcalıklı kılan öğretilerinden farklılaştığı gibi Sartre'ın insan aklına ve bilincine yüklediği anlam üzerine kurulu varoluşçuluğundan da net bir şekilde ayrılır. Gelgelelim Sartre ve Beauvoir varoluşçuluk düşüncesini zaman içerisinde değiştirmişlerdir, hümanizm'den "*yalanlardan oluşan bir ideolojiden başka*

* 'L'existentielisme est un humanisme'.

** Bkz. Jean Paul SARTRE, *Varoluşçuluk*, Çev. Asım Bezirci, s.34.

¹³ A.g.k., s.39.

¹⁴ A.g.k., s.60.

*** Bkz. A.g.k., s.59.

bir şey değil (1961)”¹⁵ diyerek uzaklaşıp, varoluşçu düşünceyi, Marksist ve sömürge karşıtlığı üzerine kurulu daha radikal bir söyleme taşımışlardır*.

Nietzsche’nin bireysel özgünlük üzerine söylemleri ve Deleuze’cü göçebe düşünce ile beraber yapılacak ‘varoluşçuluğun çağdaş bir yorumu’ bizlere insansonrası özneliliğin haritasını çizmekte yol gösterecektir. İnsansonrasının ‘özne’ veya ‘eyleyen’ terimi ile tarif edilen bir varlık olduğundan ziyade paylaşılan bir öznellik ifade ettiğini bu noktada belirtmek gerekir ve bu durumda insansonrası öznenin paylaşılan göçebe konumunun netleştirilmesi yerinde olacaktır.

2.1.3 İnsansonrası ve Öznellik

İnsanın değişkenliğin bedenlenmesi olduğu düşüncesi ile modern öznenin katılığı aksine Deleuze’cü tabirle ‘göçebe’ bir bedenın akışkanlığında var olan ‘insansonrası’ tam da bu akışkan ve geçirgen hali ile aşkın, üstün veya ideal olanı dışlamaktadır. İnsansonrası, bedenın şimdi ve burada aldığı bir formun ve bazı niteliklerin belirleniminden ibaret değildir; çok daha fazlasıdır. İnsansonrasını belirli ve durağan bir varlık olan insandan ayıran da bu çoklu halidir. İnsan varlığının ve aidiyetlerin çokluğu ilerleyen bölümlerde detaylandırılarak anlatılacaktır ama bu noktada öznelliğe yer bırakmayan çokluğa değinerek insansonrası ve çokluğu ilişkilendirmek yerinde olacaktır.

İnsan bedenının çokluğu, aynı zamanda, beden üzerinde şekillenen toplumsal yönetimselliğin yerine bireysel zihin faaliyetinin getirdiği uçarılığı koyabileceğimiz bir döneme girildiğinin de göstergesidir. Özne veya diğer bir deyişle ‘yapan kişi’ olmadığı ve böylelikle yapımın ortak olduğu bir durumda iktidar çokluğa devredilmiş olur. İleri teknolojilerin sosyal yapıya etkisi ile gerçekleşmekte olan beden işçiliğinden zihin işçiliğine geçiş eğilimi ‘özne ve iktidar’ dualitesinin yerine bireylerin çokluğunu koymaktadır. Zihin işçiliğine bağlı olarak aidiyet çokluğunu, beden çokluğunu ve bireyselliği konuştuğumuz bir durumda öznellik de muğlak bir hal alır. Mutlak bir ‘özne (subjectum)’ den bahsetmek imkansızlaşır.

¹⁵ Tony DAVIES, *Hümanizm*, Çev. Emir Bozkırlı, s.163.

* Bkz. A.g.k., s.163.

İnsansonrası durumun bir fırsat olarak önümüze koyduğu insan merkezilik sonrası oluşum, tür, sınıf ve hiyerarşi dışılığı ile tecrübe edilen böylesi bir çokluk içerisinde insansonrasını hümanist temellerden koparmaktadır. Hümanizm özne tarifi üzerine kuruluyken ve modern özne fiziki evrenin yaparı konumuna getirilmişken insansonrasını başka bir özne olarak tarif etmek yeni bir kavram ile gelişen bir diğer hümanist oluşumu anlatmak olacaktır. Bu durumda ‘insansonrası özne’ tarifi yapmanın çokluk ile çelişeceğini ve mümkün olmadığını belirtmemiz gerekir.

Bu noktada sorgulanması gereken o zaman ‘öznelliğin’ kendisi olmalıdır. İnsansonrası özne tarifi yapmanın imkansızlığı, herhangi bir özneyi mutlak fail (eyleyen) olarak göremeyeceğimiz bir dönemin insansonrası olarak tanımlanmasından kaynaklanır. Bir dönem ‘modern özne’nin gezegeni kendi oyun alanı olarak görmesinden farklı olarak insansonrası ‘yapan’ konumundan çıkıp ‘olan’ konumuna yerleşmektedir. Daha da doğrusu zaten hep olduğu yere geri dönmektedir.

Küresel canlılığın sürekliliği için çalışan doğanın bir parçası olan konumuna yerleşen insansonrası ‘öteki’ ve ‘bir’ ayrımını da böylelikle anlamsızlaştırır. İnsansonrasının insan, hayvan, makine, silikon, canlı, cansız ve benzeri birçok ayrımı yersiz kılan ontolojisinin yüceltilmesi haraway’in “*sınırların karışmasını sevinçle karşılıyor olmasında*”¹⁶ da görülmektedir. İnsansonrasının kapsayıcılığının, bedensel sınırların genişlemesi neticesinde ortaya çıkan ‘eyleyenin çokluğu’ olarak zenginleşmesi mütemadiyen öznelliğin de paylaşıldığı bir durumu anlatmaktadır.

Çokluğun ortak paylaşımları dinamiktir, müştereklik ortada olan meselenin sonlanması ile biter ve başka bir paylaşımda başka tikel iştiraklerle yeniden kurulur.

İnsansonrası öznelliğin gerek göçebeliği gerekse teknolojinin dolayımında bedenın sınırlarını zorlayarak beden üzerinde kurulan yönetimselliği sarsması evrensel bir olgu olarak kurgulanan ‘hümanizm’ ve üzerinde inşa edilen medeniyete karşı güçlenen bir oluşumu gözler önüne sermektedir. Böylesi bir oluşum dünyayı (zaten hep olduğu gibi) çoklu perspektiften algılamamız gerektiğinin altını çizirken, insan merkezci tüketiciliği de eleştirinin odağına alır.

¹⁶ Donna HARAWAY, *Siborg Manifestosu*, Çev. Osman Akınhay, s.4.

John Gray'in de dikkat çektiği gibi insan doğası varsayımı üzerine inşa edilen 'Hümanizm' ve içinde bulunduğumuz çağ, 'Antroposen', "insan eylemlerinin gezegeni dönüştürdüğü bir jeolojik çağ olabilir. Fakat aynı zamanda, insan denilen hayvanın kontrolü her zamankinden daha az elinde bulundurduğu bir çağdır".¹⁷ İnsansonrası düşünce işte bu gerçek ile yüzleşmenin gerekliliğini insanın önüne koyar. Fütürist söylemler çağında Teknolojik bedenlenmenin, hümanizm'den veya antroposen'den farklı bir çizgiyi gösteriyor olduğunu söylemek hatasına düşmemek adına hümanist temeller üzerine kurulmaya çalışılan medeniyet idealini ve bu medeniyetin 'insan' ve 'doğa' olgularına bakışını incelemek gerekir.

2.1.4 Hümanizmin Bir Medeniyet İdeali Olarak Şekillenmesi

"Helen medeniyeti ve medeniyetsiz bir anarşinin karşılaşması (Nazi askerlerinin 1941 yılında Atina'daki parthenon tapınağına damalı haç bayraklarını dikeyyor olmaları) değil de eskiden kalma bir devamlılığın tarihsel onayına şahit olmuştu (parthenon) ve bu karşılaşmada almanlar, Yunan medeniyetinin yok edicileri olarak görünmüyorlardı, aksine onun kutsal alevinin kurtarıcıları ve varisi olarak görünüyorlardı".¹⁸

¹⁷ John GRAY, *Kuklanın Ruhu*, Çev. Dürrin Tunç, s.96.

¹⁸ Tony DAVIES, *Hümanizm*, Çev. Emir Bozkırlı, s.17.



Resim 4. Nazi askerlerinin parthenon tapınağına (akropolis) Nazi bayrağını asışını gösteren fotoğraf, 1941, (<https://rarehistoricalphotos.com/nazi-raising-swastika-acropolis-1941/>)

Avrupa Hümanizminin, medeniyet ideali olarak ivmelenmeye başlaması Rönesans'ın sağladığı toplumsal dönüşüm sürecinde insanın merkeze alınması ile aynı döneme denk düşer. Rönesans, Greko-Romen uygarlığına ait insan, doğa ve devlet anlayışının (antikitenin) yeniden canlandırılması olarak görüldüğünde, hümanizmin kökeninin Antik Yunan öğretilerine kadar dayandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Öyleyse Antik Yunan dönemine egemen olan düşünce yapısı ve sosyolojinin günümüzde hâkim olan 'hümanist' medeniyetin kaynağı olduğunu belirtmek gerekir. Her ne kadar aydınlanma döneminde ve günümüzde de olduğu gibi Antik Yunan toplumunda da bu

egemen düşünce yapısına temkinli yaklaşan düşünürler olsa da ana akım felsefe insanmerkezci öğretinin izinden gitmiştir.

Baruch Spinoza, Karl Marx, Friedrich Nietzsche, Friedrich Engels ve Gilles Deleuze gibi yakın dönem eleştirel düşünürlerin de referans aldığı Antik Çağ materyalistlerini ‘Hümanizm’in soyağacından ayrı tutmak gerekir. Sokrates öncesi doğa filozofu olarak da görebileceğimiz ‘Demokritos’, atomculuk teorisini getiren ‘Leukippos’, oluş ve akış öğretisini geliştiren ‘Heraklitos’, monizmin öncüsü ‘Parmenides’, doğa filozofu ve maddeci ‘Empedokles’ ve ‘Epikür’ gibi düşünürlerin özellikle madde ve doğa üzerine söylemleri ve insanın özgür istencini doğa ile ilişkilendirmeleri onları hümanist gelişimden ayrı değerlendirmemizi gerektirmiştir. Aydınlanma dönemi Descartes karşıtı ve 20. Yüzyılda gelişen ve hümanizm eleştirisini esas alan felsefenin bu düşünürlerin izinden gittiğini söylemek doğru olacaktır. Eskiçağ maddeci düşünürlerin devamlılığının tarih içinde eleştirel felsefeye dönüştüğünü belirtmemiz gerekir.

İnsanmerkezci öğretinin temel alındığı ana akım felsefe ise tarih içinde evrilerek ideal insan kurgusu ile günümüz yaşamını şekillendirmiştir. İnsanın merkezde olması ve idealize edilmesi birçok edebi ve felsefi metinde olduğu kadar insan anatomisinin resimlenişinde, en güzel formu ile insan bedeninin yontulduğu heykellerde ve matematiksel perspektif çizimlerinde görülmektedir. Rönesans döneminde, perspektif çizimlerinde bakış açısı uzunca bir aradan sonra tekrar insanın bakış açısıdır ve değişen bu bakış açısı (tanrının bakış açısı yerine konan insanın bakış açısı) insanın önünde açılan ‘yeni bir doğa’ kavrayışı olarak somutlaşır. *Hegel*’in felsefesinde olumladığı ve yücelttiği bu yeni doğa kavrayışı ve doğanın insan aklına ve kullanımına açılması, tanımlı bir medeniyet ve kültür inşasına sebebiyet veren modifiye geçirmiş yeni bir egemen modelin evrilmesine olanak sağlamıştır.

Böylelikle ‘*hümanist ideal*’, ‘*insan*’ olmanın yanı sıra jeopolitik bir konum ve bu konuma ait kültürel değer ve yargıların yüceltildiği ve idealize edildiği bir durum halini almaktadır. ‘*Descartes*’ ve ‘*Kant*’ın çizgisinden giden bir düşünce pratiği ile aklın ve evrensel erklerin savunucusu olan ‘*Edmund Husserl*’e göre “*Avrupa, eleştirel aklın ve kendi üzerine yansımalarının – ki her ikisi de hümanist normlara dayanmaktadır*

– *köken bulduğu mahaldir*".¹⁹ Bu haletiruhiye içerisinde Avrupa Hümanizmi, kültürel birikimini evrensel olgu olarak dayatıp idealize ettiği medeniyetini ayırt edici bir özellik olarak tesis etmiştir.

Hümanizmin 'ayırt etme' özelliği ile pozisyonlandırılan '*diğer kültürler*', esas kültürün 'Avrupa Hümanizm'i olarak dayatılması ile ötekileştirilir. Sömürgeleştirme böylelikle meşru bir zemin kazanır, emperyalizm Avrupamerkezci bir paradigma ile küresel egemen konumunu '*feda edilebilir yaşamların*' üzerinde inşa eder. Tony Davies bu durumu "*şu ana kadar hümanizme ait düşüncelerin tümü emperyaldir. İnsanın ayırıcı özelliklerinden ve sınıfının, cinsiyetinin, ırkının ve kökeninin öneminden bahseder. Benimsediği kişileri boğar*".²⁰ söylemiyle ifade ederken kastettiği dünyanın '*öteki bölgeleri*'nde gerçekleştirilmiş soğukkanlı katliamlardır.

Belçika kralı ikinci Leopold'un emrindeki askeri güçler tarafından '1900'lerin başlarına kadar 'Kongo'da yaklaşık 10-15 milyon Afrikalı katledilmiştir. Bu ve benzeri katliamlar, sömürü faaliyetlerinin devamı için gerekli olmaktan ziyade, tek meşru medeniyet formu olarak görülen Avrupa Hümanizmine uymayan bedenlerin katledilebilir veya metalaştırılabilir görülmesi ile ilgilidir. Bazı yaşamların esas olanın tüketimine sunularak birer ürün haline dönüştürülmesi ve bu dönüşümün sinist söylemler ile kabul edilebilir kılınması batılı hümanist medeniyetin çizdiği '*yaşam*' ve '*ölüm*' haritasının gerçekliğidir.

'*Achille Mbembe*' böylesi bir "*nekropolitika*"²¹ 'nın günümüzde de yürütüldüğüne dikkat çekerken; ölümüne göz yumulan ve politik, ekonomik ve askeri sebeplerle ölümü olağan karşılanan bedenlerin üzerinden yürütülen bir '*ölüm stratejisi*'nin öteki medeniyetlerin idaresi ve sahip oldukları öz kaynakların '*esas olan*' tarafından paylaşılması ve yönetilmesi niyetiyle yürütüldüğüne vurgu yapmaktadır. Öteki bedenler hayatta kalmak için sahip oldukları diğer her yaşamsal edinim ve miraslarından vaz geçecekleri bir duruma getirilirler ve bu durum ötekilerin normal olur.

¹⁹ Rosi BRAIDOTTI, *İnsan Sonrası*, Çev. Öznur Karakaş, s.25.

²⁰ Tony DAVIES, *Hümanizm*, Çev. Emir Bozkırlı, s.149.

²¹ Bkz. Achille MBEMBE, *Necropolitics*.

Hümanizmin savunduğu insan fikri ve insan üzerinde inşa edilmeye çalışılan medeniyet idealinin önümüze koyduğu fatura sömürgeleşme, soykırım, ayrımcılık, ırkçılık, küresel faşizm, nükleer tehdit, savaşlar, hiper-kapitalizm ve ekolojik talan ve benbencilik ile vurdumduymazlık olarak karşımıza çıkmaktadır. *Michel Foucault*'nın, *'Kelimeler ve Şeyler'*de neşter vurarak aslında altını oymaya çalıştığı *'insanlık durumu'* ve *'insan'* kavrayışı böylesi yıkımlara yol açan *'hümanizm'* olgusudur. *'İnsansonrası'*nın da karşı durdurduğu bu görüntüsü ile *'insan'* ve üzerinde inşa edilen hümanizmdir; insansonrası *Foucault*'nın da geleceğe yönelik bir beklenti içinde olduğu gibi ancak *"insanerkeğin ölümü"* ile söz konusu olabilir.

'Donna Haraway', *'siborg manifestosu'* isimli makalesinde *'siborg'*un, hümanizmin temellendiği *'Kartezyen yapı'*nın dışında; erkek / kadın, hayvan / insan, canlı / cansız ve benzeri düalist yaklaşımların oluşturduğu ayrımcılığa hizmet eden düşünce pratiğinin uzanamadığı bir yerde konumlandığından bahseder. Siborg böylesi kategorilerin kümelenmesini muğlaklaştıran *'şey'* olurken, aidiyetler üzerinden yürütülen ötekileştirici politikaların işleyişi istikrarsızlaşır. Kartezyen düşüncenin *zihin/beden* ayrımından başlayarak bizleri sürüklediği *'insan sahnesi'* macerasının yerine böylelikle bir *süreklilik* ve *bütünlük*, insansonrası ile yeniden gündeme geliyor olur.

*'Hümanizm'*in insan ve insan ilişkileri ile insan ve gezegendeki diğer canlılar arasındaki ilişkileri kurgulamasının, insan ve doğa bağıntısını yeniden tesis eden *'Kartezyen Cogito'* ile ivmelendiğini söylememiz gerekir. Kartezyen felsefe ile yeniden belirlenen hiyerarşik konumunun getirdiği değişim ile *'insan'* cevher olarak gördüğü *'aklı'* sayesinde merkeze alınıp doğa'nın üstünde ve doğayı tüketme hakkına sahip pozisyona yükseltilmiştir.

Doğayı tüketme, şekillendirme, tasnif etme, ayrıştırma ve doğa malzemesinden sanki başka bir doğa yaratma girişimi ile aslen insanın yapmaya çalıştığı belki de doğaya karşı bir galibiyet elde etmek ve doğanın yasasının yerine kendi yasalarını koymak çabasıdır. *'İnsan sahnesi'* diyebileceğimiz insanın varoluşa dair inisiyatifi aklına devrettiği dönem *Hegel*'e göre fırtına sonrası düşülen ada olurken *Spinoza*'ya göre ise doğa-kültür sürekliliğinin tek gerçeklik olduğunu görmezden gelmekten başka bir şey değildir.

2.2 İnsan ve Doğa

İnsanın ‘Doğa’ dan ayrı ve kendi doğasını yaratabilir olduğunun bir varsayımdan öteye geçmediğini belirtip insan ve doğa ilişkisinin gerçekliğini irdelemek, insansonrası durumu doğru çözümleyebilmek için gerekli olmaktadır. Daha önce de dile getirilmeye çalışıldığı gibi insan beden ile sınırlı bir varlık değildir. Bu durumda insansonrasını anlamak salt ‘beden’ in çözülmesi ile mümkün olmayacaktır. Beden ve mekân ilişkisi diğer bir deyişle insan ve onu çevreleyen uzam ilişkisi de tartışmaya katılmalı ve çözülmemelidir. Bu düşüncenin izinde insansonrası bir bedenlenme fraksiyonu olmaktan çıkarılıp bir durum olarak ele alınmalıdır. Bu sebeple hem ‘beden’ in hem ‘mekân’ ın hem de ‘kültür’ ün ne olduğunu ve bağıntılı olarak neye dönüştüklerini detaylandırarak incelemek gerekir.

En son söylenmesi gerekeni en başta dile getirelim; insan kendi doğasını veya Spinoza’nın deyişiyle kendi krallığını yaratamaz. Hümanizmin tarih boyunca perdelediği bu gerçeği insansonrası durumlar açığa çıkartmaktadır. İnsanın kapitalist ilerlemecilik çağında doğa ile sürdürdüğü anlamsız savaşın da kazanılabilir olmadığı aynı sebepten ötürü açıklık kazanmaktadır. Doğayı yenmek ancak gezegenimize özgü ekoloji ve biotik için tehdit oluşturmak anlamına gelir ve zaten insan da bu biotik bir parçasıdır. Sürdürülebilir olmayan insanmerkezci doğa anlayışının terk edildiği “*zoosantrik*”*, monist ve vitalist bir doğa insan ilişkisinde, ‘beden’ ‘kent’ ve ‘kültür’ ün ileri teknolojiler ve rasyonaliteye bağlı olarak neye dönüşeceğini açıklamak bu bölümde konu edilmiştir.

2.2.1 Farklı Bir Dünya Tasarlamak

Descartes’ın ‘öz’ veya ‘cevher’ olarak işaret ettiği ‘akıl’ yüceltilerek, insanın kendi varlığının dahi tek ispatı olarak ‘*descartes*’çı felsefede yerini almıştır. Bu düşünce kalıbı bizi düşünemeyen veya var olup olmadığından (Descartes’ın çizdiği varoluş mekanizmasından kuşulanmaktan farklı olarak salt öznenin var olup olmadığından kuşku duyması Descartes’a göre insanı var eder çünkü düşüncenin bir edim olarak

* Yaşam merkezci.

kendisi üzerinde düşünmesi Descartes'çı varoluşu istikrarsızlaştırmaktadır) şüphe duymayan herkesin ve herşeyin gerçekte varlığını ispatlayamadığı yanılsamasına götürür.

Foucault'nun da dikkat çektiği gibi bu formülasyona göre '*deli*' olan aynı zamanda yok demektir. Diğer taraftan, Hegel'in "*gerçek olan akılsaldır, akılsal olan gerçektir*"²² savı da varlığın, nesnelliğin ve imgenin yaratımını düşüncenin gücüyle ilişkilendirir ve böylelikle bu temel anlayış üzerinde fiziğin metafiziğe dönüştüğü bir dünya görüşü inşa edilmiş olur.

Böylesi bir totaliter yaklaşım ve uygulamalar üzerine kurulan '*modernlik*' insanı tek ve hâkim olan hakiki '*subjectum*', yani var olanın gönderim merkezi halinde tanımlamıştır*. Gezegen üzerinde tek hâkim olarak kodlanan 'özne'nin bu dönemde güç ve iktidar istemi ile doğanın dönüştürülmesine yönelik pratikler halini alan ve tatmini mümkün olmayan arzusu ile temellenen idealizmini dünya üzerinde kurulan bir egemenlik ülküsüne çevirmeyi başardığını söylemek gerekir.

Akılsallığın gücü ve mahareti ile kurgulanan gerçeklik örüntüsü, sanki dünyadan kopuk farklı bir kozmos gibi kendi gerçekliğini başka bir dünya tasarımı halinde tek mümkün gerçeklik modeli olarak dayatır. Akılsallık oluşturduğu bu evrende gerçeğin üzerini kaplayarak insana ve doğaya dair gerçeğin ne olduğunu zaten çok iyi bilir ve izah eder gözükür ve bu sebeple insanın ve mekânın gerçekte ne olduğunu sormayı yabancılaştırır. Bu haliyle akıl tanrılaşmış bir görünüm içine girer, sorgulanması marjinal bir uğraş olur.

Aklın sahip olduğu bu kutsiyet sayesinde olan biten karşısında insan, önünde servis edileni, sinizmin de buyruğuyla gerçek olarak kavramayı yeğler. Halbuki aklın gerçekliği değişkendir, özneldir, dönemseldir, indirgemecidir ve en önemlisi insan-faydacıdır (bu noktada kastedilen insan, hümanizmin yaratısı olan insandır). İnsanın '*şeylerin efendisi*' olmasının gerektiği fikrinin temellendiği aklın gerçekliği işte budur. Böylesi bir sinist düşünce yapısı zinciri mekanik bir organizma olarak gördüğü doğayı ve insan bedenini düşünebilen ve bilinç sahibi olan bir irade olarak insanın yönetmesi

²² Tülin BUMİN, *Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza*, s.51.

* Bkz. A.g.k., s.50.

gerektiği fikrine kapılması ile neticelenir. Öyle ki akıllı insan çözüm ürettiğini iddia edendir, mesela ‘Dünyada yaşam mümkün olmazsa Mars’a gidilir’.

Aklın bağımsızlık sistemi yine insan-faydacı işleyişi ile ‘bilinç’ mefhumunun sadece insana ait bir olgu olduğunu tek gerçeklik olarak kurgulamıştır. İnsandışı her canlı ve cansız unsurun böylelikle bilinç sahibi olabilirliliği akıl dışıdır. Nasıl bir zamanlar bilincin bedende ayrı, sadece bedene ait bir organla, ‘beyin’le alakalı bir farkındalık olduğu düşünülüyorduysa bugün de bilinç doğadan ayrı sadece doğada bir unsur olan insana ait bir fark olarak görülmektedir. Sanki insan doğadan kopuk tek başına bir bütünlük oluşturabilecekmiş gibi bir gerçeklik yaratılır.

Bilinç insana özel olmanın aksine tıpkı Tarkovsky’nin ‘*Solaris*’inde betimlediği gibi gezegenin tamamını kapsayan ve müthiş bir bütünlük içinde, gezegene ait bir farkındalık olarak görülmelidir. Böylesi bir farkında olmak durumu insan, doğa, kültür, mekân ve dil olgularının beraber bir bütün olarak bilinç yaratması ve sonrasında yaratılan bilinç ile tekrar şekillenmeleri olarak görülen ‘iççelik’ içerisinde kavranabilir. Yaptığımız şey oluyor isek, yaşadığımız yer oluyor isek, kullandığımız alet ve konuştuğumuz dil oluyor isek bilinci tüm bu etkileşimlerden soyutlayıp insan tekeline bırakmak ne kadar doğru olabilir ki? Bilinç ile ilgili böylesi bir çoklu kavrayış, insanın doğada nasıl bir yerinin olduğunu ve bu yerin diğer canlılar veya cansızlar ile nasıl bir paylaşım gerektirdiğini anlamamızı ve akıl sahibi olsa dahi insanın dünyadan bağımsız bir varlığının olamayacağını idrak etmemizi mümkün kılmaktadır.

Bilincin küresel ölçeğe genişletilmesi Descartes’ın “*ruh ve maddeyi birbirine indirgenemez apayrı yasalara uyan iki ayrı varlık türü olarak*”²³ yaptığı düalist* tanımlamasını yok saymak anlamına gelmektedir. Descartes’ın yaptığı ayırım doğanın erekselliğinin olmadığı fikrini öne sürerken, bu yeni bilinç kavrayışı doğa ve insanın erekselliğinin bir bütün ve paralel işleyiş içinde olduğu gerçeğini görmemizi sağlamaktadır. Böylesi bir doğa kavrayışı Spinoza’nın ‘*özgür istem yanılısamı*’ olarak gördüğü insana dair “*volotarist*”^{**} anlayışın da sonrasının konuşulmasını gerektirir; insan Doğa’dan soyutlanabilecek bir özgür istem veya özgür eyleyiş

²³ A.g.k., s.36.

* İkinci.

** İstemci.

inisiyatifine sahip değildir. İnsan ancak belki doğa ölçeğinde var olan bilincin bir göstereni veya ekranı olabilir.

2.2.2 Monizm

Doğa, insan ve doğada var olan diğer unsurların bütünsel işleyişini başka bir yapı olarak farz etmek veya mekanik ve matematiksel bir işleyiş olarak anlamak yanılgısına düşmeden, bütüncüllüğü bir çokluk durumu olarak görmemiz doğru olacaktır. Doğa'yı ve onu oluşturan her ögeyi kapsayan çokluk hali, yapının işleyişinin dışında olan, uçar gezer şeylerin yasadışı etkileşimi ve birlikteliği olarak görülmelidir. İnsan böylelikle çoklu oluşumların alelade bir parçası olurken perspektifteki bakış artık salt insanın bakışı değil ama farklı unsurların devamlı yer değiştiren bakışı olur.

Doğayı oluşturan unsurların hiyerarşik konumları doğanın kendi erekselliği içinde devamlı bir değişim halinde olacağından bu unsurlara ait öznelilikler ve aidiyetler yapı içerisinde çalıştıkları gibi çalışamaz bir durum alırlar ve böylece hiçbir sebeple herhangi bir bedenlenme örneği bir başkasından soyutlanıp yüceltilemez. Böylelikle devamlı parçalanıp bütünlünen etkileşimler bir örüntü oluşturamaz hale gelirler. Fırtına sonrası düşülen 'ada' veya diğer bir deyişle çokluğun mekânı bu durumda, böylesi sapkın bir yer olmaktadır.

Tanrı, ahlak ve bilinç üzerinde kurulan Descartes'çı paradigmaya yönelttiği eleştirilerin neticesinde tanrı tanımamak, ahlaka karşı olmak ve maddecilik ile suçlanan Spinoza'nın eleştirilerinin aslen hedef aldığı bu paradigmlar üzerinde kurulan bir 'dünya görüşü' diğer bir deyişle 'insan sahnesi' olduğunun altını çizmemiz gerekir*. Dünya Descartes'çı görüş sayesinde insani iştah ve akıl ile şekillenmekte olduğundan Spinoza'nın savunduğu doğa anlayışı sapkın, 'öteki bir yer'** haline bürünür. "Gerçekliği kendi iştahları için bir araç olarak gören insan, eylemlerinin ilkesi olan yararlılık peşinde koşarken, doğanın gerçek düzenini gözden kaçırırken, insan eylem ve ereklere mesafeli bir *theoria*, yeni bir yaklaşımla doğanın gerçek düzenini kavrayabilecektir".²⁴

* Bkz. Tülin BUMİN, *Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza*, s.68-69.

** Queer Ground.

²⁴ Tülin BUMİN, *Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza*, s.75.

Spinoza'nın '*paralellik kuramı*' tin ve beden in eylem ve etkilenimlerinin paralellliğini anlatmaktayken, tin, beden ve doğanın herhangi bir karşıtlık ilkeleri ile şekillenmiş varlıklar olmadığını anlatan '*Monist felsefesi*' böylece descartes'in ayırdığı zihin/beden ve beraberinde doğa/insan olgularını tekrar aynı bütünü oluşturacakları bir düzleme yerleştirir. Akılcı ve ideal görülen den başka olan bu düzlem madde ve ruh birlikteliği ile kavranan '*materyalizm*'dir. Spinoza'nın savunduğu materyalizm, Deleuze'e göre '*vitalist materyalist*' tutum, gezegen ölçeğinde '*yaşam*'ın yüceltilmesini doğanın ereği olarak görür. Bahsi geçen yaşam insanın veya başka bir canlının herhangi bir ayrıcalık ve '*aşkınlık*'* sahibi olmadığı bir yaşam'dır. Spinoza'nın yaşama atfettiği değer, ölüm üzerinden yürütülen ve ölümden beslenen politikalara ve ölümü düşüncenin merkezine koyan felsefeye bir karşı duruş olarak okunmalıdır.

"Hür bir insan hiçbir şeyi ölümden daha az düşünmez ve onun bilgeliği ölüm hakkında değil, hayat hakkında derin bir düşüncedir".²⁵

Yaşam ile insan arasındaki ilişki doğanın sonsuz gelişigüzelliği ile insani akılcılığın idealizmi arasındaki gerginlik ilişkisine benzer. Gerginliğin sebebi insan ve insandışının ayrımı ile insanın merkeze konduğu düşünce biçimi olarak '*Antroposentrizm*' dir. Antroposentrizmi sadece beden üzerinden gerçekleşen bir ötekileştirme olarak anlamak eksik olacaktır. Antroposentrizm '*bir*' olan bedeni idealize etmenin yanı sıra '*mekân (yer)*' olarak insani bir coğrafya yaratma girişimidir. Bu durumda biz insandan sonrasını çözümlemek için salt bir bedenlenme olarak insan sonrasını değil, kültür, dil, coğrafya, beden ve toplumsallık bütünüünün sonrasını topyekûn bir durum olarak irdeliyor olmalıyız.

Öyleyse nasıl '*queer*' ucube olarak antroposantrizmin normallerinin dışında bir bedenlenme, tercih ve tavırlar olarak görülüyorsa '*queer ground*'** da aynı şekilde antroposantrizmin coğrafyasının ucubesi, insani idealist coğrafya ve mekân

* Transendence.

²⁵ Benedictus SPINOZA, *Geometrik Düzene Göre Kanıtlanmış ve Beş Bölüme Ayrılmış Olan Etika*, Çev. Hilmi Ziya Ülken, s.249.

** Kuir yer, Öteki bir yer.

oluşumundan sapış veya dışında kalan ‘artık’ bir yer olarak görülebilir. Monizm felsefesinin sapkınlığı antroposantrizmin ucubesi oluşu, diğer bir deyişle queer oluşundan kaynaklanır.

Antroposentrizm normallığı ve dolayısıyla ucubeliği belirlerken, Monizm bu belirlenimin bir yanılsama olduğunu savunur. Bu ötekiyi ‘bir’ olanın yanına çekme çabası değil, ama ‘bir’ olmayı belirleyen normallerin anlamsızlığını gözler önüne sererek, merkez ve çeper arasındaki konumlanmayı bozan bir girişimdir; merkezsizleşme girişimidir. Monizm merkezin gezegen ölçeğinde tüm yaşamı kapsadığı gerçeğinin anlatımı olurken, antroposantrizm de insani bir örüntü olarak yapılanmayı gezegene yayma çabasıdır. Böylesi bir yapılanma yaşamı insanın tekelindeymiş ve sadece yaşam onu insan değerlendirdiği veya algıladığı zaman gerçekmiş gibi görür. Halbuki ‘yaşam’* insandan bağımsız insanı da kapsayan bir ‘olmak’ halidir.

2.2.3 Varlık, Oluş ve Bengidönüş

Yaşam fikri Nietzsche’de bengidönüş düşüncesi etrafında şekillenir. Nietzsche bengidönüş fikrinin “*Zerdüşt böyle buyurdu*”nun da ana fikri olduğunu ‘*ecce homo*’da bildirirken onun erişilebilecek o en yüksek olumlama ilkesi olduğunu söyler”.²⁶ Bengidönüş, insan, gezegen ve hatta evreni de kapsayan bir oluş ve yok oluş ve tekrardan oluş döngüsünün işleyişi ile insanın bu süreçte yapıp ettikleri neticesinde üstinsana geçişi mümkün kılan dönüşümü olarak anlaşılmalıdır.

Bengidönüş düşüncesi ile insansonrası doğa anlayışını ilişkilendirebiliyor olmamızın en temel sebebi bengidönüş fikrinde bir başlangıç noktası olmadığının belirtilmesidir ve bu da bize bir süreklilik fikrini çağırıştır; sonsuz bir oluş, yok oluş ve tekrar oluş. Nietzsche bu düşünce etrafında katı bir varlık yerine oluş halinde olanı koyar ve bu oluşu metafizik görmemeyi aksine yeryüzüne bağlı kalınması gerektiğini Zerdüşt’ün ağzından dile getirir. “*Yeminle teyit ve tasdik ederim ki kardeşlerim, yeryüzüne sağdık*

* ‘Biyotik’ veya ‘Zoe’ terimleri ile de ifade edilebilir.

²⁶ Hilmi YAVUZ, *Nietzsche ve Bengidönüş*, Cogito sayı 25, s.143.

*kalın ve kanmayın size dünyanın ötesindeki ümitlerden bahsedenlere! Onlar, zehir saçanlardır, bilerek veya bilmeyerek...”*²⁷

Bu düşüncenin izinde bengidönüş fikri bedenden ve doğadan kopuk bir yaşam formunu* savunan tekno-fütüristlerin insansonrası anlayışından uzaklaşır. “Üstinsanı arzın manası”²⁸ olarak görmesi ile de Nietzsche, descartes’çı ‘cogito’nun izinden giden bir düşünce yapısı ile insan ve doğa olgularını ayırıştırır ve üstinsanı, her ne kadar ona doğadan kopmamayı telkin ediyor olsa da doğaya hâkim olarak konumlandırır.

Deleuze ‘Bengidönüş’ düşüncesinin aynılığın tekrarlanması olmadığını belirtir ve bu düşünceyi farklılığın yeniden üretimi olarak anlamamız gerektiğini öne sürer.**

Böylelikle bengidönüşüm kökene dönüş olmaktan çıkar, başlangıç ve son noktaları yoktur ve bir özdeşlik veya denge durumu deleuze’ün bengidönüşüm kavrayışında yer bulamaz. Bu bengidönüş okumasının çerçevesinde insanın batıp çıkarak tecrübe ettiği döngüsel ilerleyiş, baş ve son üzerine kurulu insani ilerlemeciliğin üstünde konumlandırılır ve bengidönüşüm insani edimlerden bir nevi çıkış ile üstinsana geçişin aracısı diğer bir deyişle köprüsü olur. Bengidönüşüm ile ilgili bu çıkarımın ürünü olan Nietzsche’nin ‘üstinsan’*** saptaması Davies’e göre hümanist temellere dayanır ve yine Davies’e göre Nietzsche de Alman Hümanizminin etkisinden çıkamamış ve “modernliğin gelişim aşamalarını, ‘bireyin gelişimi’ olarak algılamıştır”.²⁹

*“O da (Nietzsche de) modernliğin gelişim aşamalarını, “bireyin gelişimi” olarak algılamış ve “Tanrı’nın Ölümü”, anlam ve değerlerin metafizik yokluğunun kesinliği ile yüzleşebilen ve kendilerini çaresizliğin üstesinden gelip yeniden yaratan, ender görünen “mükemmel insanlar” ı radikal iradenin hamilleri olarak görmüştür. Bütün bireyleri mümkün olduğu kadar kendilerini fark etmelerini sağlayan bu “irade gücü” nün kullanımıyla olan bu epik üstünlüğe Nietzsche “übermensch” ya da “üstün insan” demiştir”.*³⁰

²⁷ Freidrich NIETZSCHE, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, Çev. Murat Batmankaya, s.36.

* Bedensiz ve mekansız, silikon veya bulutta yerleşik bir yaşam kodlaması kastedilmiştir.

²⁸ Freidrich NIETZSCHE, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, Çev. Murat Batmankaya, s.36.

** Bkz. Hilmi YAVUZ, *Nietzsche ve Bengidönüş*, Cogito sayı 25, s.145.

*** Übermensch.

²⁹ Tony DAVIES, *Hümanizm*, Çev. Emir Bozkırlı, s.42.

³⁰ A.g.k., s.42.

‘Hayvan’ ve ‘üstinsan’ ve arasında konumlandırılmış ‘insan’ tarifleri, pozisyonları ve kategorileştirmeleri bu noktada sorunlu bir hal alır, ek olarak Davies’in saptamasına göre de Nietzsche’nin anlatısında üstinsan hümanizmin dilini konuşuyor olur, halbuki anahtar dilden çıkışta aranmalıdır. Hümanizm zaman içinde dilde örülen hakikatlerin dayattığı gerçeklikten başka ne olabilir ki? Öyleyse yapıbozum felsefesinin dilde yarattığı sökülme ile ancak Hümanizm hakikatinin bir yanılsama olduğu görünürlük kazanır. Nietzsche’nin üstinsan figürünün özellikle hümanist söylemlerden kopamadığı için insansonrası özneliği işaret ettiğini söylemek doğru olmayacaktır.

Nietzsche’nin üstinsan kavramından öte, ulus devlet ve ulus devletin kabuğu altında yaşanan bütünleşmeye karşı bireyselliği savunuyor olmasına vurgu yapmanın çok daha yerinde olacağını düşünüyorum. Tocqueville’e göre bir nevi hastalık olarak görülen bireysellik Nietzsche’ye göre de tam aksine bir özgürlük alanı oluşturmaktadır.* Bu sebeple Kitleleşme, eşitleme, sıradanlaşma, tektipleşme olarak gördüğü modern toplumsallık Nietzsche’nin hedef tahtasına dönüşmüştür.

Nietzsche’nin bu bireysellik savının ‘çokluk’ fikrinin öncülü olarak okunması yanlış olmayacaktır, çünkü çokluk herhangi bir çatı altında gerçekleşen kümelenmelerden farklı ama insanın aidiyetsiz bireyselliği ile bir ortak payda etrafında buluşması olarak tanım bulmaktadır. Böylesi bir bireyselliğin tecrübesi ancak çoklu platformlarda mümkün olur ve teknoloji günümüzde, bahsi edilen platformları çoklu oluşumlar için kullanmamıza imkân vermektedir.

Bu platformlarda paylaşımlarda bulunan birey bir üstinsan olmasa da hümanist mendenen bir anlık dahi olsa çıkışı yaşamaktadır. Hem de o çıkış herhangi bir aşkınlık formasyonu içinde değil ama Zerdüş’tün düşüşü ile yeniden büründüğü insan benliği gibi tamda sıradan insanlığın (ne Nietzsche’nin öykündüğü üstinsanın ne de Spinoza’nın anlatısındaki filozofların) katında gerçekleşen paylaşımlar ile sarsılan Hümanizmin kabından çıkış olmaktadır.

* Bkz. Cemal Bali AKAL, *Nietzsche Spinoza’yı Nasıl Okudu?* Cogito sayı 25, s.164.

2.2.4 Aşkınlık Kategorileri ve Sistemin Sorgulanması

İnsan sonrası yaşamı, bilim ve teknolojiye dayanan yeni bir aşkınlık durumu olarak değil ama aşkınlık kategorilerine dayanan bir sistemin sonrası olarak anlamak daha doğru olacaktır. Bilimsel gelişimin bir zamanlar Tanrıya, daha sonra da insana ait olan o katmanı doldurmak yerine yaşam ile kurduğu ilişkiyi herhangi bir aşkınlık kategorisinin oluşmasına fırsat vermeyecek bir ‘alan’da gerçekleştirmesi bir ‘sonra’ oluşturabilmek adına gereklidir.

Kategorileşme, beden, alan ve dilin müsaade ettiği ölçüde çalışabildiğinden, yakın gelecekteki bir teknolojik doyum ve eşikten geçme durumu olarak görülen ‘Tekillik’ yaygın fütürist çevrede, bu üçgen etrafında, müthiş bir ‘aşkınlık’ umudu olarak beklentiler oluşturmuş durumda. Tekillik-sonrası teknolojik beden insani arzuların tatminini vaat ederken, tekno-peygamberler aşkın bedenleri ile aciz bedenini yapamadığı her istenci gerçekleştirebileceğimizi “sıkın dışınızı az kaldı” sloganıyla neredeyse garanti ediyorlar. Yine nano-robotların beyin-sinir iletişimini manipüle etmesi ile teknolojik-beden ‘sanal bir alanın’* tek efendisi olmayı hayal ediyor, hem de bu alanda müthiş bir demokrasi söz konusu çünkü her tekno-beden kendi sanal alanının efendisi olabiliyor.

Bu noktada ilginç olanın beden ve alan hususunda bunca ‘aşkın’** vaatler havada uçuşurken dilin olduğu yerde durmasıdır. Mesela Ray Kurzweil, tekillik ile kendi bedenini bir tekno-bedene dönüştürdüğünde günde 5.000 kitap okuma arzusunu gerçekleştireceğinden bahsediyor veya ‘yapay zekalar’*** kendi aralarında konuşurken yeni ve kendilerine özgü bir dil ile iletişim kurduklarında hemen kapatılıyorlar. Beden ve alan mevzubahis olduğunda bu kadar hoyratça kullanıma sunulan teknoloji ‘dil’ söz konusu olduğunda sayısal aşırılığın ötesine geçemiyor.

Dilin tuhaf bir dokunulmazlığı var sanki ve kendi ontolojisi dışında gerçekleştirebilecek oluşumlara karşı çok tedbirli davranıyor veya söylem kendi alanını korumak istiyor. Aşkınlık mevzubahis olduğunda iletişim kabiliyeti sınırları aşsa da dilsel bir

* Virtual Space.

** Transcendental.

*** AI (Artificial Intelligence).

aşkınlıktan bahsedilmiyor. Konuşan özne olmak öyle görünüyor ki teknolojik bir hiperhümanizmin temel taşı konumunda. Gelgelelim dilin aşkınlığı veya dilsiz iletişim (şifreleme / deşifreleme pratiği ile çalışmayan iletişim) simgesel sistemin işleyişini baltalayacak veya başka bir deyişle sözcenin oluşumuna fırsat vermeyecek bir potansiyele sahiptir, bu sebeple dilde aşkınlık söylemi dahi yapısal olmak yerine sayısal olmakla yetinir gözükmektedir.

17. Yüzyıldan başlayarak ‘İnsan’ ve ‘Doğa’nın sistematik olarak birbirinden ayrılmasını beraberinde getiren düşünce yapısının ve dilsel yaratım ile oluşturulan aşkınlık kategorilerinin, ‘akılsallığın’ yüceltildiği bir formülasyon çerçevesinde, yapısallığa ve simgeselliğe dahil edilmesinin ‘dil’ ile ‘yapı’nın bağını tesis eden en önemli unsur olmaktadır. Bu demektir ki dil bizlere ‘gerçek’ten farklı bir sahne gösteriyor.

Böylesi bir sahnede özü düşünce olan insanın fiziğe indirgenmiş doğaya kıyasla üstün ve düşünce yetisi ile doğayı yönetme ve biçimlendirme kabiliyetinde olduğu inancına en önemli eleştiri yine aynı dönemde Spinoza’dan gelmiştir. “*Onlar insanı tabiat’a krallık içinde başka bir krallıkmiş gibi yerleştirilmiş olarak kavramışlardır*”³¹ sözüyle Spinoza antroposantrizmin dayanaklarından biri olan aşkınlık durumunun aslında bir yanılsamadan ibaret olduğunun altını çizer. Spinoza’ya göre insana dair aşkınlık söylemi içinde olanlar “*(insanın) kendisini ancak kendisiyle gerektirdiğini zannederler*”³² zira insan yine Spinoza’ya göre tabiat düzenine bağlıdır. Bu durum mutlak kontrolün insanda olmadığı gerçeğiyle yüzleşmemizi gerektirir. Teknolojik beden oluşumlarının geleceği nokta ne olursa olsun mutlak kontrolün insanda olmadığı gerçeği değişmeyecektir öyleyse içinde insanlaştığımız bu simgesel sistemin gerçekliği her ne kadar aşkın bir form yaratma ülküsünde olsa da ‘gerçek’, insan ve diğer canlıları barındıran doğanın düzlemsel oluşunda aranmalıdır.

Doğayı düzlemsel veya Deleuzyen bir yaklaşımla kök-sap (rizom) modeli olarak görmek, Spinoza’nın çağdaş bir yorumu olarak da okunabilir. Bu model insan dahil gezegendeki tüm unsurların, doğa dediğimiz bütünlüğü oluşturacak şekilde,

³¹ Benedictus SPINOZA, *Geometrik Düzene Göre Kanıtlanmış ve Beş Bölüme Ayrılmış Olan Etika*, Çev. Hilmi Ziya Ülken, s.129.

³² A.g.k., s.129

farklılıkların herhangi bir aşkınlık kategorisi yaratmadığı, doğanın kendi erekselliği ile özgür eyleyişi olarak anlaşılmalıdır.

İnsanın antroposantrizm ile yapmaya çalıştığı bu modelin karşısına ‘yapı’yı koymaktır. Yapıyı ayakta tutan ise Deleuze’e göre ‘öteki’nin varlığıdır ve aşkınlık kategorilerine dayanan sistemin sarsılması ötekinin yitimi ile mümkün olur. ‘Yapı’ ve ‘öteki’ nin birbirlerini inşa eden döngüsel ilişkisini eleştirirken, başka bir modelin haritasını çizmeye çalışmak, diğer bir deyişle başka yapısal bir yaklaşım ve düşünce formu ile meseleyi kavramaya çalışmak çok doğru olmayacaktır. Bu sebeple doğanın devamlı olarak kurulan ve bozulan çoklu ilişki ve eklemlemeler platformu, diğer bir deyişle bir ‘çokluk ortamı’ olarak kavranması gerekir. Bu eriyik, çamurumsu bataklık benzeri platform, söylemin, dilin ve epistemolojinin ve hatta antropolojinin tuzaklarını bozar, böylesi bir bataklığın üzerine hiçbir şey inşa edilemez olur.

2.2.5 Ötekinin Olmadığı Bir Dünya Olasılığı

Michel Tournier, ‘Cuma ya da Pasifik Arafı’ isimli kitabında fırtına sonrası düşülen bir adayı ve adadaki yaşamı romanlaştırırken aslında yaptığı Daniel da Foe’nin *Robinson Crusoe* isimli romanının *Cuma* özerinden okunduğunda şeylerin düzenine ait katılmış olduğu düşünülen gerçekliğin gerçekte nasıl balçık bir zeminde işlediğini anlatmaktır. Hegel, ‘*Felsefe Tarihi Dersleri*’nde tinin ‘Modern Çağlar’daki serüvenini anlatırken ‘*Descartes Felsefesi*’nden yine serüven dolu bir yolculuktan sonra varılan ‘ada’ olarak bahseder. ‘Fırtına’ ve ‘ada’ metaforu tarih boyunca özellikle dini-mitolojik tufan anlatımlarında çok kez karşımıza çıkmıştır, bunlardan uzun uzadıya bahsetmeyi düşünmüyorum ama ‘Slavoj Zizek’in ‘*ahir zamanlarda yaşamak*’ta olduğumuzu ve fırtınanın yaklaştığını yine aynı isimli kitabında anlattığına vurgu yaparak, teknolojik bir eşikten geçme durumunu fırtına benzeri bir durum olarak gördüğümü belirtmek isterim.

Burada mesele fırtına sonrasında düşülen ada cumanın adasına benzer bir yer mi olacak yoksa Descartes’ın adası olan evimize dönüş mü olacak sorusuna vereceğimiz cevaptır. Descartes’ın adası ıssız bir ada değildir aslında ‘inşaat’a geri dönüştür, fırtınalı bir seyahatten sonra döndüğümüz güvenli limandır ama Robinsonun düştüğü ada tekin bir yer değildir, insanı olduğu gibi çevreler ve böylesi bir gerçek deneyimi

nevrotik sonuçları olduğu kadar insanlıktan çıkma durumunu da beraberinde getiriyor olmaktadır.

Michel Tournier'in 'Cuma'sında, adaya düşen Robinson, tüm çabalarına rağmen, ötekinin yokluğu sebebiyle yapının bir türlü tekrar kurulamadığı bir 'arafa olma' halini yaşar. Yapı Robinson'un bedenine işlemiştir ama artık yaşadığı alan, ötekinin yokluğu ile ötekileşemeyen bir topraktır. Robinson toprağı da ayrıştırmak adına bir seri eylem planı hazırlar, adayı parsellere böler, tapu ve kadastro müdürlüğü oluşturur, bir nevi imar planı yapar, akılcı, ihtiyaç ve gereksinimlerine göre düzenlenmiş bir peyzaj ve oturma ile adaya kendi gerçekliğini umutsuzca yaymaya çalışsa da başarısız olur. Dili koruyabilmek için günlükler tutar, kendi oluşturduğu ve başkanı olarak kendisini atadığı müdürlüklerin kanunlarını ve buyruklarını yazıya döker, zamanı ölçmek ve tarihi belgelemek için su damlası düzeneği yapar fakat bunların hiçbirisi Robinson'u bir 'hümanist varlık' olarak korumaya yetmez ve Robinson psikoz'un eşiğine sürüklenir.

Var olabilmesi, yaşama geri dönebilmesi için yapıyı bedeninden de söküp atmaktan başka çare kalmamıştır ve Robinson da böyle yapmak durumunda kalır, *insan-dışılığını* keşfe çıkar. Robinson böyle bir arada olma halindeyken Cuma ile karşılaşır. "*Sanki Cuma, içine hapsedilmeye kalkışıldığı an üzerinde yıkıcı etkilere yol açtığı efendisinin yeryüzü saltanatına ters düşen başka bir saltanata aittir*".³³ Robinson'un bedensel bütünlüğü, Cuma ile karşılaşmadan önce, adanın bütünlüğü ile kaynaştığından, Robinson adaya düşen insandan farklı olarak 'ada olan insana' dönüştüğünden Cuma artık öteki olarak işlev görmez tam aksine Cuma Robinson'a çıkışı gösteren olur.

Michel Tournier bu durumu Cuma'nın adadaki en iri, güçlü ve kıvrak sakallı olan tekeyi ölümü pahasına yakalayıp, derisini yüzüp gökyüzüne bir uçurtma misali göndermesi ve uçurtmanın uçarken çıkarttığı vızıl vızıltı benzeri sesi ile 'şarkı söylemesi' betimlemesiyle anlatımına ekler. "*Öteki düşürür; elementleri toprağa, toprağı*

³³ Michel TOURNIER, *Cuma ya da Pasifik Arafı*, Çev. Melis Ece, s.233. (Gilles Deleuze tarafından yazılan sonsöz kısmından alıntı.)

*cisimlere, cisimleri nesnelere düşürür. Ama Cuma masum bir şekilde nesneleri ve cisimleri ayağa kaldırır, yeri göğe taşır ve elementleri özgürleştirir”.*³⁴

Ötekinin olmadığı canavarca bir dünya olasılığı elbette sadece ada’ya düşüldüğünde tecrübe edilen bir durum değildir. Ada bir platformdur, ötekinin yokluğuyla yapının işleyişinin sekteye uğradığı böylece içinin yapıyla doldurulamadığı, bilinç ve nesnesinin ‘bir’ olduğu bir platform. Ötekileştirmenin görevi ada benzeri böylesi bir yer, beden ve işleyiş olasılığını gizlemek, diğer bütün olasılıkların önünde onları perdeleyen tek gerçek olasılıkmış gibi toplumsal yapılanmayı koymaktır.

Deleuze’e göre de öteki’ nin işlevi “güvenli bir dünyanın olasılığını kaydederek, dünyayı olasılıklara, arka planlara, saçaklarla, geçişlerle doldurarak, dünyada, olası dünyalar içeren birçok kabarcık oluşturarak, ‘ben’im önümde çok başka biçimde gelişmiş duran aynı dünyayı başka görünümlemler altına almaktır”.³⁵

Öyleyse bu durumda bizleri canavarca dünya olasılıklarından ayıran perdenin kalkabiliyor olması üzerine düşünmemizi gerektiren nedir? Ben Zizek gibi ahir zaman beklentisi veya tarihsel söylemi ile bir tufan beklentisi içinde olduğumu söyleyemem ve hatta öyle bile olsa tufanın yapılandırma edimini sona erdirecek bir gücü olduğunu söylemekten çekinirim. Zaten tufandan kurtulan peygamberler her seferinde ötekileştirecekleri canlıları da yanlarında ada’ya taşımamışlar mıdır? Tufan veya fırtına gibi devrimsel bir tepetaklak olma durumunu ummak yerine daha çok oluşumun bizzat kendisinin ürettiği istem dışı yan ürünlerde yeşeren açılımlara diğer bir deyişle ‘sistemdeki hatalara’ bakmak doğru olmaktadır çünkü Baudrillard’ın da dediği gibi hiçbir cinayet kusursuz değildir.

2.3 İnsan, Kültür ve Kent

*“Neoliberal Kapitalizmde, eşitsiz coğrafi gelişim rastlantısal değil temel bir özelliktir”.*³⁶

³⁴ A.g.k., s.233.

³⁵ A.g.k., s.225.

³⁶ David HARVEY, *Neoliberalizmin Kısa Tarihi*, Çev. Aylin Onacak, s.4.

İnsansonrası duruma dair geliştirilen birçok tartışma akademik alan da dahil olmak üzere genellikle insan bedeninin içinde yaşadığı ortamdan, Doğa'dan ve kent'ten, ayrılabilceği varsayımı ile yürütölmektedir. Bu varsayım neticesinde insansonrası teori bedenın biyolojik sınırları içinde olup bitenlerle ve bu sınırların aşılması üzerine kurulu pragmatist söylemlerle kısıtlı kalır. Bedenin aşılması arzusu ile içinde gizlenmiş olduğu varsayılan benliğin bulunup bir makineye veya '*bulut teknolojileri*'ne* aktarılması üzerine o kadar yoğunlaşmıştır ki bedenın daha büyük bir bütünün parçası olduğu es geçilmektedir. Bedenin aşkınılığı ve biyolojik sınırlarının dışına taşması bir teknolojik yeterlilik meselesine getirilip dayandırılır ve 'tekillik' denilen eşikten geçilme durumu ile bu meselenin de çözüleceğine inanılır.

Halbuki insansonrasına dair durum bundan farklıdır; insan ve yaşadığı ortam ile ürettiğı nesneler bir bütündür. İnsansonrası tabiri terminolojide her ne kadar 'insan' ve sonrasını çağrıştırıyorsa ve tartışma da bu sebeple 'beden' üzerine kaydırılıyorsa da insan, doğa, kent ve hümanist kültürün sonrasını insansonrası durum çerçevesinde çözümlmek anlamlı olacaktır. Çünkü günümüzde 'insan' kelimesinin gönderme yaptığı sadece insan bedeni değildir ama içinde yaşadığımız kenttir, yarattığımız kültür nesneleridir, oluşturduğumuz sosyal sistemlerdir ve kullandığımız teknolojik cihazlardır. Bu sebeple insansonrası durumu çözümlmek için bu kısımda kent ile ilgili düşünceler ve neoliberalizmin şekil verdiği çağdaş yaşam ve biotik ilişkisi incelenecektir.

2.3.1 İnsanın Yaratusı ve Yaratıcısı Olarak Kent

Kartezyen düşüncenin '*başka bir dünya tasarımı*' oluşturma girişimini sadece insan ve doğa ile etkileşimi üzerinden okumak eksik kalacağından, öznenin kurulduğu mekânı, kültür nesnelerini, teknolojik gelişmeleri ve kapitalist sistemi de denkleme dahil ederek çözümlmeyi bu unsurların etkin olduğu alan olarak 'kent' ekseninde genişletmek doğru olacaktır.

Özellikle Rönesans ve sonrasında 'Descartes'ın açtığı yolda ilerleyen insanoğlu bugün doğadan kopuk, doğayı yenmek hayaliyle ilerlemecilik ülküsünü diri tutmaya

* Cloud Bilişim Teknolojisi.

çalışmaktadır. ‘Francis Bacon’ın, “Âdem’in hayvanları adlandırmakla doğaya hükmetmenin ilk adımlarını atmış olduğunu ve düşüşten sonra, insanın yeniden çabalayarak şeylerin efendisi olması gerektiği” söyleminin izinde yerleşen “İlerlemecilik” ideali, daha çok kültür nesnesi yapmak, teknoloji üretmek ve sermaye birikimi ile mega-kentler oluşturmak yoluyla insanın kendi geleceğinin belirlenimini yani içinde yaşayacağı doğanın yasalarını oluşturma inisiyatifini kendi ellerine alma çabası olarak görülmelidir.

Burada ıskalandığını düşündüğüm nokta insanın yaptığından ayrı bir ontolojisinin olmadığıdır; insan yaptığı, kullandığı ve içinde yaşadığı şey olur ve bu yeni oluşan varlık tekrar bir şeyler yapar ve hatta silikon teknolojilerinin gelişimi ile yarattıklarının yaratıları ile dahi bir etkileşim içerisine giren insanın mutasyon seyri gittikçe içinden çıkılmaz, tarifi imkânsız kaotik bir hal alır. Başka bir deyişle ‘insan – kültür’ ilişkisi yarattığı nesneden kopuk, tek yönlü bir yaratım ilişkisi olmaktan uzak, çok etkenli ‘biroluş’ ilişkisidir. Nietzsche’nin, ‘Ahlakın Soykütüğünde’ ki, “*yapma, eyleme, oluşma fiillerinin ardında bir ‘varlık’ yoktur: ‘yapan’ yalnızca yapılanı eklenen bir kurgudur – mesele yapılandan ibarettir*”³⁷ savı, sonuç-nesne olarak insanın şeylerle kurduğu yapım/olum ilişkisinde salt fail olarak değil ama aynı zamanda kendisinin de şeyler tarafından kurulduğu yani şeylerin efendisi olmak değil ama şeylerin kendisi olduğu fikrinin altını çizmektedir.

İnsan ve yapıtlarını ayrı birer varlık, kendi bütünlüğü içerisinde kümelenmiş oluşumlar olarak görmek diğer bir deyişle ‘Immanuel Kant’ın “*gerçek doğanın verdiği malzemedan sanki başka bir doğa yaratmak*”³⁸ olarak açıkladığı ‘ikinci doğa’ ürünlerini gerçek doğadan kopuk ayrı oluşumlarmış gibi yorumlamak hatasına düşmeyip doğa, insan ve kültür sürekliliğine vurgu yapmak yerinde olacaktır. Süreklilik içerisindeki doğa-insan-kültür-kent ilişkisini, yapım ve olum ilişkisi olarak anlamamız, ‘biyopolitika’dan ‘neoliberal kapitalist’ sisteme, ‘kentleşme’den ‘tekilliğe’, birçok meseleyi tüm gerçekliği ile inceleyebilmemizi mümkün kılacaktır.

³⁷ Friedrich NIETZSCHE, *Ahlakın Soykütüğü Üstüne – Bir Kavga Yazısı*, Çev. Ahmet İnam, s.59.

³⁸ Taylan ALTUĞ, *Kant Estetiği*, s.206.

Süreklilik esası yine Kant'ın *"basitçe bir kopya olmadığı gibi, gerçek doğanın da ötesine geçer"*³⁹ diyerek tarif ettiği ikinci doğa kavrayışını da istikrarsızlaştırır; insan bedenlenmesi performatifliğin bir sonuç nesnesi, sürekliliğin devinimi içindeki türevlerden alınmış bir kesit ise biz nasıl bir türevin üretimini tüm doğadan farklı ve üstün olarak görebiliriz? Kant bu düğümü transandantal ağ bağıntısı içinde insana atfettiği evrensel akıl, yaratıcı güç diğer bir deyişle 'deha'* ayrıcalığı ile çözer. Böylelikle Kant, insanda doğadaki herhangi başka bir canlıdan farklı bir ayrıcalık, evrensel aşkınlık olduğu iddiası ile 'verili' ve 'yapılı' ayrımını inşa eder. Özellikle insana ait 'deha' ayrıcalığı ve 'verili/yapılı' ayrımına dair söylemlerinden ötürü Kant'ın 'ikinci doğa' tanımlamasına ve yargısına spekülâtif bakmak çözümlemenin gelişimi açısından yararlı olacaktır. Kaldı ki çağdaş eleştirel felsefenin şeylere ait yerleşik köken, ayırım, öz ve temsil sistemini uzunca bir süredir aşındıran düşünceler ortaya koyduğunu söylememiz gerekir.

Foucault'ya göre *"tarihselliğe neden olan köken değildir; kendine içsel ve yabancı olacak bir kökenin gerekliliğinin profilinin, bizatihi kendi dokusunun içinde ortaya çıkmasına izin veren, tarihselliktir"*.⁴⁰ Tarihselliğin üretim gücünün açılımı olarak dilin, bilgiselliğin veya epistemolojinin ve antropolojinin tarihsel üretim gücüne yapılan vurgu bir yerde tözel varlık üzerine kurulan metafizik söylemini de tersyüz etmek anlamına gelmektedir. Diğer bir deyişle dilin yasasına tabi olarak tesis edilen özne, kendi kökenlerine ve şeylerin kökenlerine dair bir özü dilde var ediyor olur. Bu durumda 'insan' yarattığı şey olmasının yanı sıra dilde var ettiği şey de olur. Foucault'ya göre *"insan, tarihsellikleriyle, sergilenişlerinin içinde, ama kendi yasalarına uygun olarak, kökenlerinin ulaşamaz özdeşliğini işaret eden bütün bu kendi içlerine sarmalanmış şeylerle korelasyon halinde olmak üzere, 19. Yüzyılın başında oluşmuştur"*.⁴¹

Jean Baudrillard ise 'temsil' ve 'sunum' ile ilgili tartışmayı bir üst seviyeye taşıırken, *"kutsal gönderenden yoksun imgeler"*⁴² olarak söz ettiği şeylerin yüzer geçer varlıklarına dair yaptığı saptamada onları *"bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen*

³⁹ A.g.k., s.206.

* Aklın Yüksek İlkeleri.

⁴⁰ Michel FOUCAULT, *Kelimeler ve Şeyler*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, s.459-460.

⁴¹ A.g.k., s.460.

⁴² Jean BAUDRILLARD, *Simülâklar ve Simülasyon*, Çev. Oğuz Adanır, s.15.

*görünüm*ler”⁴³ yani ‘simülakrlar’ olarak tanımlar. Baudrillard’a göre “*bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesi*”⁴⁴, hipergerçeklik veya simülasyon artık gerçeğin yerini alır diğer bir deyişle şeylere ait gerçek, şeylerin özünde değil tam da simülakrların kendisinde aranmalıdır.

Judith Butler ise tözel kuram ile ilgili yerleşik düşünce pratiğini tersyüz ederek, ‘*kadın*lık kategorisi’ne ait bir töz olup olmadığını sorgularken, töz metafiziğini istikrarsızlaştırmayı söyleminin merkezine yerleştirir; Butler’a göre “*kalıcı bir töz ya da toplumsal cinsiyetli kendilik görünümü, niteliklerin kültürel olarak tesis edilmiş tutarlılık mefhumuna göre düzenlenmeleriyle üretilir*”.⁴⁵

2.3.2 İdeal İnsan, İdeal Kent, İdeal Toplum

‘Öz’ veya ‘köken’ veya insanın sahip olduğu çekirdek veya cevher varsayımı özellikle 19. Yüzyıl Fransız düşünürleri tarafından alaşağı edildiğinde aslında tepetaklak olan ideal insan ile beraber ideal kent üzerinde kurulması planlanan ideal toplumdur. Rönesans’ın akılcılığına sırtını dayayarak tohumları atılan antroposantrik akımların sistematikleştirerek doğallığından koparttığı batılı kentler, insan ile beraber sorgulamanın odağına alındığı zaman ‘Hümanizm’ olgusunun sarsılması da söz konusu olmaktadır. Çünkü insanın merkezde oluşu hümanist kentlerde mümkündür; doğa insana diğer her türe yaptığı gibi gelişigüzel davranır.

Rönesans ile beraber kentsel oranların insanileşmesi, diğer bir deyişle sokakların ve binaların ve bu yapılarda yer alan öğelerin insan ölçeğine çevrilmesi, ideal insan standartlarının tasarımlarda yer bulması, dairesel kent planlamalarında kilisenin merkezdeki konumunun yerine sarayın geçmesi ve kentin bir bütün olarak görülüp sınırlarının surlarla çizilmesi ile sanki ‘Hümanizm’ kendi krallığının sarayını yaratıyor gibidir. Bu krallığın bir yanılsamadan ibaret olduğunun ve ideal kent, ideal insan ve ideal toplum kurgularının emperyalist amaçlara hizmet ettiğinin çözümlenmesi için hümanist kentleşmenin irdelenmesi insansonrası savımızı güçlendirmektedir.

⁴³ A.g.k., s.7.

⁴⁴ A.g.k., s.13-14.

⁴⁵ Judith BUTLER, *Cinsiyet Belası, Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, Çev. Başak Ertür, s.76.

Leon Battista Alberti (1404-1472) Kent'in sınırlarını çizerek, baş ve son, içsel ve dışsal, merkez ve çeper ikiliğinde ayırıp 'İdeal kent' tasarımlarını kâğıda döken ilk Rönesans dönemi sanatçı ve mimarlarından. Alberti'ye göre kent kendi bütünlüğü içinde aklın gösterdiği doğrultuda tasarlanmalı, Rönesans'a yakışır estetik anlayış içinde olmalı ve inorganik bir düzen ile denetim ve otoritenin varlığını simgeselleştirebilmelidir.

Alberti'nin 'kent şeması' dairesel form içinde, Saray ve kamu binalarının konumlandığı merkezden yayılan ışınal sokaklar, ızgara sistem içine serpiştirilmiş binalar, görkemli meydanlar ve benzeri elemanlardan oluşur. Alberti'nin doğal biçimlenen ve kır ile sınırları karışmış Ortaçağ kentlerinden farklı olarak tasarladığı kent şeması, her ne kadar insancıl, diğer bir deyişle insani planlama ve akıl ürünü olsa da tipik hümanist pratikler gibi canlılığı ve yaşamı gözardı etmiştir. Merkeze alınan yaşam değildir, merkezden çıkarılan Kilise yerine konan Saray olmuştur. Kentin merkezindeki 'Kilise' yerine konan 'Saray', yine aynı dönemlerde perspektifin tanrısal bakıştan (özellikle ikonlarda görülen ters perspektif) insani olana, uzama bakışın odağına insanın konması gibi insanmerkezleşen dünya görüşünü simgeler.

Her ne kadar Rönesans sonrasında Barok dönemde ideal kent teorileri Avrupa Hümanizmi, Sömürgecilik ve Emperyalizm ile gelişen kentlerde uygulama alanları bulmuş olsa da Alberti'nin ideal kent tasarımları Rönesans boyunca yalnızca bir tek örnekte gerçekleştirilmiştir; Vincenzo Scamozzi'nin Palmanova tasarımı. Palmanova belki de bedenin doğadan kopuşu gibi kentin de kırdan net bir sınırla ayrıştırıldığı ilk kentleşmedir.

Palmanova'yı sonrasında birçok Avrupa Kent'i sınıfsal düzen ve denetimin tesisini mümkün kılmak için örnek almıştır. Bu sebeple Palmanova'nın, Georges-Eugene Haussmann'ın yıllar sonra Paris'e vermek istediği ve büyük ölçüde başarılı olduğu şekle benzemesi rastlantı olarak görülmemelidir. İki şehir de hümanist anlayış ile biçimlendirilmişlerdir tıpkı içinde yaşayan insanlar gibi kentler de bir mekanizmaya dönüştürülmüş ve tıpkı 'kartezyen cogito'nun bedeni bir makine olarak pragmatizmin kollarına bırakması gibi doğal oluşumdan çıkartılıp insani kurguya teslim edilmişlerdir.



Resim 5. Vincenzo Scamozzi, Palmanova Şehir Planı, 16. Yüzyıl, Venedik yakınlarında bir kasaba. (https://www.natisone.it/0_store/natisone/palmanova.htm)



Resim 6. Palmanova, Venedik yakınlarında bir kasaba, (<https://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/duzenin-sehri-yildiz-kale,kCkai1BuW0miSXnAPDeVZQ/GJjzbBmypoUnhFzkmI53fg#GJjzbBmypoUnhFzkmI53fg>)



Resim 7. Haussman sonrası Paris şehrini gösteren fotoğraf, Fransa, (<https://www.theguardian.com/cities/2016/mar/31/story-cities-12-paris-baron-haussmann-france-urban-planner-napoleon>)

2.3.3 Sınırların İnşası

Rönesans dönemi ve sonrası kentleşmenin bir sonucu olarak kır ile kent arasındaki sınırların belirginleşiyor olması kentsel ve kırsal yaşam ayrımını da beraberinde getirir. Coğrafyaya yayılmış parçalı köyler veya daha küçük yerleşkeler içindeki yaşam ile kent içi yaşamın ayrılması kent sahnesinde rol alan insanların farklılaşmasıyla, bu farklılaşma da kentliye yüklenen görevlerin çeşitlenmesi ile alakalıdır.

Sınırların içine dahil edilen ticaret alanlarının zaman içinde kent içi fabrikalara dönüşmesi ve burjuvazinin güçlenmesi söz konusu olurken, aynı süreçte loncaların zayıflaması ile kapitalizmin yükselişi kentlileri köylülerden koparır. Kentli özne, yaşam ile ilgili edilgen konumdan aktif konuma terfi etmek amacı ile ilerlemeci anlayışa uymak zorunda bırakılır. Sınır descartes'çi felsefenin yaşama yansıması ile 17. Yüzyılda giderek koyulaşırken sanki kentliyi zihin, köylüyü de beden olacak şekilde parçalara ayırır. Hümanist yapılanmada zihin eril, beden ise dişil olanla

eşleştirildiğinden, eril kent formasyonu ulus devletlerin de oluşmaya başlamasıyla egemen bir hal almış olur.

Sanayileşme ile birlikte fiziki sınırların artık bir anlamı kalmasa da doğanın hammadde olarak paylaşımı ile sınıfsal sınırlar, kapitalist uygulamalar ve bu uygulamalara tabi olan bedenler üzerinde yapılandırılmıştır. Kentsel yaşam, sınırların ve düalist düşüncenin elinde sosyal bir laboratuvara dönüşürken, insan yaşamının göz ardı edilerek sanayi kentlerine malzeme yapılması sınıf ayrımının tesisi ile söz konusu olur. ‘Barok dönem’ ve sonrasında ‘Modernizm’in icra edildiği insan sahnesinin ve özellikle 17. Yüzyıl sonrasında, tıpkı insan bedeni gibi kurgulanan kent yaşamının böylesi bir gerçekliğine dikkat çekmek çağdaş kent yaşamını ve sonrasını yorumlayabilmek adına gerekli olmaktadır. Çünkü kentli kentten koparıldığı taktirde ancak bu süreçte kurgulanan yapı işlevsizleşebilir. İnsansonrasının sadece beden olarak değil ama kenti de içine alan bir durum olarak görülmesinin bir nedeni de bundandır.

Sanayi kentlerinin yarattığı hayal kırıklığını mekanik müdahaleler ile kenti yeniden yapılandırarak gidermeye çalışan 19. Yüzyıl hümanist akılcılığı, sorunu kentleşmenin kendisinde aramak yerine kentleşme biçiminde bulduğunu sanmıştır. Makine çağının kentleri kömür atıklarına boğması, sömürgeleşmenin getirileri ile zenginleşen ve zenginleştikçe nüfusu artan kentlerin işçileri ancak iş yapabildikleri sürece yaşıyor olması, özetle kentlerin bu dönemde birer ‘nekropol’e dönüşmesi, kapitalist saikler ile kentlerde yoğunlaşmanın sonucunda gerçekleşmektedir.

1850 ‘lerde İngiltere de yaşanan kolera salgını ve diğer batılı kentlerde özellikle işçi sınıfının yaşadığı yoksulluk, açlık ve hatta susuzluk, Adam Smith’in “*laissez faire, laissez passer*”^{*} doktrini ile vaat edilen ‘Refah Kent’ söyleminin ve sözde liberalizminin de sonunun geldiğini işaret ediyordu. Thomas Moore’un ütopyasında da açıkça anlatıldığı gibi serbest piyasa koşullarının merhametine bırakılan işçiler için kentlerde yaşam ne akılcı ne etik ne de sürdürülebilir bir durumdu; kentlerin gerçekliğinin burjuvanın ve siyasi ve askeri otoritenin gerçekliğinden böylesi

^{*} Bırakınız Yapsınlar, Bırakınız Geçsinler.

farklılaşması liberalist ekonomik faaliyetlerin sadece bir kısım kentliye yaradığının kanıtı olmuştu.

Kaldı ki gerek Barselona’da gerek Paris’te gerekse Viyana da yaşanan dönüşümler her ne kadar sağlık koşullarını iyileştirmek amacı gütmüş olsa da aslında bu dönüşümden en kazançlı çıkan yeni iş bölgelerinin oluşması ile kentsel alanın rantiyesini alan burjuvazi olmuştur. Kısacası kentlerde ‘yaşam’ Rönesans sonrası dönemde hiçbir zaman odakta olmamıştır; esas olan ilerlemeciliktir, tüketimdir.

Sanki bir kanser hücresi gibi metastaz halindeki kentleşme ancak yaşamı, tüm insanları ve tüm türleri kapsayan yaşamı, hümanizmin dayatmalarının yerine koyabildiği zaman hümanizm sonrası bir kent görünümü alabilir. Yaşamın merkeze alınması ise sınırların, doğa, insan, kent ve diğer canlılar arasına konan gerek fiziki gerekse algısal sınırların yok olması ile mümkün olabilir; böylesi bir kapsayıcı yaşam ancak kent doğaya karıştığında (ama barok dönem ve sonrasında Amerikan Neo-Klasizmde görüldüğü gibi güzel kent inşa etme çabaları ile kente yerleştirilen bahçeler, dikilen ağaçlar, havadar meydanlar ile değil) ve doğayla bütün olduğunda söz konusu olur.



Resim 8. Robert Friedrich Stieler, Alman şehri ‘Ludwigshafen’deki fabrikalar, 1881, (<https://www.basf.com/global/de/who-we-are/history/130-years-of-basf-in-china/how-it-all-began/in-the-beginning-were-the-dyes.html>)



Resim 9. Birmingham – İngiltere yakınlarındaki ‘Bournville’ şehir fotoğrafı, 1926, fotoğrafçısı anonim. (<https://wellcomecollection.org/works/m7jarbgt>)

2.3.4 İnsanlaşma – Kentleşme

Çağdaş kent siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel iktidar oluşumlarının, ifadelerin, dışavurumların, görüntülerin, nesnelerin ve söylemlerin, modern özne ile içiçe girerek yapılanmış bir yaşam alanı bütünü olurken; kentçilik veya ürbанизm de bu alandaki yaşamı inşa etme ve normalleştirme pratiği olarak tanımlanır. İnsan bedeninde gerçekleştirilen kurgu ve kentsel kurgunun paralellik gösterdiği savı ile bedenin siborglaşması ve kentin siberleşmesi arasında bir analogi kurabileceğimiz düşüncesinin izinde ‘insansonrası ve kent’ oluşumlarının, ucube bir kent olasılığını mümkün kılacağının altının çizilmesi çözümlemenin kilit noktalarından birisi olmaktadır. Donna Haraway’ın tabiriyle ‘siborg’un “dünyaların en korkunç ve herhalde en vaatkar canavarları”⁴⁶ oluşuna benzer şekilde kentin siberleşmesinin de beraberinde hümanist düşünce kapanından çıkışı gösterdiğini söylemeden önce ‘Kent’in ne olduğunu ve ne olmadığını gerçek anlamı ile detaylandırarak incelememiz gerekir.

İnsan bedeni nasıl sosyal performatif üretim diğer bir deyişle toplumsal erklerin iktidar mücadeleleri ve dilsel kurgu ile beden üzerinde kodlanan düzen ve normların

⁴⁶ Donna HARAWAY, *Siborg Manifestosu*, Çev. Osman Akınhay, s.5.

biyopolitik işleyişi neticesinde şekil almış ise kent te benzer müdahale ve yapılanmaya ve oluşuma maruz kalmış eril doğa parçasıdır. İnsanlaşma ve kentleşme, yaratılan ve dayatılan yasanın hükmü altına girmek ile mümkün olur. Doğa yasalarından farklı olarak örtülü buyruk niteliğindeki kentsel yasalar, *‘insanmerkezcidir’**, hümanisttir, sanal sınırlar var eder, ayırım ve hiyerarşiyi gerçekleştirir, normalleri belirler ve böylelikle öteki alanlar ve ideal mekanlar oluşur; kent bedeninde sınıfsal ayrımı *‘ayrıcılık mekân’*ın tesisi ile gerçekleştirilir.

Simone de Beauvoir’ın antroposantrizm eleştirisi olarak görebileceğimiz *“Ötekilik insan düşüncesinin temel kategorisidir”*⁴⁷ saptamasını bu noktada hatırlamak yerinde olacaktır. Kent mekânı böylesi bir *‘insan düşüncesi’*nin işleyişi neticesinde antroposantrik üretimler ile doldurulmuş, öteki bedenler ve öteki yerler üzerine inşa edilmiş ve ancak *‘bir’*e benzeyenin normal görüldüğü yaşam alanıdır.

Tıpkı insan gibi kent de ötekilerin sadece bedensel olarak değil ama lokasyon olarak da işaretlenmesi ve kentsel oluşumun kendi oluruna bırakılamayacak olmasının anlaşılması ile diğer bir deyişle 19 yüzyılın ortalarında Georges-Eugene Haussmann’ın Paris’i şekillendirmesi ile oluşmaya başlamıştır. Hausmann özellikle 1848 halk ayaklanması sonrasında ayaklanmalara önlem olarak Paris’in dar sokaklarını genişletmiş, kirli ve yığılmış yerleri düzene sokmuş gibi görünse de aslında yaptığı varlıklı ve yoksul ayrımını fiziksel bir bölünmeye dönüştürmekte; yoksullar Paris’in yeniden yapılanması ile periferiye sürüldü ve genişleyen caddelerde boy gösteren kentliler dönüşümün öncesindekinden farklı bir normalliğin yasasını oluşturmaya başladı.

Bu yeni normlar, giysi-beden bütünlüğü göstereni içinde kentlinin nasıl olması ve nasıl davranması gerektiği bir seri kurallar zincirini, diğer bir deyişle toplumsallığın normallerini gerek beden gerek mekân gerekse tavır ve ifadeler olarak belirlemeye başladı. Kenti eril yapanın da bizzat bu yasaların varlıklı/yoksul, temiz/kirli, düzenli/yığıntı, merkez/çeper gibi düalist söylem ile ötekileştirmenin ve düzenlemenin *‘yapı’* olarak inşası ve yapının tahakküm gücüne kavuşması olduğunu söylememiz gerekir çünkü yasa kendi mefhumuna itaati şart koşar ve meşruiyetini doğallaştırılan

* Antroposentrik.

⁴⁷ Levent ŞENTÜRK, *Kuir Mekan*, s.82.

sinist işleyişinden alır.

2.3.5 İnsansonrası Durum ve Mekân

‘Öteki’ ve ‘bir’ konumlarının karşılıklı bağımlılığı, “Hegel’in Efendi-köle ilişkisini, aralarındaki başarısız karşılıklılık yapısını çağrıştırır, özellikle de efendinin kendi kimliğini yansıma yoluyla tesis edebilmesi için köleye olan beklenmedik bağımlılığını”.⁴⁸ Gilles Deleuze’ün “yer ancak ötekiler ile doldurulduğunda yerdir”⁴⁹ söylemiyle ötekinin olmadığı yerde zeminin kayganlaştığının ve hatta çöktüğünün altını çizmesi, yer ve öteki bağımlılığını ve karşılıklılık yapısını başka bir boyuta taşır. Öyleyse ötekinin yokluğundan bahsetmek ve gerçekte ötekinin olmadığını, ötekinin varlığının kurgusal bir yanılsamadan ibaret olduğunu ve ‘bir’ olarak tesis edilenin herhangi bir öz kaynaklı temellenme ile ‘bir’ olduğunun aksine dilsel ve tarihsel bir düşünce formasyonu olduğunu ve düşüncenin kendisi üzerinde düşünmesinin mümkünsüzlüğünü ortaya sermek bize insansonrası teorinin kapılarını aralamaktadır.

İnsansonrası sadece yer veya beden özelinde değil ama bir durum olarak anlaşılmalıdır; ne olduğumuzu iddia etmek ile ilgili karmaşadan çıkıp ne olmadığımızı anlamak ile ilgili bir durum. İnsansonrası, ütöpik veya ideolojik bir söyleme indirgemeden zoe-santrizmin (yaşam-merkezciliğin), ama gezegeni tümüyle kapsayacak şekilde, esas olduğu anlayışı ile ilgili bir durumdur. Bu durumu oluşturan ise ileri teknolojilerin hümanizmin ördüğü ağı bozan imkanlar sunmasıdır.

İnsansonrası bir çıkış bulma girişimidir. Yapıyı yıkarak değil ama istikrarsızlaştırarak yine yapının gerçekliğinin doğadan kopuk olamayacağını, evrensel bütünlüğü yapının kendi içinde keşfederek ve bedenler ile yerleri bu saf düzlemde oldukları gibi görerek bulunabilecek bir çıkış yolu. Bu noktada çarpıcı olanın, böylesi bir çıkış olasılığı hakkında konuşabilmemizi mümkün kılan şeyin bir başka insan üretimi olmasıdır; teknoloji. İleri teknolojilerin görece ucuzlayarak ulaşılabilir olması ve yaygın kullanıma geçmesi saf düzlem olarak da görebileceğimiz gayri-meşru bir ‘çokluk platformu’ nun kapılarını aralamaktadır.

⁴⁸ Judith BUTLER, *Cinsiyet Belası, Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, Çev. Başak Ertür, s.104.

⁴⁹ Michel TOURNIER, *Cuma ya da Pasifik Arafı*, Çev. Melis Ece, s.228. (Gilles Deleuze tarafından yazılan sonsöz kısmından alıntı.)

2.3.6 Dönüşümün İvmelenmesi

Meselenin kökencilik veya ilksellik değil ama çıkış olasılığı olduğu, Deleuze’ün Kafka’nın edebiyatı üzerine yaptığı incelemede de açıkça belirtilmiştir*. Kafka için de sorun ‘çıkış’ tır; baba karşısında ailevi bir özgürlük arayışı değil ama babanın da tabi olduğu ve oğlunun da itaat etmesini istediği ve ancak bu itaat ediş ile var olunabileceğine inandığı düzenden çıkış. Deleuze’ün deyişiyle “*ödip’i dünyada yersizyurtsuzlaştırmak*”⁵⁰ olan bir çıkış.

Ödipal kompleks’teki ‘Baba’ figürü bu durumda, kendisini tahakküm altına alan ve oğlunun da tabi olmasını istediği örüntüyü oluşturan bütün bu güçlerin yoğunlaşmış bir göstereni diğer bir deyişle örüntünün imgesinden ibaret olur. Kafka böylesi bir örüntüden çıkış imkanını majör dilin himayesine girmemekte, aksine Majör dilde bir çek gibi, bir yahudi gibi yazmakta, Deleuze’ün deyişiyle “*minör bir edebiyat’a dayalı bir yazı makinesi*”⁵¹ oluşturmakta arar ve gerçekleştirir. Minör edebiyat majör dili içeriden bozarken aslen yaptığı, majör dilin kurguladığı insan olgusunun temellendiği ‘varoluşun kodlarını’ dinamitlemektir.

Dil ile insanlaşma (toplumsal varlık olma) ilişkisini Jacques Lacan’ın, insan yavrusunun dile geçişi, konuşan özne olmak veya hazır bulunan yasaya tabi olmak diğer bir deyişle konuşmaya başlanması ile babanın yasasına geçiş arasında kurduğu ilişki bahsinde görürüz. Jacques Lacan’a göre ‘gerçek’ evresinden koparak insanlaşma, Simgesel sistemin hazır bulunan yasasına tabi olunarak (‘baba’nın yasası ve dile giriş ile konuşan öznenin kastrasyonu ve neticesinde insanlaşmanın yaşandığı yasa) gerçekleşir. Öyleyse çıkışın dilden çıkış veya majör dilin tahakküm altına alan yapısından kaçış olması ama bu çıkışında ancak yine dilin içinde gerçekleşebiliyor olması kaçınılmazdır. ‘Gregor Samsa’nın hamamböceği oluşunun önkoşulu olarak konuşmasının bozulması, ses bütünlüğü ve anlamın yerini cıvıdamaların alması bundandır, hamamböceği olmak öncelikle dilden çıkmak ile mümkündür.

* Bkz. Gilles DELEUZE ve Félix GUATTARI, *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, Çev. Işık Ergüden, s.33.

⁵⁰ A.g.k., s.33.

⁵¹ A.g.k., s.26-27.

Dönüşümün kendisi tek başına bir çıkış olabilir ama burada esas mesele, dönüşülen şeyin tekrar başka bir örüntü ile kaplanıyor olduğunu tespit etmektedir. Bahsetmeye çalıştığım, Deleuze’cü terminoloji ile yersizyurtsuzlaşmanın tekrar yerliyurtlu oluş döngüsüdür. Çünkü yapı organik bir malzemedir, hamurumsudur, çalıştığı hammaddenin aldığı şekle göre yeniden kurulur. Yapının içinde oluşabilen karşı çıkışları araçsallaştırabilme gücü buradan gelir. Öyleyse çıkışın devamlılığı hali veya çokluğun parçalanıp bütünlenebilen eklemli hali yapısallığa karşı bir güçtür. Teknolojik gelişimin getirdiği bu güç insansonrası durumun dayanak noktası olur.

Kafka’daki dönüşüm (metamorfoz) diğer bir deyişle hamamböceği olmak, maymun olmak, köpek olmak gibi nihai bir oluşturma; halbuki üzerinde durulması gereken dönüşümün devamlılığı olmalıdır. Devamlılığın görünür olması ise ancak günümüz teknolojileri sayesinde tecrübe edilen hız ile mümkündür. Doğanın dönüşümü yavaş işlediğinden görünür değildir, gelgelelim teknolojilerin sağladığı ve gelecekte sağlayacağını düşündüğümüz hız sayesinde, bedenın dönüşümünün görünürlüğünün giderek daha da belirginleşmesi söz konusudur; tıpkı ‘Gregor Samsa’nın sabah kalktığında hamamböceği olması gibi bizler de her gün hatta her an ucube bedenlere dönüşeceğimiz bir döneme girmekteyiz. Bu durumda denkleme dil, beden ve mekân mefhumlarına ek olarak zaman mefhumu da dahil olur. Tekillik zaten hız ve zaman ile ilgili bir durumdur.

2.3.7 Kentin Dili

Dönüşüm sadece beden üzerinde gerçekleşiyor değildir. Dönüşüm hızındaki ivmenin artması neticesinde bedenın dönüşümü ile akışkanlığının yanında nesnelerin ve imgenin akışkanlığını da konuşuyor oluruz. Şeylere ait oluşturulan ve katıymış veya doğalmış gibi dayatılan ‘bilgi’ nin bu akışkanlık içinde muğlaklaşması, kentsel dilin ve hatta kent sahnesinin inşa edildiği zemini de kayganlaştırmaktadır. Neoliberalizmin ve neoliberalizmin mimarlığı ile inşa edilen kentleşmenin gizlediği, şeylere dair böylesi bir akışkanlığın gerçekliğidir.

Kentsel öğelerin dönüşümü veya yenilenimi kentin dili ile oluşan sahnenin dönüşümünden farklı anlaşılmalıdır. Hatta aksine Guy Debord’un da bahsettiği gibi

şehrin bir kısmının yıkımı esnasında diğer bir kısmının yapımı ve bu yıkım/yapım faaliyeti piyasaya hizmet etmekten öteye gidemez. Akıllanan evler, akıllanan binalar ve hatta akıllanan ortak yaşam alanları, diğer bir deyişle teknolojinin kullanımı sayesinde insan ile etkileşime geçebilen yapılar, robotik eklemlemeler, nano-teknolojik iyileştirmeler ve hatta sanal peyzajlar bu akışkanlık ile ilgili olmaktan ziyade piyasanın talebine cevap veren teknolojik ürünler olarak karşımıza çıkar.

Bu ürünler yapılanmaya dair algımızı dönüştürmekten ayrı olarak sadece nesnenin değişimi, iyileştirilmesi, görselleştirilmesi ile yaratılan bir hiper-kentleşmenin parçası olurlar. Halbuki Kentle ilgili mesele dilin bulanıklaşması ve sahnenin dönüşmesi olarak görülmelidir çünkü ancak bu şekilde Vitruvius'un idealist sisteminin ötesine geçilebilir. Teknolojinin yaşamın her alanına girmesi ile akıllı kent mekanlarının oluşumuna övgü düzmek değil ama bu teknolojilerin kentin eril dilini bozmakta ne kadar başarılı olduğu ve kentsel yasadan bağımsızlaşmayı ne kadar mümkün kıldığı incelenmelidir.

2.4 Kent ve Neoliberalizm

*“Modern Zihniyet, bilimci ve ilerlemeci Aydınlanma felsefesiyle özdeşleşirken, Nietzsche her türlü bilimciliğe, ilerleme ve uygarlık tutkusuna, Aydınlanma düşüncesi'ne, bunların baş sorumlusu olarak Fransız Devrimi'ni gösterip karşı çıkacaktır. Tüm bu eleştirilerin gerçek hedefi de elbette, modernite'nin hâkim sınıfı olarak ortaya çıkan burjuvazi ve onun ahlaki olacaktır”.*⁵²

Kent formasyonunu tam olarak çözümleyebilmek için kent ve neoliberalizm ilişkisini incelemek gerekli olmaktadır. Kent oluşumu ile insan oluşumunun paralel gerçekleşmekte olduğunun altını çizerek, 'Kent'in de insana halihazırda şekil veren bir proje olarak gördüğümüz neoliberalizm kurgusu ile belirleniyor olduğunu vurgulamamız doğru olacaktır. Bu bağlamda neoliberal politikaların şekil verdiği kent oluşumunun çözümlenmesi ile insansonrası durumda kentin alacağı form hakkında daha net bir görüş ortaya konması amaçlanmıştır.

⁵² Cemal Bali AKAL, *Nietzsche Spinoza'yı nasıl okudu?* Cogito sayı:25, s.164.

2.4.1 Kentçiliksonrası (Postürbanizm) Tanımlama Sorunu

‘Post-ürbanizm’ terimi Amerikalı mimar ve akademisyen Douglas Kelbaugh tarafından ilk ortaya atıldığında, altı bir rehber olarak geçmişe bakmak yerine şimdinin ötesine bakarak yön bulan bir kentleşme ve yapılaşma pratiği olarak doldurulmuştur. Rem Koolhaas, Frank Gehry, Zaha Hadid, Daniel Libeskind, Norman Foster ve Jean Nouvel gibi akademisyen ve mimarların temsil ettiği ‘Post-ürbanist’lerin, ‘kent – sonrası’ düşüncesi ile ilişkilendirilmelerinin sebebi şehir dokusunu bozacak, sanki gelecekte gelmiş gibi duran görüntülerde, kallavi projeler gerçekleştiriyor olmalarıdır (hatta bu sebeple bazı söylemlerde karşıt-kentçiler “anti-ürbanist” olarak dahi adları geçmektedir). Post-ürbanistler’in güncel teknoloji ile donatılmış akıllı binaları, mimari ideolojik merkezlere bir karşı duruş olarak söylemde yerini alsa da gerçekte olan biten yeni merkezler yaratmak çabasından başkası değildir; yeni, temiz, akıllı, gösterişli, çok büyük ve lüks merkezler. Öyle ki her şehir bu ikonik yapılardan bir tane edinmek ve hatta böylesi ikonik yapılar bütünü olmak istemektedir.

Bu haliyle ‘post-ürbanizm’in ve ‘postürbanist yapılar’ın bir sonrayı işaret etmediği düşüncesi bu görkemli strüktürleri ve geleceğe dair bir ideolojinin ikonalarına benziyor olmaları sebebiyle anlam kazanır. Postürbanist yapılar ileri-teknolojinin kullanımı ile edinilmiş refah ve yaşam ideolojisini inşa ederler. Post-ürbanist yapıların biricikliği ve konforlu yaşam vaadi neoliberalizmin piyasa koşullarına müthiş uyumludur diğer bir deyişle post-ürbanist yapıların nesnelliği kent dokusunu deler geçerken piyasanın arzu ettiği şekilde, kentin hiyerarşik, ayrımcı ve buyrukçu dilini konuşuyor olurlar. Kent sahnesini dönüştürmek şöyle dursun sahnede büyük bir dekor olmaktan öteye geçemezler.

Post-ürbanistler yeni bir ‘Hausmann’ gibidirler ama bu sefer genişleyen sokaklar yerine teknoloji ile kontrol edilen devasa yapılar almıştır ve yapılar kendilerine has kullanıcıları birer neoliberal özneye dönüştürürken, bulvarlar yapı içinde eriyip gider. Tüm bu sebeplerden ötürü, her ne kadar yaygın söylemde post-ürbanizm olarak anılsa da bu kentsel mimari eğilim tezin devamında ‘hiperürbanizm’ olarak adlandırılmıştır.

Hiperurbanistlerin kent dokusuna ve ‘*komünal bağlam*’a* uyumsuz, hatta çatışır bir söylem ve icraat içinde olmaları, kendi bağlamını yaratma iddiasında olan yapılar ile yeni bir kent dokusu inşa etme girişiminin önünü açar. Hiperurbanist bağlamı işlev veya coğrafya ile sınırlanmış binalar yerine teknoloji ile desteklenmiş yaşam alanlarının konmasının dışına çıkmayan yeni bir kent dokusunun şekillenmesi olarak okumamız doğru olacaktır. Hiperurbanizm bu durumda, boş olma veya herkese ait olma işlevini yitirmiş sokakları fiilen de dümdüz edip içine dahil etmiş bir mimari girişimden ibaret olmaktadır.

Bu yeni kent dokusunun neoliberal piyasanın işleyişi ile kurduğu yakın ilişki mimarları bir imza ve marka olarak tesciller, binaların kendileri birer fetiş tüketim alanları olmalarının yanında varlıkları kapitalizmin çarklarına dönüşür. Böylelikle Douglas Spencer’in da yazdığı gibi “*Neoliberalizmin, son zamanlarda etkisi altına giren alanlar içerisinde hem batı’ da hem başka yerlerde mimarlık üzerinden çalışma hayatına, eğitim, kültür ve tüketim hayatına nüfuz etmesi*”⁵³ söz konusu olur. Hiperurbanizmin hayal ettiği ve oluşturmaya koyulduğu ‘*skenografi*’ye** bakıp, teorik söylemindeki ‘*kenti dönüştürmek*’ edimi ile kıyasladığımızda elimizde kalan ‘*karmaşa*’dan başka bir şey değildir. Tıpkı posthuman için bahsedilen post ve hiper karşıtlığı üzerinden üretilen bir anlam karmaşasında olduğu gibi hiperurbanizm de kentleşmenin dilinin ve sahnesinin sonlanması değil ama örtü değiştirmesi, sonrasının konuşulmasından ziyade teknoloji ile desteklenerek pekiştirilmesinden başka bir şey olmaz.

*“Çepeçevre her tarafa şekil veren toplum, kendi toprağını, yani bu vazifeler kümesinin somut temelini işlemek için özel bir teknik geliştirmiştir; “Şehircilik”. “Şehircilik”, kapitalizmin doğal ve insani çevreyi ele geçirmesidir. Mutlak hakimiyet şeklinde mantıklı olarak gelişen kapitalizm, artık uzamın tamamını kendi dekoruymuş gibi yeniden yaratabilir”.*⁵⁴

* Communal Context.

⁵³ Douglas SPENCER, *Neoliberalizmin Mimarlığı, Çağdaş Mimarlığın Denetim ve İtaat Aracına Dönüşme Süreci*, Çev. Akın Terzi, s.16.

** Scenography.

⁵⁴ Guy DEBORD, *Gösteri Toplumu*, Çev. Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent, Paragraf 169, s.129.



Resim 10. Zaha Hadid, Haydar Aliyev Kültür Merkezi, Bak - Azerbaycan,
(<https://www.bluefeatherdesigns.co.uk/blogs/up-close-and-personal-zaha-hadid>)



Resim 11. Rem Koolhaas, CCTV merkezi, Pekin – Çin,
(https://www.researchgate.net/figure/The-CCTV-Headquarters-designed-by-Rem-Koolhaas-with-the-structural-counselling-of-the_fig15_318446870)

2.4.2 Neoliberalizm ve Öznesi

‘Guy Debord’un *‘Kapitalizmin kendi dekorunu yaratma girişimi’* olarak gördüğü *‘kentçiliğin’*, değişen piyasa koşullarına paralel olarak aldığı hiperkentleşmenin bu bağlamda çağdaş iktisadi eğilim olan ‘neoliberalizm’den ayrı tutulabileceğı yanılığısına düşmemek gerekir. Çağdaş mimari neoliberal politikaların sahnelendiğı yer olmaktadır ve mimarının aldığı bu hal bir paradigma değişimi değildir hatta aksine süregelen kentçiliğin yeni kapitalist yoğunluğunu göstermektedir. Neoliberalist projeye hizmet eden hiperkentleşme, öyleyse postürbanizm ile karıştırılmamalıdır. Bu sebeple uzak kontrol sistemlerinin yaygınlaşması ile *‘karanlık fabrika’lara** geçiş, postfordizm ve gelişen zihin işçiliğı neticesinde kentlerin başkalaşmasını hiperürbanizmden ayrı olarak analiz etmemiz doğru olacaktır. *‘Neoliberalizm’i* ve *‘özne’* sini incelemek bu durumda, hiperkentleşmeyi özgün ve liberal bir mimari model olduğı yanılığısına kapılmadan gerçek anlamı ile kavramamızı mümkün kılacaktır.

Kaldı ki günümüz ‘baba’ mimarları zaten paranın yön verdiğı bir mimariyi gerçekleştirdiklerini inkâr etmiyorlar; öyleyse nedir bu neoliberalizm?

David Harvey’e göre Neoliberalizm, kapitalizmin vahşi işleyişinin insan yaşamı için en doğru geleceğı yaratma iddiası ve bu iddiaya dair türetilen ideolojisi ile 1970 sonrası gerçekleştirilen küresel projedir. *“Piyasa mübadelesini ‘bütün insan eylemlerine rehberlik edebilen ve önceki bütün etik inançların yerine geçebilen başlı başına bir etik’ olarak değerlendiren Neoliberalizm”*⁵⁵, merkezine aldığı sermaye birikimi ve kullanımı, piyasa koşullarının korunması, kapitalizmin kayıtsız şartsız devamlılığı ve büyümenin zorunluluğı ile insan-yararcı bir dünya inşa etmeyi taahhüt eden politik-ekonomik pratikler teorisidir.

Harvey’in deyişiyile Neoliberalizm, *“piyasa işlemlerinin kapsamı ve sıklığının en yüksek düzeye taşınmasıyla toplumsal faydanın da en yüksek düzeye çıkarılacağını savunur ve bütün insan eylemlerini piyasanın alanına taşımak ister”*.⁵⁶

* Lights out Factory.

⁵⁵ David HARVEY, Neoliberalizmin Kısa Tarihi, Çev. Aylin Onacak, s.11.

⁵⁶ A.g.k., s.11.

Neoliberalizmin esasen yapmak istediği, ‘piyasa’yı tek mümkün gerçeklik olarak perçinlemektir, ve bunu yaparken devamlı bir tehdit unsuru olarak ‘medeniyet’, ‘ilerleme’, ‘büyüme’ ve ‘kazanımlar’ mefhumlarını öne koşar; tehdit insanlık tarihi boyunca elde edilenlerin yitirilmesidir.

‘Refah vaadi’ne dayanan konformist söylem ile sosyal devlet ve yaşam ilkelerinden veya diğeri bir deyişle paylaşmanın doğallığından çıkılarak, sahip olmanın açgözlülüğünün ‘çalışırsanız kazanırsınız’ sloganı ile normalleştirilmesi, neoliberalizmin işleyişi için esastır. Elbette bu programda bedel, varlığı ve görünürlüğü bulanıklaştırılan diğeri bir deyişle yok sayılan ‘başaramamışlara’ ödettirilir, neoliberalizmin kodunda ticari başarı edinmek haklı olmak, doğru olmak ve görünür olmak anlamına gelir.

“Tüketimci sosyetik cennetin parıltısına kapılarak Dubai’yi ziyarete gidenlerin görmediğı göçmen işçiler, varoşların havalandırma tesisatı olmayan, ahır gibi evlerine tıklmışlardır. Dubai’ye yüksek ücret vaadiyle Bangladeş ya da Filipinler’den getirilirler. Dubai’ye ayak basar basmaz, pasaportları ellerinden alınır, kendilerine ücretlerinin söz verilenden çok daha düşük olacağı bildirilir; şehre gelebilmek için aracılara borçlandırıldıklarından, sırf bu borçlarını ödemek uğruna yıllar boyunca son derece tehlikeli koşullarda çalışmak durumunda kalırlar. İtiraz etmeye veya işi bırakmaya kalkacak olurlarsa, boyun eğene kadar polisten dayak yerler. Dubai’ye bir hayli yatırım yapmış olan Brad Pitt gibi büyük “hayırseverlerin” devam etmesini sağladığı gerçeklik işte budur”.⁵⁷

Neoliberalizmin mimarlığının piyasanın işleyişine verdiği destek ve uyum ile piyasanın işleyişini benimseyerek hayatımıza girmesi kent mimarisinde hiperkentleşme olarak karşılığını bulur. Böylesi bir kentleşme yönelimi kapitalizmin kentin her santimine yayılması anlamına gelir ve kentin fiziksel yapısı özneyi neoliberal projenin tam da merkezinde konumlandırır. Neoliberal işleyiş çağdaş

⁵⁷ Slavoj ZIZEK, *Ahir Zamanlarda Yaşarken*, Çev. Erkal Ünal, s.13. (Johann Hari’nin “A morally bankrupt dictatorship built by slave labour” independent gazetesinde yayınlanan 27 Kasım 2009 tarihli makalesinden alıntı.)

hiperkentleşmede özneye böylelikle dayatılmaktadır.

Gelgelelim tüm bu bilgilerin neticesinde gerçek anlamı postürbanizmin, neoliberalizm ile uyuşmadığını söylememiz gerekir. Öyleyse insansonrası durumda biçim bulan Postürbanizm'i "*Özneyi hem modernizmin, hem de modernitenin kısıtlamalarından kurtarıp doğayla yeniden buluşturma; öznenin göçebe, sosyal ve yaratıcı eğilimlerini açığa çıkarma, dünyaya ilişkin duyumsal deneyimine eski büyüştünü kazandırma, maddi evrenin kanunlarıyla, oluşum, kendiliğinden organizasyon ve karmaşıklıkla uyum içinde işleyen bir teknolojiyle buluşmasını sağlama iddiasını taşıyan, sürtünmelerden azade bir mekan*"⁵⁸ olarak kavramamız doğru olacaktır.

Neoliberal kısaçtan yaşamı çekip çıkarmadan herhangi bir sonraya yönelmenin imkansızlığında varılacak tek nokta ileri kapitalist sistemlerin teknolojiyi araçsallaştırarak beden ve kent üzerinde kurguladığı '*canlılığın tahakkümü*'nden başkası olamayacaktır. Öyleyse teknolojik gelişimin neoliberalizmin çarklarını işlevsizleştirmekte olduğu durumları inceleyerek açıklamamız yerinde olacaktır.

2.4.3 Markasızlaşma

Neoliberalizmin mimarlığında şekil alan hiperkentleşmenin bir diğer sorunu da '*markalaşma*'* temelli oluşudur. Markalaşma doğallığı bozan en temel sebeplerden birisidir çünkü tekdüzeliğin tekrarlanmasıyla şekil alan üretimler ile marka olunur. Bir yıldız mimar veya şirket politikası ve aurası etrafında kurgulanan kurumsal markalaşma herşeyden önce bir tarz, ayırt edici içerik sahibi ve beraberinde aidiyetli olmak zorundadır. Markalaşmış mimari yapılar gerek siyasi gerek kapitalist gerekse hümanist dünya görüşünü yansıtır olurlar. 'Marka mimari yapılar' aracılığıyla toplumsal mesajlar ve emirler iletilir olur. 'Marka mimari yapıların' kimlikleri egemen kültürün dilinden konuşmak zorundadır çünkü ancak bu şekilde '*markalarına bağlılık*'* sağlarlar.

⁵⁸ Douglas SPENCER, *Neoliberalizmin Mimarlığı, Çağdaş Mimarlığın Denetim ve İtaat Aracına Dönüşme Süreci*, Çev. Akın Terzi, s.15.

* Branding.

* Brand Loyalty.

Marka mimarların gerçekleştirdiği yapılanmalarda böylelikle herhangi bir ‘queer’ katılımcı veya teşebbüs kendine yer bulamaz. Markalaşan mimarının, Rönesans’tan günümüze, ‘kimlikli ideal birey’ yaratımını gerçekleştiren en önemli etkenlerden biri olduğu söylememiz gerekir. Kimlikli bireyin, ahmakça kümelenmelerin oluşumunda temel taş görevi üstlendiği Nietzsche, Deleuze ve Butler okumalarında açıkça görülüyor olurken marka yapının dayattığı aynılaşıma içinde yitirilen bireyselliğimiz olmaktadır.

Bireysellik ve çokluk bu bağlamda düşünüldüğünde ancak kimliğin hükmüne girmeyerek eyleyebileceğimiz bir özgürlük alanı içinde mümkün olmaktadır. ‘Markalaşma karşıtlığı’^{**} savunuyor olmak bireyselciliğin gücüne duyulan inanca dayanırken, kapitalizmin ise markalaşmayı yüceltiyor olması kendi varlığının ancak toplumsallığın ve hatta küreselleşmenin tek tip toplum oluşturmaları ile yapılanabiliyor olmasından kaynaklanır. Nicolas Bourriaud bu durumu şu kelimeler ile anlatır; *“Dünya Entegre Kapitalizmi”, davranışların türdeşleştirilmesinin ve şeyleşmesinin etkenlerinden biri olan imza’ya özel bir değer kazandırarak, görevini yerine getirmeye, yani bu toprakları ürüne dönüştürmeye devam edebilir”*.⁵⁹ Sanat alanından da markalaşma Marcel Duchamp’ın ‘R. Mutt’ olarak attığı imzadan bu yana sorgulanmıyor mu? Ve imzaya bağlanılmasının tek gerekçesi ticaretin güvencesi ve tarzın bekçisi oluşundan değil mi?^{***}

Günümüz kentleri hızlı bir şekilde ‘queer alan’larını yitirip, hiperürbanist dokuya bürünürken aynı zamanda bireyselliğin mümkün olabildiği çoklu platformlarını da yitirmektedirler. Bu durumda mekânın marka yapıları ile kontrolü esasen bireyselliği oluşturan zihin işçiliğini kontrol etme çabaları ile ilgilidir ve ne zaman bir zihin işçisi ‘marka’nın etkisi altına girmeye başlar ve hatta marka olursa bireyselliğini yitirir ve çokluğun bir parçası olmaktan çıkıp emperyal olana eklenir. Bu görüşlerin ışığı altında, markalaşma yoluyla zihin işçiliğinin, neoliberalizm tarafından, bir araştırmaya çabası içinde neoliberalist aktiviteleri olumlama edimiyle yeniden kurgulanmakta olduğunu söylememiz gerekir.

^{**} Anti-branding.

⁵⁹ Nicolas BOURRIAUD, *İlişkisel Estetik*, Çev. Saadet Özen, s.145.

^{***} Bkz. A.g.k., s.144.

2.4.4 Neoliberalizm ve Zihin İşçiliğine Geçiş Eğilimi

Neoliberalizmin 1970'lerden sonra bir proje olarak, Margaret Thatcher, Ronald Reagan ve Deng Xiaoping* gibi politikacıların ellerinde şekillenerek ortaya çıkışı, İtalya'da yaşanan iş yavaşlatmalar ve grevler, İngiltere'de sendikalar öncülüğünde gerçekleştirilen protestolar, grevler ve işçilerin ellerindeki tek silah olan işi bırakma veya yavaşlatma ile elde etmek istedikleri sosyal özgürlük, çalışma şartlarının iyileştirilmesi, çalışma saatlerinin azaltılması gibi sosyal taleplerin yüksek sesle dile getirilmesi ile aynı döneme denk düşer. Ne var ki 'Neoliberalizm'in daha fazla özgürlük taleplerine cevap verecek bir proje olarak tasarlanması an azından o şekilde sunulması, özgürlükçü bir proje olduğu anlamına gelmez hatta tam aksine 'Hardt ve Negri'nin de iddia ettiği gibi 'neoliberalizm'i, liberalizmin içinden özgürlüğün çıkarıldığı baskıcı bir rejim olarak tanımlamak daha doğru olacaktır.

*“Neoliberalizm bireylere özgür alanlar bırakmakta çok tedbirli davranıyor: onu akılcıca kullanacaklar mı? Neoliberalizmin siyasal programı belki bu güvensizlik yüzünden, beyan ettiği özgürlüğü denetlemeye ve kontrol altında tutmaya çalışıyor. Özgürlüğü sürekli ölçülebilir, denetlenebilir ve yönetilebilir kılmak için her türlü baskı aracını geliştiriyor”.*⁶⁰

Neoliberalizm'i disipliner olmayan iktidar aygıtlarının merkezi baskıcı yönetimin yerini alarak, devlet yönetiminin piyasanın serbest işleyişine devredilmesi ile piyasa koşullarına göre şekillenen bir devlet yönetiminin refah getireceği söylemine oturtulan iktisadi-politik proje olarak gördüğümüz noktasında altını çizmemiz gereken bir diğer husus ta küresel üretim yükünün neoliberal iktisadi politikalar ile batı'dan, 1970'lerden başlayarak, üçüncü dünya ekonomilerine özellikle de Çin'e kaymış olmasıdır. Devlet politikasının, stratejik görmediği (genellikle askeri ve yüksek teknolojik alanlar dışında kalan üretimler) neredeyse tüm üretimin, işçiliğin ucuz olduğu ülkelere kaymasına müsaade edecek şekilde tasarlanması neticesinde, batı ülkelerinde emek işçiliğine duyulan ihtiyaç programa uygun olarak azalmıştır.

* Çin komünist rejimi içerisinde çıkan liberal ekonominin mimarı.

⁶⁰ Pascal GIELEN, *Sanatsal Çokluğun Mırıltısı, Küresel Sanat, Siyaset ve Post-Fordizm*, Çev. Albina Ulutaşlı, s.17.

Emek işçiliğinin delege edilmesi ile eşzamanlı olarak sosyal devlet aygıtlarının güçsüzleştirilmesi, İngiltere’de devlet okullarına ayrılan bütçenin azaltılması, sağlık harcamalarının azaltılması, sendikaların kısıtlanması ile devlet kamudan ellerini tamamen çekmeye yöneldi.

Birçok devlet iştirakinde gerçekleştirilen özelleştirmeler, fordist üretim tekniklerinden postfordizm’e geçişi hızlandırdı çünkü ileri teknolojiler ile yapılan üretimin esas amacı eski bir devlet politikası olarak görülen istihdam yaratmaktan farklı olarak sadece ‘kâr’ odaklı olduğu yerde şirketlerin işçilerine yönelik tavrı da neoliberalist tavır ile paralellik göstererek yönünü kâr optimasyonuna çevirdi. Böylece emek ağırlıklı üretim teknikleri gelişmiş batı ülkelerinde terk edildiğinden veya emek üretimlerinin işçiliğin hala ucuz olduğu ülkelere devredildiğinden, zihin işçiliği ve zihin üretimlerine duyulan ihtiyaç ve önem artmış oldu.

Emek işçiliğinden zihin işçiliğine geçiş ile ‘ürün’ somut bir nesne olmaktan çıkarak, soyut bir potansiyel ‘yaratıcılık’ haline büründü. Diğer bir deyişle iş yapmak, emek harcamak, bedensel bir faaliyet olmanın ötesinde zihinsel bir faaliyet halini aldı çünkü bedensel olarak işçilerin omuzlarında olan ağırlık yüksek teknolojilerin üretime dahil ile post-fordist otomasyon ve hatta robotik üretim mekanizmalarına devredilmiş oldu.

Bir zamanlar bedenin kontrolü ile denetim altına alınan emek işçiliğinin yerini böylelikle günümüzde bedenin kontrolünden öte zihnin de kontrol edilmesinin gerekliliği ile zihin işçiliği almış oldu. Mesele günümüzde emek işçiliğinden ve gücünden zihin işçiliğine, üretme kapasitesi de artık zihin üretim kapasitesine dönüşmektedir, Öyle ki disipliner olmayan denetimin yaşamın her alanına yayıldığı günümüze ait yönetimselliğin hedefinde işte tam da bu zihinsel yaratım kapasitesi olmaktadır. Böylelikle Neoliberalizm’in bizzat ‘Yaşam’ı denetim altına alması müdahalenin giderek zihinsel aktiviteye kayması ile gerçekleştirilmektedir.

Zihin işçiliği bir üretme kapasitesi veya potansiyeli olarak düşünüldüğünde Paolo Virno’nun dikkat çektiği şu noktayı hatırlamak yerinde olacaktır;

“Sadece olanak olarak var olan bir şey satıldığında, bu şey satıcının

canlı kişisinden ayrılamaz. İşçinin canlı bedeni, kendinde bağımsız varoluşu olmayan o emek gücünün dayanağıdır (substratum)... Kapitalistler sadece dolaylı bir nedenden dolayı işçinin yaşamıyla, onun bedeniyle ilgilenirler: Yetiyi, potansiyeli, dinamisi'ni bünyesinde barındıran, bu yaşam, bu bedendir. Canlı beden kendine özgü değeri yüzünden değil, gerçekten önemli olanın, yani en çeşitli insan yetilerinin bir toplamı olarak emek gücünün dayanağı olduğu için, yönetilmesi gereken bir nesne haline gelir".⁶¹

Teknolojinin gelişerek ve hızlanarak hayatımıza girmesi, 'karanlık fabrikalar'ın* yakın gelecekte yaygınlaşarak iş gücünün yerini robotların alması ve bilgi paylaşımının küresel ölçekte kolaylaşması ile 'iş' tanımı dahi değişime uğramaktadır. İş artık yaratıcı düşünce sahibi olmak veya olur gibi görünmek şeklinde anlaşılabilir. Düşünebilme ve yaratabilme kapasitesine sahip olmak bir zihin işçisinin emeği haline gelir çünkü zihin işçisi artık emek işçisinden farklı olarak yaratıcı gücü ile ancak var olmaktadır. İşçiliğinin bedenin maddeselliğinden zihnin uçarılığına geçişi ile özne üzerinde kurgulanan tahakkümün de tartışmalı bir hal almaya başladığını söylememiz yerinde olacaktır.

Bir zamanlar sadece sanatçılara özgü bir kavram gibi görülen yaratıcılık artık yaşamın içerisinde her kesime yayıldığından, neoliberalizmin bu yaratıcılığı kontrol ve denetim altına alma girişimi ve arayışları günümüzün en temel meseleleri haline gelmiştir. Neoliberalizmin diğer birçok alanda olduğundan daha fazla mimarlık ile ilgileniyor oluşu mekânın kontrolü sayesinde yaratıcılığı araçsallaştırma çabası ve zihni doldurmanın mekânı doldurmak ile başladığı düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Zihin faaliyetlerinin gayri-nizami olarak oluşturduğu 'serbest alan'larda gerçekleşmesi muhtemel özgür yaratım ve düşünce gücü, neoliberalist piyasa tarafından boş alan bırakmama çabası ile, piyasa ve sistemin dahilinde tutulmaya çalışılır çünkü 'aylaklık' ve 'boşluk' zihin işçisinin inisiyatifinde her an kapitalizm harici bir aktiviteye dönüşebilir. Mekânı doldurmak nesnel olarak doldurmak değil ama piyasa ve kapitalist detaylar ile doldurmak 'Hardt ve Negri'nin de üzerinde

⁶¹ Paolo VIRNO, *Çokluğun Grameri*, Çev. Volkan Kocagül ve Münevver Çelik, s.93.

* Karanlık Fabrika (lights out factory): Tamamen robotik teknoloji ile üretim yapan fabrikalar anlamına gelir, insan çalışmadığı için ışık kullanımına da ihtiyaç olmayacağından bu terimi almıştır.

durduğu gibi, “borçlandırılma”, “medyalaştırılma” ve “güvenlikleştirilme”^{*} ile gerçekleşmektedir.

Tıpkı bir zamanlar sokaklarda yaşanan direnişlerin (özellikle Mayıs 1968 sonrasında sokak direnişlerinin kapitalist sistem tarafından araçsallaştırılmasına benzer bir şekilde) araçsallaştırılma girişimlerine benzer şekilde, teknolojik çağda denetim sanal ve düşünsel alanlara kayıyor ve bu yeni alanda kurulmak isteniyor olur. Çünkü zihin işçiliği kolektif bir iş olmasından ziyade bireysel bir yaratım sürecidir ve bireysellikteki ‘tek’ olma özelliği kitlelerin halk ve sınıf kümelerinden ayrılıp tek olarak düşünebilmesini ve var olabilmesini beraberinde getirmektedir. Bireysel davranış özgür irade ve düşünceye açılmaktadır.

Paolo Virno, ‘Çokluğun Grameri’ isimli kitabında böylesi bir tek olma halini ‘çokluk’ olarak tanımlarken, çokluğu “postfordizmin yan ürünü”^{**} veya istem dışı oluşan fırsatlar ve güç olarak görür. Neoliberalizmin yaratıcılığı araçsallaştırarak (yani içine katarak büyüüp yoluna devam etmeye çalışarak) doldurmaya çalıştığı alan çokluğun yeşerdiği alan ile aynıdır. Çokluğun bir direniş alanı oluşturabilmesinin yegâne sebebi, direnişin zihnin içinde gerçekleşiyor olmasıdır. Hiperkentçilik ve toplumsal ve ekonomik politikalar zihinsel aktiviteyi birçok yöntem ile denetim altına almak için savaş verirler. Bunların içinde en önemli olanı sanal ve gerçek mekânın kontrolüdür.

Bu bağlamda Neoliberal kapitalizmin işleyişine hizmet eden kitlesel zihin işçiliği normal, diğerleri de marjinal olarak bu araçsallaştırma kapsamında damgalanır. Mekânın denetimi ve idealize edilmesi ile çokluğun engellenmesi özneyi piyasa ve sermaye odaklı işçiliğin bağlayıcılığında tutmaktadır. Öyleyse hiperürbanist yapıların zihnin işçisinin denetimini nasıl gerçekleştirdiği üzerine yoğunlaşarak çözümlemeyi bu noktaya taşımak doğru olacaktır.

^{*} Bkz. Michael HARDT ve Antonio NEGRI, *Duyuru*, Çev. Abdullah Yılmaz, Birinci Bölüm, s.17.

^{**} Bkz. Paolo VIRNO, *Çokluğun Grameri*, Çev. Volkan Kocagül ve Münevver Çelik, s.16.

2.4.5 Akıllı Kentler

Karl Marx'ın 'Kapital'de bahsettiği gibi “*emek gücü insanın fiziki biçiminde, canlı kişiliğinde bulunan zihinsel ve fiziksel yeteneklerin toplamıdır*”⁶² ve yine Marx'ın söylemlerinden bildiğimiz üzere “*emek ürünleri işçinin bedeninden ayrılamaz bir bütündür*” diğer bir deyişle beden yaptığı şey olur ve oluştuğu şeyi yapar. Bu durumda bedenin bir zihin işçisi haline gelişi, bedenin somut olmayan bir şeye bürünmesi olarak görüldüğünde artık ortada bir nesneden öte onu yaratacak salt potansiyel kalır ve beden tam da bu potansiyel haline bürünmüş olur.

Virno bu durumun ‘yaşam’ ile ilişkisini ve biyo-politik işleyişini şu deyişle tespit eder, “*elde edilecek kazanç maddi olmayan (ve kendinde mevcut olmayan) emek gücü olduğunda, yaşam, politikanın merkezinde yer alır*”.⁶³ Bu düşünce paterninin eşliğinde artık insanın yaptığı şeyler ile bütünleştiği bir alan olarak da görebileceğimiz kültür ve kent ile bir ve aynı olduğunu söylememiz anlamlı olmaktadır. Bu durumda Kent te bir nesne birikintisi olmasının ötesinde zihinsel üretim alanı olarak karşımıza çıkar ve Kent'i mimari olarak denetim altına almak ‘*politikanın merkezinde olan Yaşam*’ı denetim altına almanın önünü açar.

Neoliberalizm'in kentsel üretim kapasitesini kendi işleyişine uygun şekillendirme stratejisi hiperürbanist akıllı yapılanmada görülür. Neoliberalizm bu üretim kapasitesini denetim altına almak ve araçsallaştırmak adına gerekli mimariyi ‘*akıllı kent*’ olarak tanımlanan teknolojik kent formasyonlarında tesis etmeyi amaçlar. Akıllı kentler (“*akıllı ekonomi, akıllı hareketlilik, akıllı çevre, akıllı toplumsallık, akıllı yaşam ve akıllı yönetim*”⁶⁴) transhümanist anlayış ile oluşturulmuş yaşam alanı olarak düşünülmelidir ve öznesi de ‘posthuman’ değil ama ‘transhuman’dır.

Kentin hiperürbanizm (veya transürbanizm) ile kabuk değiştiriyor olması zihin işçiliğine geçiş ile yakından alakalı bir gereksinimdir çünkü artık bedenin kontrolünün ötesinde zihnin de kontrol edilmesi gerekliliği gibi sokakların fiziksel kontrolünden

⁶² A.g.k., s.91.

⁶³ A.g.k., s.93.

⁶⁴ Editör Melih ERSOY, *Kentsel Planlama, Ansiklopedik Sözlük*, Aliye Ahu Akgün tarafından yazılan ‘Akıllı Kent’ tanımlaması, s.7.

öte bir bütün olarak Kent'in düşünme kalıbının da yaratılıp kontrol edilmesi neoliberalizmin devamlılığı adına gerekmektedir. Gelgelelim postürbanist yaklaşım zihin işçisinin özgür eyleyişinin ürünüdür ve hiperürbanizmden farklı olarak neoliberalizmin işleyişini baltalayan bir kentleşme anlayışını ifade eder. Kentlerde yoğunlaşılması yerine doğa ile sınırların muğlaklaştığı ve doğa ile bütünleşilen bir (neoliberalizm-sonrası) yaşam anlayışı da teknolojilerin getirileri ve bireysel rasyonaliteye dayanan zihin işçiliği neticesinde söz konusu olmaktadır.

2.4.6 Çağdaş Özne ve Meşguliyet

Kapitalist yükümlülükler ve fiziksel yapılanmanın dayattığı yaşam formuna kısırılmış bir öznellik yaratmak ve bu öznelliğin belirli biyolojik ve kentsel normaller içerisinde kurgulanmış varlığının denetimini sağlamak, içinde yaşadığımız neoliberal dönemde kentsel zihnin düşünme kalıbının yönetimi ile mümkün olmaktadır. Günümüz insanına yüklenen bir dizi sorumluluk ve çağdaş yönetim pratikleri ile insanın fiziksel ve zihinsel yaratıcılığının kontrol altına alınabileceğini söylemek gerekir. Hardt ve Negri'nin *borçlandırılanlar*, *medyalaştırılanlar*, *güvenlikleştirilenler* ve *temsil edilenler* olarak tanımladığı neoliberalizmin zaferi ve krizinin yaratımı olan antropolojik dönüşümün ürünü bu çağdaş özne figürlerin incelenmesi, meselenin açılması için doğru bir başlangıç noktası olmaktadır*. Günün sonunda amaç aylak zihinsel aktiviteye yer kalmayacak kadar insan zihnini meşgul etmek değil midir?

Borçlandırılanlar ile ilgili mesele salt borçlu olanlar üzerinden yürümez, öyleyse borçlandırılanlar yerine 'finansallaştırılanlar' tabiri daha doğru olacaktır çünkü ister borçlu olsun ister alacaklı veya ister varlıklı herkesin sahip olduğu finansal varlıkları yönetme zorunluluğu kendi omuzlarına yüklenmiştir. Neoliberalizm devamlı olarak kaynaklarımızı yönetmek durumunda olmamızı gerektirir, özne borçluysa borcunu veya varlıklıysa birikiminini doğru yönetiyor olma telaşı içine sokulur. Bu da sayısız finans opsiyonlarının sunulması ile yapılır, örneğin herhangi bir emtianın hem yükselişi için hem de düşüşü için yatırım yapabilirsiniz, altın, petrol, döviz, gayrimenkul, kahve ve hatta daha toplanmamış buğday bile bir yatırım nesnesi olur ve özne giderek karmaşık bir hal alan bu finansal yatırım ağında doğru seçimi yapabiliyor

* Bkz. Michael HARDT ve Antonio NEGRI, *Duyuru*, Çev. Abdullah Yılmaz, s.17.

olmalıdır.

Borçlu olanlar gelecek yaşamlarını ortaya koyup 20 yıl veya daha uzun süreli krediler alabilir, değişen faiz oranlarına göre ‘swap’ yapabilir, ‘mortgage’ kullanabilir; bunlar ve benzeri sayısız finansal enstrüman özneyi neoliberalizmin derinliklerine doğru çeker. Çağdaş neoliberal yaşamda, güncel finans dünyasında neler olup bittiği ile ilgilenmeyen özne neredeyse yok gibidir.

Medyalılaştırılmış özne figürü günümüzde çok net görünür olmuştur; metroda, sokakta, işyerlerinde, okulda, plazada, tatilde ve kısacası neredeyse her yerde elektronik medyayı kullananları görmek bizi şaşırtmaz. ‘Cambridge Dictionary’nin 2018 yılının sözcüğünü ‘*Nomophobia*’* olarak belirlemesi de bu sebeptendir. Medyalaşma bizleri devamlı olarak katılıma, paylaşıma, yorumlamaya kısacası etkileşime, zaman ve yer kısıtlaması tanımadan, zorlar.

Medyanın böylesi yaygın kullanımı insanı boş bir oyalanma ile boğuyor gibi dursa da bu noktada meselenin nitelik ve nicelik ayrımına dayandığı söylenmelidir ve nitelikli paylaşımlar için elektronik ortamların kıymetli bir platform olabileceğini vurgulamak gerekir. Yakın geçmişte ‘Arap Baharı’ ayaklanmalarında, ‘Gezi’ olaylarında, ‘Wall Street’ işgallerinde sosyal medya yaygın bir örgütlenme aracı olarak kullanılmadı mı? diğer taraftan boş bilgi paylaşımları ile doldurulan bu alanın öznenin zihnini meşgul etme görevi de alabileceğini vurgulamamız yerinde olacaktır. Bu sebeple çokluk Paolo Virno tarafından bir yan ürün olarak görülmektedir; aynı platform medyalılaştırılmışların yanı sıra istem dışı olsa da çokluğu da içinde barındırmaktadır.

Güvenlikleştirilme Hardt ve Negri’ye göre *“tıpkı hapishane toplumundaki mahpuslar ve gardiyanlar gibi bizim de gözetimin öznelere ve nesnelere olduğumuzu söylemek, hepimizin aynı durumda olduğu ya da artık hapishanede olmak ile dışarıda olmak arasında bir fark kalmadığı anlamına gelmektedir”*.⁶⁵ İster fiziki dünyamızda isterse siber alemde olsun ulus, kent, beden ve zihin güvenlik kaygısı ile bezenmiştir. Hiç bitmeyen savaşta olma durumu, tehdit, ırkçı ve ayrımcı nekropolitik uygulamalar çağdaş insanı güvenlikleştirirken her yeri suç yeri ve hapishane haline çevirmektedir.

* Çevrimdışı kalma korkusu.

⁶⁵ Michael HARDT ve Antonio NEGRI, *Duyuru*, Çev. Abdullah Yılmaz, s.27.

Teknolojik denetim aygıtları artık neredeyse zihnimizin içini dahi okuyacak donanıma sahip olmuş ve güvenlik teknolojileri insan davranışlarından potansiyel suçlu çıkartabilecek düzeye ulaşmışken özneye yüklenen görev hem güvenliği gözetlemek hem de güvende kalmak için çabalamaktır.

Temsil edilmenin demokrasinin bir aracı değil ama tam da önünde duran engel olduğunu söylemek, içinde yaşadığımız bu hiper-politik çağda tiranlığı çağrıştıran siyasi yönetimlere baktığımızda yanlış olmayacaktır. Her ne kadar durum böyle de olsa kimlikler üzerinden yürütülmekte olduğunu iddia edebileceğimiz siyaset toplumun genelini angaje etmektedir. Temsil ediliyor olmanın külfetinin yanı sıra siyasi söylemlerin aidiyetler ile kurulu hassasiyetleri devamlı kaşıyor olmaları ile çağdaş kentli siyasi bir özne olarak tabular, inançlar ve etnisite üzerinden siyasi ve boş tartışmalara dahil edilir. Böylesi siyasi gündemin tek üretimi meşguliyet olur ve yer yer ateşli konuşmalar ile safları sıklaştırılan temsil edilenler sanki devlet yönetiminde söz sahibilermiş gibi siyasi tartışmalara yaşam vakitlerini ayırırlar.

Zihin işçilerine dönüşmemiz ile 'iş'in elektronik ortamlara taşınması ilk bakışta kişiye hareket özgürlüğü getiriyor gibi dursa da elektronik ortamlara taşınan işçilik öznenin neredeyse tüm gününe yayılmış durumdadır çünkü kişi her an çeşitli uygulamalar ile iş ortamına çekilebilmektedir. Dolayısıyla çağdaş öznellik her an meşguliyet içinde olmamızı bir gereklilik olarak dayatmaktadır çünkü artık savaş insan bedeninden insan zihnine taşınmakta ve içinde yaşadığımız ortamlar ve kent bu savaş için hazırlanmaktadır. İnsansonrasının içinden çıkmaya çalıştığı sarmal, Kentlerin birer finans ve teknoloji şehirlerine dönüşüyor olması için gerekli yapılanma ve iletişim altyapısının tesisi ile daha net görünür bir hale bürünmektedir.

Çağdaş sanat, insan zihninde gerçekleşen ve topla tüfekle yapılmayan bu bilişsel savaşın gölgesinde kendisine bir alan açmaktayken aslında yapılmaya çalışılan belki de önceleri yitirilen alanların yeniden ele geçirilmesidir. Neoliberal ve çağdaş kültürel yaşamın meşguliyetinden insanları bir an olsun çıkartabilmek diğer bir deyişle onları uyuşturucunun etkisinden kurtarabilmek, çağdaş sanatın, bireyselliğin önünü açma yolunda en büyük başarısı olacaktır.

İnsan zihnine bir düşünce ve kavram yerleştirmeye çalışmak değil ama katılımcıları

bir süreliğine bağımsız kılabilmek; finansal meselelerden, medyadan, siyasetten, iş dünyasından ve benzeri meşguliyetlerden özgürleştirip kendileri ile baş başa bırakabilmek gerilla bir tavır olarak okunmalıdır. Böylesi bir özgürleşmenin gerçekleştiği boşluk anlarında insan tüm bu bizleri çevreleyen örüntünün ne kadar da anlamsız olduğunu düşünmeden edemiyor değil mi? İşte tam da sanatın bizi itelediği ve böylece bu anlamsızlığı görebildiğimiz durumun sanat ile ilgili konunun odağında yer aldığını söylemek gerekir.

Elbette savaşın ne kadar çetin olduğu unutulmamalıdır ve savaş her ne kadar zihinde zuhur ediyor olsa da beden ve bedeni var eden çevrenin bu bilişsel savaşı yönlendirdiği bir gerçektir. Aidiyet siyasetine bürünmüş bedenler (seyirci, sanatçı, sanat tüccarı ve benzeri aktörler) ve sanatın meşru görüldüğü ortamlar (sergi salonları, müzeler ve benzeri alanlar ile tüm sanat kurumları) neoliberalizme hizmet ettiğinden, bu durumda sanatın aidiyetlerin, kurumların ve mekânın dayatmasından bağımsız olarak icra ediliyor olduğunu düşünmek hayalperestlik olacaktır. İnsansonrası durum öyleyse tam da sanatın, sanat kurumları ve anlatının bağlayıcılığının ve belirleyiciliğinin dışılığını işaret etmektedir.

Geçen yüzyılın ikinci yarısından itibaren gerçekleştirilen ve bir neoliberal proje olarak da okuyabileceğimiz '*sanat ve toplum ayrışması*'nın tecrübe ediliyor olduğu dönemde kent üzerindeki örüntü giderek genişledi ve kalınlaştı ve müthiş bir hızla neoliberalizm bireylerin yaşadığı yerleri zapt ediyor oldu. Bir zamanlar avangardın ve daha sonraları neo-avangardın denediği halk ve sanat birleşmesinin sisteme karşı bir tehdit olarak görülmesi ve bir proje olarak sanatın halktan ayrıştırılması sanatı seyirlik bir konuma hapsetti. Tezin ikinci bölümünde 'çoklu platformlarda sanat' başlığı altında irdelenmeye çalışılacak olan katılım, paylaşım, ortak üretim ve sosyal içerikli sanat anlayışı bu sebeple sanat ve bireysel çokluğun birleşmesini esas almaktadır.

Kentler giderek akıllanıyor ve teknolojik gelişime hazırlanıyor ve kentin bu gelişimi çağdaş bireyin kendisini çoklu platformlarda ifade edebilmesi uğruna günümüzde önüne aşması gereken zorlu bir görev koyduğu kadar fırsatlar da veriyor. O halde kentselliğin bu güncel dokusunun nasıl örüldüğünü irdelemek zorlukları ve fırsatları belirlemek adına önemli ve gerekli olmaktadır.

2.4.7 ‘Fintech Kent’leşme

Forbes dergisinin 5 Aralık 2018 tarihli yayınlanan, ‘Avrupa’da gelişmekte olan Fintech Şehirler 2019 yılında Londra’ya rakip olabilecek mi?’* başlıklı makalesinde⁶⁶, ‘Fintech Kentler’in** bir nevi kıyaslaması, Londra’ya rakip olabilecek yeni oluşan fintech kentlerin değerlendirmesi, fintech kent oluşumunun normalleşerek kavramın da artık güncel kullanıma sunulduğunu göstermektedir. Yine aynı makale Londra’nın yaratıcılığına ve yeteneğine övgü düzerek, girişimciler, iş dünyası liderleri ve yatırımcılara hitaben Londra’nın bütün dünyadan yatırımlara açık olduğu mesajı verdiği iddia edilmekte ve hatta bu durum belediye başkanı ‘Sadiq Khan’ tarafından başlatılan ‘London is Open’*** kampanyası ile 2016’dan beri duyurulmaktadır.

2017 yılının ilk çeyreğinde Londra 421 milyon Amerikan doları yatırım çekerken, Berlin 140 milyon ve Stockholm de aynı dönemde 96 milyon Amerikan doları fintech yatırım çekmeyi başaran bir yapılanma içinde olmuştur, yine makaleye göre; Tallinn, Lizbon ve Sofya gibi birçok diğer şehir yapılanması bir fintech kenti olabilmek için şekil alma yarışına girmiş bulunuyor. Şehirlerin teknolojik altyapısı, demografik yapısı ve şehirleşme stratejileri finansal teknoloji şirketlerini cezbedecek mi? Avrupa’nın en büyük şehirleri bu yarışta kendi mekanını ve insanını şekillendirme çabası içinde ve bir marka olma uğraşında... Gelişimin merkezine konan fintech uyumluluğunun küreselleşmenin de ötesine geçmiş olduğunu yine aynı makalede bu fintech kentleşmenin brexit’ten etkilenmeyen belki de tek durum olduğu bahsinden anlıyoruz.

“Mimarlıktaki hâkim anlayış, yeni ortaya çıkan sibernetik çevreyi ve onun kategoriler-aşırı bilgi biçimlerini, girişim yönelimini, ağa dayalı devingenliğini ve kendiliği aşan kuşatma vaatlerini olumlama yönündeydi. Bu mimarlık, bilmeyerek de olsa, neoliberal öznelliğin

* Orijinal Başlık: ‘Will Europe’s Emerging Fintech Cities Rival London in 2019?’

⁶⁶ Joe WALLEN, *Will Europe’s Emerging Fintech Cities Rival London in 2019?*

<https://www.forbes.com/sites/joewalleneurope/2018/12/05/will-europes-emerging-fintech-cities-rival-london-in-2019/> (05.12.2018).

** Finansal teknoloji odaklı kent yapılanması.

*** ‘Londra açıktır’ kampanyası.

*mekânda konumlandırılması yolunda öncü olarak iş görmeye başladı”.*⁶⁷

Bütün bu olan bitene rağmen, Neoliberalizmin dolayımında kapitalizmin düşünsel olanı da her yerde ve her zaman denetimi altın alabileceğini söylemek bugün için pek de gerçekçi görünmüyor. Neoliberal özne sanki uyuşturulmuş gibi toplumsal faaliyetlerine devam ederken, bu faaliyetlerini gerçekleştirebileceği mekanlarda teknolojinin kullanımı ile neredeyse artık 24 saat çalışıyor dahi olsa da daha önce de bahsedildiği gibi, zihin işçisi oluşumuz teknolojinin desteği ile bizlere bir kapı aralıyor.

Mesele artık bu kapıdan geçmemiz ile alakalıdır ve bu çıkış insanfaydacı (ütilitaryen) sebeplerle olmaktan ziyade ekolojinin devamlılığı için gereklidir. İnsanfaydacı davranmaktansa resmin tümünü kavrayabilen zihin işçisi kapitalizmin tam da göbeğine yerleştirilmiş bir bombaya dönüşmektedir. Zihin işçisinden beklenen bir ‘devrim’ değil ama bireysel varoluşu ile gerçekleştireceği bedensel, kültürel ve kentsel ‘alan değişimi’ olarak anlaşılmalıdır. İnsanlığı bu noktaya getiren ‘akıl’dan farklı olarak yine aynı organın ürettiği zihin işçiliği ile gerçekleştirilmesi söz konusu olan bu çıkış, deleuzeyen terminolojideki ‘yerin çöküş’ü ile yüzeye çıkan ‘saf enerji’ veya ‘büyük sağlık’ anlatıları ile eşleştirilebilir. İnsansonrası durumun işaret ettiği, geleceğe dair, kökenci olmayan ‘canavarca bir dünya’ olasılığı yine ancak ve ancak bu gayrimişru bir evlada benzeyen ‘insan’ın ellerinde ve örüntü her ne kadar sıkı da olsa ancak yapının içinde şekillenmektedir.

Yapının içinden yapının kendi sistemini ve gelişmiş teknolojileri kullanarak ve çıkmayı tercih ederek gerçekleşen bir bağımsızlık serüveni ‘George Lucas’ın 1974 yılında çevirdiği ‘THX 1138’ filminde görselleştirilmiştir. Filmin sonunda THX 1138 isimli kahramanın kelimenin tam anlamıyla ‘silikon ağ’ tarafından kontrol edilen bir şehirden çıkışı ile güneşi görmesi ve saf yeryüzü ile buluşması, metaforik olarak kentten çıkışın bir uyanış ile eş tutulduğu şeklinde anlaşılabilir. Fiilen haplanarak uyuşturulan şehrin sakinleri kendilerini tahakküm altına alan bilişim sistemlerini ve polis-robotlarını da inşa etmektedirler. Yaşamı kontrol eden böylesi bir biyopolitik tahakkümün esaretinden çıkış sistemde oluşan bir hataya bağlı serbest kalan bireysel

⁶⁷ Douglas SPENCER, *Neoliberalizmin Mimarlığı, Çağdaş Mimarlığın Denetim ve İtaat Aracına Dönüşme Süreci*, Çev. Akın Terzi, s.88.

zihinsel aktivitenin sonucu gelişen olaylar neticesinde gerçekleşir.

Uyuşturulmayı reddetmenin korku ve travma getirmesi, uyuşturularak yaşanan 'hayat'ın tek mümkün gerçeklik olarak şehrin sakinleri tarafından kabulü sistemin başarılı işleyişinin göstergesi olur. Çıkış arayışları uyuşturulmayı reddediş ile özgürleşen zihin faaliyetleri neticesinde başlar ve çıkış yine teknolojik örüntünün kendi varlığını kullanarak gerçekleşir. Jean-Luc Godard'ın 'Alphaville'inden farklı olarak 'THX1138'de devrimsel bir yıkım yaşanmaz; örüntü oradadır fakat artık THX1138 örüntüye tabi olmayan başka bir gerçekliğin alanına geçmiştir, bunu kitlesel hareket ile değil ama bireyselliği ile inisiyatif olarak yapar. THX1138 gibi diğerleri de bu alana geçiş yaptıkça alanın gerçekliğinin kentin gerçekliğine dönüşeceği söylenebilir.

Elbette THX1138 bir simge olarak okunmalıdır; gelişen zihin işçiliği sayesinde haplanmanın sersemliğinden kurtulan insansonrasının kentsel yaşamdan çıkarak doğa ile buluşmasının simgesi. Bu simge bize değişmekte olan eğilimi açıkça göstermektedir. 'Teknokratik akıllı kentin' terk edilmesi ile açık alana çıkış, doğa – kent ikiliğinin de bittiği bir durumu ifade eder. Bu durumda kent ve doğa arasına çizilmiş sınır da görünmez olur. Postürbanizmin kavramı ile kastedilen kentleşme ve yaşam anlayışı da THX1138 simgesinde olduğu şekliyle yani kentleşme sonrası doğa ile tekrar buluşulan ve hiperkentleşmeden başka bir paradigma olarak kavranmalıdır.

Teknolojik gelişmelerin etkisiyle tecrübe edilen İnsansonrası durumlar insansonrasının kentlerden çıkışını ve gerçek olana açılmasını mümkün kılmaktadır. İnsansonrası durumda kentin dayattığı sınırların yani kent ve kent dışı alan ayrımının muğlaklaşması söz konusu olmaktadır. Sanayileşme ile beraber yoğunlaşan kentlerin böylece seyrelmesi ve insansonrasının yerküreye yayılarak doğaya nüfuz etmesi ile şekillenen mekân ve yeryüzü kullanımı 'postürbanizm' teriminde asıl karşılığını bulur.

bütünleşme çabaları sürecinde ince bir yarıktan geçerek adanın rahmini simgeleyen oyuğa ulaşması ve o andan itibaren adayı bir bütün olarak algılamasına benzer şekilde, bir çokluk platformu olarak önümüzde açılmaktadır.

“Tüm vücudunu süte bulayarak adanın içinden merkeze kadar sokuluyor ve kendi vücudunun larva kozasıymışcasına, kıvrılıp kalacağı bir petek buluyor. İlkel Ana’ya, Toprak Ana’ya uzandığı için nevrozdan daha fantastik bir gerileme: ‘Robinson, gücü sınırsız, taştan bir bilek gücünün kavradığı o yumuşak hamurdu. Speranza’nın iri ve sarsılmaz etine düşmüş o bakla tanesiydi’”.⁶⁸

“...kısa bir an için, Speranza’nın... altına gizlenmiş bir başka adayı şöyle bir görmüşüm gibi geliyordu. Bu diğer Speranza’ya, artık ben oraya taşındım, bir ‘saflık anına’ evim gibi yerleştim’”.⁶⁹

Bu noktada üzerinde durulması gereken bir başka konu da doğa ile insansonrasının buluşmasını kökenci bir yönelim olarak görmenin hata olacağıdır. Postürbanizm, bilim ve teknolojinin kazanımlarının felsefe ile bütünleşerek mekâna ve yaşama şekil vermesi olarak anlaşılmalıdır. Postürbanizmin ‘bilim’in teknolojik aşkınlığa öykünen ve salt teknolojik gelişimden ibaretmiş gibi görülmesinin aksine felsefe ile beraber yol alması hümanist akılcılığa karşı rasyonalitenin konması anlamına gelmektedir. Hümanizmin insanmerkezciliğinden ve neoliberalizmin piyasamerkezciliğinden özgürleşmek bilimin felsefe ile yeniden beraber düşünülmesi ile mümkün olacaktır. Okumakta olduğunuz tezin günümüz ileri teknolojilerinin ulaştığı aşkın seviyenin sarhoşluğuna kapılmadan bilimi felsefe ile beraber değerlendirmesi bu sebeptendir.

Bu durumda yeni-hümanist düşünürlerin önerdiği gibi insanlığın yüzyüze geldiği sorunlara (jeolojik, toplumsal, siyasal ve ekonomik) yeni-akılcı (pratik akla indirgenmiş) çözümler getirmek yerine insanın istisnalaştırılmadığı bir düşünce yapısı ile bilime yaslanmanın gerekliliğini vurgulamak doğru olacaktır. Postürbanizm öyleyse, yaşamın ve paylaşımın merkezde olduğu bir tür ‘zoe-santrizm’in ve

⁶⁸ Michel TOURNIER, *Cuma ya da Pasifik Arafı*, Çev. Melis Ece, s.230. (Gilles Deleuze tarafından yazılan sonsöz kısmından alıntı).

⁶⁹ A.g.k., s.227.

böylelikle de ‘jeomorfizizm’in savunulduğu düşünce yapısı ile şekil almalıdır. Böylesi bir çoklu paylaşım ile kökenci tekno-fobik söylemlere kulak asmadan ama hümanist tekno-aşkınlığa da kapılmadan yaşamın devamlılığını gezegendeki tüm türleri kapsayan liberal bir özyönetime dayandırmanın, doğanın gerçekliğine uygun olacağı sonucuna bizi götürdüğünün altını çizmemiz gerekir.

2.5 Kent ve Değişen Anlamı

Doğa ile kurduğumuz problemli ilişkinin temellerini atan Descartes’tan günümüze gelinen süre içinde bu ilişkinin çerçevesinde attığımız adım ve aksiyonlarımızın insanoğlunu günümüz ‘Neoliberal piyasa çıkmazı’na taşıdığını söylememiz doğru olacaktır. Modernizmin böylelikle tamamlanamamış başarısız bir proje oluşu kadar bizim de bu projedeki ısrarımız ve neoliberalizmin buyruğuyla yaşamı piyasanın emrine devreşimiz ile gelinen noktada sürdürülemez olduğunu gördüğümüz küresel ekonomik, sosyal ve kültürel sistemlerin sonunu konuşmamız gerekliliği söz konusu olur. Sonun kabulü ve sonrasında muhtemel olabilecek yeni bir başlangıç insansonrası durumun tartışmaya açılmasını da beraberinde getirir. İnsansonrası durum ‘kurgulanan insan’ın sonu ve ‘insan-merkezcilik’ sonu olarak anlaşılabilir fakat biyolojik olarak insanın sonu olması anlamına gelmez; kurgunun biyolojik bedeni neredeyse tamamen işgal etmesi sebebiyle aslında ‘son’ canlılığın (biyotiğin) yüzeye çıkmasını söz konusu ediyor olur. İnsansonrası söyleminin temelinde küresel ölçekte ‘yaşam’ın görünür ve yaşanır olması gerektiğinin yer alması bu nedendendir.

Kapitalizmin teknoloji ile yörgularak geleceğe dair bir program oluşturuyor olması ve bu programın ideolojisinin merkezinde hümanizmin öznesi veya Foucault’nun terimiyle ‘erkekinsanın refahı’nın oluşu her ne kadar kaygı yaratıyor olsa da yine teknoloji sayesinde önümüzde açılan yan ürünler sistemin sarmalından çıkış fırsatı da sunmaktadır. Çıkış emek işçiliğinden zihin işçiliğine geçiş ile zihnin aylaklığının şeyleri olduğu gibi görebilmeyi mümkün kılması neticesinde zihnimizi uyuşturan sinizmin kalıplarından çıkış olmaktayken, kaygı bedeninin ötesinde zihni de denetim altına alma girişimlerinin teknoloji ile desteklenmesi olarak karşımızda durur. Neoliberal ideoloji çerçevesinde kentin bir ‘hipermarket’e dönüşmesi ve mimari tasarımların piyasanın tercihleri ve gereksinimleri ile uygulanması ve akabinde mekânın ticarileşmesi ile borçlandırılan, medyalaştırılan ve kapitalist aktiviteler ile

meşgul edilen insana dayatılmış yanılısma (neoliberal kapitalist yaşamın tek gerçekçi olasılık ve seçim olarak sunulduğu yanılısaması) doğrultusunda ‘çağdaş özne’ ete kemiğe bürünmektedir. Bu durum kentsel ve hatta küresel yaşamı metalaştırmak olarak görülebileceğinden insansonrası durum, neoliberalizm-sonrasını tartışmayı gerekli kılar.

Kapitalin şekillendirdiği Kent’i doğal bir gelişim olarak gören ‘hiper-ürbanizm’ her ne kadar kendi savını *Deleuze* ve *Derrida*’dan ödünç alınan eleştirel tezlere dayandırsa da olan biten *Douglas Spencer*’a göre dönemin ahlaki yıkıntısına münasır bir nevi ‘*hakikat oyunları*’, diğer bir deyişle teorinin piyasanın işleyişine uygun araçsallaştırılmasından ibarettir. Erkekinsanın toplumsal egemenliğinin ve baskın olanın belirlediği idealin peşinden hareket etmekten öteye gidemeyen ‘hiper-ürbanist’ trend, emeği görmezden gelerek kendi markalarını parlatmak için mega-projelerini gerçekleştirirken oluşacak ‘kent biçimlenmesi’ ‘ayırım’cılığın sınırlarını zorlamaktadır. Belki ‘transhümanizm’ veya ‘hiperhümanizm’ belki de yeni-hümanizm (neo-humanism) olarak tanımlayabileceğimiz bu durum insancılığa dair bir ‘sonra’ ile ilgili değildir.

İnsansonrası yaklaşımın ucube bir kent olasılığına duyduğu önem, yıkımın (aidiyet yıkımının, ideal beden ve yer yıkımının, dil ve imge yıkımının) getireceği merkezsizleşme ve yapının istikrarsızlaşması ile gezegendeki tüm türlerin maruz kaldığı ‘ötekileştirme’nin çalışamaz kılınabilmesinden kaynaklanmaktadır. Yapının istikrarsızlaşması *deleuzyen* terminoloji ile ‘*dikey ve derinlikten yoksun*’ bir imgenin yüzeye çıkmasını çağırıştırır. Eğer *Deleuze*’ün deyişiyle ‘*yer ancak ötekiler ile doldurulduğunda yer*’ ise ötekinin olmadığı bir kent ve yaşam üzerine düşünmek ve ‘yer’in çöküşünü ‘canavarca bir dünya umudu’ olarak tarif etmek insansonrasının Kent’e bakışını temellendiren uygun tanımlama olacaktır.

3. ÇOKLU PLATFORMLARDA SANAT

Bilim ve felsefenin ayrışması diğer bir deyişle bilimin teknolojiden ibaret olarak anlaşılması ile felsefenin ve düşüncenin küçümsenmesi teknokrat dünya görüşünün egemen olduğu çağdaş toplumsallığın en önemli sorunu olarak karşımıza çıkmaktadır. Doğayı anlamak ve açıklamak için mekanik ve empirik kavrayış ile hareket eden bilim, insan ve piyasa faydacı üretimleri ile felsefeden uzaklaştıkça küresel biotığın devamlılığını da gözardı etmektedir. Çünkü teknokrat dünya görüşünde evren pozitivist bir makinedir ve insansahnesinde bu makineyi kullananın da insan olduğu ileri sürülmüştür.

Bilimin ve sanatın yarattıkları gerçeklikten sıyrılarak kendi olguları üzerine düşünmeleri rasyonelliğin gereğidir. Bilim bilgisellik ve teknolojik üretim olarak kavrandıkça bu sorgulama ötelenmektedir. Çağdaş Felsefe, sanatı ve bilimi bu sorgulamaya yönlendirerek renkli rüyalarından uyandırıp gerçekle yüzleşmeye davet etmektedir. İndirgemeci aklın iplerinden kurtulduğunda bilim insanmerkezci çözümlemeler yerine yaşamsal çözümlemeleri sanat ta piyasa dostu üretimler yerine yaşamı odak alan paylaşımlara yönelecektir.

Gerçek olana doğru yönelim çokluğun alanına geçiş olarak anlaşılmalıdır. ‘Çoklu platformlar’ teriminde karşılık bulan bu alan teknokratik işleyişi dışlarken bireysel çokluğun yaratıcılığını esas almaktadır. Sanat böylelikle sanatçı, seyirci, yapıt ve mekân gibi kült mefhumların belirleniminden çıkarken insan ve insan ilişkileri, katılım ve sosyal içerik üzerinde yoğunlaşmaktadır. Zihin işçiliği ve insansonrası durumun ivmelendirdiği bu geçiş çokluğun kurulumu ile mümkün olmaktadır ve sanatın belirlenimi de çokluğun özgür işleyişi ile gerçekleşmektedir.

Sanatın duygulanım, iletişimsellik ve ilişkisellik üzerine kurulu ortaklığa ve paylaşımaya yönelimi ve hatta sosyal içeriğin estetik değer ve kurulan ilişki modelinin de sanatın formu olarak belirleniyor olması, sanatın nesneden bağımsızlaşmakta olduğu anlamına gelmektedir. Böyle bir durumda gerek internet ortamı ve benzeri ağlar üzerinde olsun gerekse ona ayrılan bir mekân veya kamusal alanda gerçekleştiriliyor olsun paylaşımın ve ilişkinin kurulduğu yer ayrı bir önem kazanır. Bu nedenle paylaşımın gerçekleştiği alanının çokluğun işleyebildiği bir platform olması gerekmektedir. Çoklu platformlarda kurulan ilişki üzerinden, sanatçı, katılımcı ve diğer aktörlerin özgür etkileşimi ile yaşama estetik değer katılabileceği ve hatta bazı durumlarda katılımın genişleyip diğer canlıları da kapsayacak şekilde türümüzün dışına taşabileceği bir sanat anlayışı önümüzde açılmaktadır.

Bu düşüncelerin izinde tezin bu kısmında çoklu platformlarda gerçekleştirilen katılım, ilişkisellik ve estetiğin teknoloji ve çokluk ile bağlarını ve geçişgenliklerini tartışmaya açarken, insansonrası durumun böylesi bir sanat anlayışı ile hangi koşullarda bağdaştığı irdelenmeye çalışılacaktır.

3.1 Teknoloji

Teknolojik uygulamalar (her ne kadar 2018 verilerine göre, hala dünya genelinde yaklaşık 1 milyar insan elektrik kullanımına ulaşamıyor olsa da*) şüphesiz gözle görülür bir gelişim içerisinde tüm insanlığı etkilemektedir. Teknolojinin girmediği bir alan neredeyse yok, hatta diyebiliriz ki yaşamın tam kalbinde artık teknoloji yer alıyor. İnsan kalbi dahi teknolojik bir üretim oldu ve tam yapay kalpler, yapay deri ve birçok yapay organ ve protez insan bedenine monte ediliyor olmakta.

Teknolojik aletler kullanırken bir ‘siborg’ oluşumuz pragmatist uygulamalar ile tamamına erdirilmekte ve şüphesiz insan bedeni başkalaşıyor. Müthiş bir akışkanlık içerisinde teknoloji ile bütünleşiyoruz ve performativite teknolojinin alanına kayıyor. Alışkanlıklarımız teknolojinin dolayımında şekilleniyor. Kapitalist ve finansal teknolojiler, savaş, güvenlik ve gözetim teknolojileri, toplumsal ve sosyal ağ

* Laura COZZI, Olivia CHEN, Hannah DALY, Aaron KOH, *Population Without Access to Electricity Falls Below 1 Billion*, <https://www.iea.org/newsroom/news/2018/october/population-without-access-to-electricity-falls-below-1-billion.html>. (30.10.2018).

teknolojileri, eğitim ve öğrenim teknolojileri kısacası artık bizleri biz yapan şeylerin başında teknoloji geliyor ve bu durum giderek pekişiyor. İnsan bedeninin aldığı bu teknolojik hal, bedenin içinde yaşadığı mekânın da teknoloji ile desteklenmesini gerektiriyor. İçinde yaşadığımız Kent ve içerdiği yaşam alanları giderek daha çok akıllanmak durumunda. Bu iç içe girmiş ve birbirini etkileyerek gelişen oluşumlar bizleri şüphesiz müthiş bir teknoloji çağına doğru sürüklüyor.

Biyoteknoloji, Nanoteknoloji, Robot teknolojileri, Bilişim teknolojileri, Uzay teknolojileri, Yapay Zekâ ve daha tam olarak ufkunun nereye vardığını çözemediğimiz Kuantum teknolojileri akademik çevrenin ve yaşamın değişmez bir parçası olmuş durumda ve bu teknolojilere, Ted Kaczynski (Theodore John Kaczynski veya daha çok bilinen adıyla '*unabomber*'*) gibilerini saymazsak müthiş bir aşk ve beklenti ile bağlanılmakta. Hatta teknoloji ve bilim, birçoklarına göre tanrının yerinden edilmesi ile içine düştüğümüz nihilist atmosferde tutunduğumuz yeni tanrısız güç olarak kabul edilmektedir çünkü metafiziğin boşluğu ile baş etmek kolay değildir ve o boşluğun bir şekilde doldurulması gerekir.

Bu bağlamda Ray Kurzweil, istediğimiz kadar yaşayabileceğimiz teknolojik yetkinliğe ulaşacağımız eşikten geçme anına (tekilliğe) kadar sabretmemizi salık veriyor**. Benzer tanrısız vaatler içerisinde DNA yapımıza müdahale ile sağlık sorunlarından arındırılmış, psikolojik problemlerden yalıtılmış refah içerisinde bir yaşam, kolay bir şekilde sonsuz bilgiye ulaşım, bedenden sıyrılıp evrende gezinmek dahil birçoklarını bulabilirsiniz. Tekno-peygamberlerin dilinde dolaşan sayısız vaatler ve yeni-hümanist söylemlerin sınır tanımadığını ve sanki cemaatine bu dünyada cennet müjdelediklerini söylemek mümkün.

İleri teknolojileri insani arzularımızı gerçekleştirilebileceğimiz dünyevi bir cennet alanı yaratmak için kullanmaktan ziyade salt bir araç olarak görüp hümanizm sonrası anlayış ile gezegende yaşamı ama sadece insan için değil, yaşamın genel anlamı ile

* Amerikalı Harvard mezunu matematikçi, 25 yaşında Berkeley üniversitesinde yardımcı profesör olarak görev aldıktan 2 yıl kadar sonra istifa edip teknoloji ve yapay zeka karşıtı bir manifesto yayınlıyor ve teknoloji üzerine çalışan bilim adamlarına karşı bombalı düzenekler ile 17 yıla yayılan saldırılarda bulunuyor. 3 kişiyi öldürüp yaklaşık 27 kişiyi yaralıyor ve 1996 yılında yakalanıp hapse giriyor. Bkz. (<https://www.history.com/topics/crime/unabomber-ted-kaczynski>).

** Bkz. Ray KURZWEIL, *İnsanlık 2.0, tekilliğe Doğru Biyolojisini Aşan İnsan*, Çev. Mine Şengel, s.22.

kendisini mümkün kılmak, iyileştirmek ve paylaşmak amacı ile kullanamaz mıyız? Teknoloji salt insan faydacı mı olmak zorunda? Teknoloji sağlıklı bir düşünce yapısı (deleuzyen terminoloji ile büyük sağlık) ile yaşam-faydacı olarak geliştirilemez mi? Öyleyse meselenin teknolojiye değil ama onu nasıl dolaşıma soktuğumuzda, karşı durmamız gerekenin de teknoloji, bilim ve bilim insanları değil ama hümanist düşünce yapısı ile örülen kapitalist, toplumsal ve militarist sistemler ve çıktıları olduğunu belirtmemiz yanlış olmayacaktır.

Düşünce ve eylem felsefemizi ve pratiğimizi sağlıklı hale getirebilirsek teknoloji bu sağlıklı pratiği destekliyor, geliştiriyor ve bir sarmal misali yeniden oluşturuyor olacaktır. Bilim ve felsefenin buluşması bu sebeple gereklidir ve bilim teknokratik öğretinin sonucu olan teknolojiye indirgenmemelidir.

Felsefe bizlere bilimsel verilerin izinden giderek doğa, biyotik ve insan ilişkisi hakkında ulaşılabilecek bir sentez sunabilir. Empirizm ile kısıtlanmamış ve tekniğe bağlı olmayan felsefe ile bilim determinist olmayan bir yaklaşım ile bizleri bir başka yaşam olasılığına götürebilir. Bu yaşam olasılığının da hümanist çerçeveden çıkmış ama insan üretimi teknolojiler ile desteklenmiş olduğu söylenebilir. İnsansonrası durumun da teknolojinin bu uçarı hali ile çok yönlü işleyebilmesi ve yaşamın kapalı bir sistemden ibaret olmayışının kavranması sonucunda söz konusu olduğu daha önce de belirtilmişti.

Bir aynılık dayatması olarak tarif edebileceğimiz halk nosyonunun kapalılığının karşısında filizlenen çokluk'un, teknolojik ilerlemeye bağlı oluşan zihin işçiliği ile gelişmekte olduğunu söylememiz gerekir. Zihin işçiliği ve teknolojinin ortaklığında gelişen çokluk'un, açık doğa kavrayışı ile insanın önünde beliren olasılıkları vitalist seçicilik ile değerlendireceğini söylememiz gerekir çünkü doğal gerçek olarak yaşam insan için olsun veya olmasın gezegenin kadim tarihi boyunca korunmuştur. İnsansonrası durumun getirdiği çokluk da yerküresel gerçeğe bağlıdır.

3.1.1 Teknoloji ve Hümanizm İnsanı

Teknolojinin sanayileşme sürecinde yaşantımıza girmesi radikal bir hızla gerçekleşirken özellikle pusula, ateşli silahlar ve matbaa'nın keşfi küresel yaşamı

yeniden biçimlendirmiştir. Pusula ile yeni dünyaların keşfi, barut ve silah ile de keşfedilen toprakların sömürgeleştirilmesi ve orada yaşayanların köleleştirilmesi söz konusu olurken, sanayileşen kentlerin kömür ve buharında boğulan yaşamlar ilerlemecilik uğruna yitirilir olmuştur. 18. Yüzyıl ve 19. Yüzyılın ilk yarısında nüfusu yoğunlaşan batılı kentlerin yoksulluk, kirlilik ve hastalık ile boğuşuyor olması, teknolojinin bazı insanların yaşamlarına getiri sağlarken bazılarında da götürüyor olduğu gerçeğinin göstergesidir. Fakat yine aynı teknolojiler örneğin matbaa, çoğaltılabilirliği sağladığı için demokratik bir paylaşım olasılığını da bizlere sunmuştur.

Çoğaltılan metinler otoritenin ve toplumsal tahakkümün eleştirisini toplumun her kesimine yayabilir veya tam tersine tahakkümün normalleştirilmesi üzerinde yazılanları övebilir. Her iki durumda da önemli olan hem zihinsel aktivite için bir platform oluşturuluyor olması ve hem de bilginin ulaşılabilir kılınmasıdır. Zihinsel aktivite, duygulanımlar ve iletişimsellik formunda ortaya çıkan ve teknolojinin alternatif kullanımları ile oluşabilecek paylaşım platformları sosyal yaşantının oluşumunda etkin bir rol oynaması sebebiyle üzerinde durulmayı hak ediyor. Günümüzde ‘internet’ böylesi bir platform için örnek gösterilebilir ve içerdiği nitelikli enformasyon ve dezenformasyon ile tam bir karmaşa gibi görünse de bir iletişimsel paylaşım alanı oluşturabilmesi sebebiyle kıymetlidir.

Teknolojinin hümanizm insanının elinde neye dönüşebildiği en iyi Atom bombası deneyiminde görünür. McNamara yıllar sonra anılarını anlattığı belgeselde* Hiroşima ve Nagazaki’ye atom bombasını atmanın savaşı kazanmak için gerekli olmadığını çünkü Japonların savaşı çok öncesinde ağır bir yenilgi ile kaybettiğini ama bombanın etkisini görmek ve güç gösterisi yapmak için yine de atmaktan vazgeçemediklerini itiraf ederken hümanizmin teknolojiyi ne tür bir düşünce yapısı içinde kullanabileceğini de aktarmış olur.

Elbette bu durumda karşı durulması ve olumsuzlanması gereken teknoloji ve teknolojik gelişmeler değildir ama onları kullananların düşünce yapısı ve dünya görüşüdür. Bu tezin hümanizm sonrasını ve dışılığını temel alan bir yaklaşım ile

* Bkz. Belgesel: The Fog of War: Eleven lessons from the life of Robert S. McNamara.

teknolojiyi değerlendirerek vitalizmin savunulması gerektiğinin üzerinde durması bu bağlamda anlam kazanmaktadır. Bir diğer önemli nokta da ileri teknolojilerin hümanizm sonrasına dair bir düşünce yapısına ulaşmamızı mümkün kılabilecek fırsatı sunması ve böylesi bir düşünce yapısının üreteceği teknolojilerin yaşamı yüceltebilir olmasıdır. Bu döngünün içine girebilmenin insanlığın ve teknolojinin, hümanizm ile kurulan ilişkisinin tekrar yapılanması ile mümkün olabileceğini söylememiz gerekir.

3.1.2 Tekillik (Singularite) ve Tekno-Beden

‘Tekillik’ kavramı tez boyunca iki farklı anlamda kullanılmaktadır; birincisi teknolojik aygıtların enformasyon işleme kapasitesinin artış ivmesinin sonsuza yaklaşması ile tecrübe edilecek eşikten geçilme durumuna Ray Kurzweil gibi yeni-hümanistlerin uygun gördüğü terim, ikincisi ise ‘bir’ ve ‘tek’ olarak düşünme ve eyleme yetimizdir. Kümelenme karşıtı olarak tek ve böylece çoksesli olabilme halimiz tezin ilerleyen kısımlarında çokluk kavramı altında detayları ile incelenecektir. O halde şimdi Ray Kurzweil’in ‘tekillik’ anlatısına bakalım çünkü bu düşünce yapısını anlamak nasıl bir akışa karşı durarak hümanizm sonrasını tahayyül etmek durumunda olduğumuzu netleştirecektir.

Ray Kurzweil’e göre *“Tekillik, biyolojik bedenlerimiz ve beyinlerimizin söz konusu kısıtlamalarını aşmamızı sağlayacak. Yazgımıza karşı güç kazanacağız. Ölümlülüğümüz kendi elimizde olacak. Dilediğimiz kadar yaşayabileceğiz. İnsan düşüncesini tam olarak anlayacak, kapsamını büyük çapta genişleteceğiz. Zekamızın biyolojik olmayan bölümü, bu yüzyılın sonunda salt insan zekasından trilyon kere trilyon kat daha güçlü olacak”*.⁷⁰

Ray Kurzweil’in geleceğin insanına dair beslediği pragmatist beklenti, içerisinde fetiş bir arzu barındırıyor gibidir; müthiş bir iştah ve hırs ile evrene sahip olma ve evrene sanki onun dışından bakıp tecrübe edebilme, kendi kurallarını koyabilme arzusu. Burada dillendirilen arzu o kadar büyüktür ki her neye dönüşürsek dönüşelim tatmin etmek mümkün olmayacaktır. İnsan bu durumda tekillikten sonra sırada ne var diye sormaktan alamıyor kendini. Böylesi bir arzunun tatmini için evrenden sonra neyin

⁷⁰ Ray KURZWEIL, *İnsanlık 2.0, Tekillığe Doğru Biyolojisini Aşan İnsan*, Çev. Mine Şengel, s.22.

avucumuza alınması gerekecek? Meseleye Lacan'cı bir perspektif ile yaklaşılsa belki de şu iddia öne sürülebilir; yeni hümanistler gerçekte bu arzularını tatmin etmek istemezler ve bu sebeple arzu bu kadar büyüktür ama esasen peşinde oldukları böylesi bir tatmin için sarf ettikleri uğraştır. Vaat ettikleri hiperinsan veya 'transhuman' olmak yerine onu yaratmak için verilecek uğraş. Bu durumda arzuladıkları ideal-bedenin veya hiperinsanın gerçekleşme ihtimali bile yeni hümanistler için travmatik sonuçlar doğurabilir.

Lacan'cı anlatıda arzu insanlaşma ile edinilir, arzu nesnesi simgesel sisteme giriş ile yitirilenin yerine bu fenomenolojik evrende koyduğumuz ama hiçbir zaman arzumuzu tatmin edemeyecek olan nesnedir. Meselenin bu durumda simgesel sistemin veya diğer bir deyişle 'dil'in yasasına tabi olmakla alakalı olduğunu söylememiz gerekir. Konuşan özne oluşumuz ile gerçekten kopuşumuz neticesinde edindiğimiz arzularımızı tatmin çabası, egemen dil'in en üst tonundan konuşan yeni hümanistlerin tahayyülünde bir hiper hümanizm olarak şekilleniyor olur.

Kurzweil'in 'tekilliği' de böylesi şekillenmeye hizmet etmektedir. Kurzweil'in tekillik kavramını arzulanır gösterenin 'dil' olduğunu belirtmek doğru olacaktır; insan oluşumuz ile hükmü altına girdiğimiz dil ve yaratılan söylem. İnsan oluşumuzla edindiğimiz arzularımızın şekillendirdiği düşünce yapısının, kısacası bu gayet insani durumun hükmündeki teknolojinin insana dair bir sonra oluşturacak duruma bizleri taşıyor olduğunu söylemenin hayalcilik olacağının ve vaatlerin ötekiler için sonu soykırıma ve savaşa bağlanan pembe söylemlerden ibaret olduğunun altını çizmemiz gerekir.

Diğer taraftan, Kurzweil'in bir başka tespitin daha gerçekçi görünmesi ilgi çekicidir. Kurzweil'e göre *"yirmi birinci yüzyılda yaşayacağımız, yüzyıllık bir teknolojik ilerleme olmayacak; yaklaşık yirmi bin yıllık ilerlemeye ya da yirminci yüzyılda kaydedilen ilerlemenin bin katı ilerlemeye tanık olacağız".*⁷¹

Bu matematiksel denkleme dayalı söylemin bize teknolojinin yaşamı dönüştürme gücü ve kapasitesi hakkında fikir veriyor olduğuna vurgu yapmamız gerekir. Öyle

⁷¹ A.g.k., s.25.

görünüyor ki bedenlerimizin dönüşüm ivmesi ile içinde yaşadığımız çevrenin ve mekânın dönüşüm hızı yakın gelecekte baş döndürücü bir seviyeye ulaşacak ve bu durum da beraberinde sosyal ilişkilerimizin ve yaşamı oluşturan toplumsallığımızın neye dönüşeceğini belirlemenin çok zor olacağı bir döneme girildiğini gösteriyor. ‘*Büyük veri*’^{*} giderek neredeyse kendi başına bir varlık formu oluşturacak hale büründü ve petabaytları bulan veri aralıklarına ulaşan hacmi ancak yapay zekâ veya ‘*makine öğrenimi*’^{**} ile işlenebiliyor. Öğrenen algoritmaların ördüğü ve kontrol ettiği bir elektronik ağ ortamının içindeki insanın konumu böylece bir zamanlar hükmettiği doğadaki egemen konumundan giderek farklılaşıyor.

Mesele duvar yapmak iken tek derdimiz taşları bir araya getirmek, ağaç keserken ise baltayı bileylemek ve bir topluma hükmetmek için güç göstermek iken şimdilerde insan beyninin kapasitesinin çok üzerinde bir hacimde çalışan karmaşık veri toplama ve işleme aygıtlarını çözmek durumundayız. Bu teknolojik gerçeklik neoliberal politikalara hizmet edecek şekilde insanı içinde eriterek yok ediyor ve sistemle barışık hale getiriyor fakat aynı zamanda bu karmaşık ‘tekno-sistem’ içinde direniş imkanları da barındırıyor. Neo-komünist düşünürler Negri ve Hardt ile Paolo Virno’nun kuramsallaştırdığı ‘Çokluk’ teorisinde anlatıldığı üzere, ‘Emperyal’ olarak görülen küresel iktidar-ağ oluşumunun karşısında, teknolojik gelişmeler ile gelen postfordist (ve hatta robotik) dönemin öznesi zihin işçilerine çıkış için bir kapı aralanıyor.

Otomasyon sistemlerinin yaygınlaşması ve karanlık fabrika dönemine geçiş her ne kadar insanın emek gücünü devralıyor ve neoliberalizmin çizdiği sınırlar içinde maddi emek üretimini robotlar üstleniyor olsa da empati, sevgi, yaratıcılık ve benzeri duygulanımların algoritmaya dökülmesi yakın gelecekte mümkün olacakmış gibi durmadığından insanın tam bir imitasyonunun yaratılabileceğini düşünmek bir varsayımdan öteye geçmeyecektir. İleri teknolojilerin emek gücünün yerine geçen aygıtlar üreterek iş yapma pratiğini değiştirmesi atıl kalan insanı ilişkisel yeteneklerini geliştirmeye yönlendiriyor ve gelişen zihin aktiviteleri ile yaratılan maddi olmayan ürünler alışkanlıkların yeniden belirlenmesine sebep oluyor. Paolo Virno iş yapma pratiğimizin değişimi ile zihinsel aktivitenin gelişimi ve zihinsel aktivitenin gelişimi

* Big Data: Büyük Veri. Tanımı için bkz. Terimce.

** ML: Makine Öğrenimi (Machine Learning). Tanımı için bkz. Terimce.

ile yeni alışkanlıkların üretimini spiral bir ilerleyiş biçimi olarak tanımlıyor*. Böylelikle duygulanımlarımızın ve zihinsel aktivitelerimizin gelişmesi ile bireyler arası ilişkilerin ve paylaşımların artması, değişen ortak paydalar etrafında çoklu oluşumların kurulup dağılmasını mümkün kılarak bizleri başka bir gerçeklik alanına doğru taşıyor.

Özellikle 90'lı yıllardan günümüze çağdaş sanatçıların giderek bu çokluk alanlarını hem oluşturan hem de kullanan çalışmalar ürettiği ve böylelikle sanatın Nicolas Bourriaud'nun da iddia ettiği gibi “*karşılıklı eylem, biraradalık ve ilişkisellik kavramlarına bağlı olarak geliştiği*”⁷² gözlemlenmektedir. Kurulan çoklu ilişkilerin ve paylaşımların estetik bir değer olarak görüldüğü böylesi bir sanat anlayışı ister ileri teknolojilerin sunduğu siber ortamlarda isterse kentin ‘artık yer’lerinde (queer mekânlarda) icra edilir olsun kendisi için meşru görülen sanat tavrının, diğer bir deyişle sanatın olağan karşılandığı kanalların, dışında hayata geçiyor olması sebebiyle sanat dünyası iktidarının sanatın akışını kurgulamasını zorlaştırır.

Bu durum Pascal Gielen'in de bahsettiği gibi “*sanat dünyasının sosyal mantığının toplumun merkezine ulaşıyor*”⁷³ olması ile bireyselleşmenin sanat ayağının kurumların hegemonyasına alternatif bir tavır sergiliyor oluşu ile bağlantılıdır. Sanatın çokluğun işleyişi ile belirlenen yolda ilerlemesi adına ileri teknolojiler sanatçılara günümüzde birçok imkân sunuyor; küresel ağ veya bilinen adıyla internet bunlar içerisinde en çok kullanılanıdır. Antonio Muntadas'ın ‘www.thefileroom.org’ isimli yapıtı katılımcılar topluluğu meydana getiren bir iş birliği kapsamında internet üzerinde çalışan güncel bir örnek olarak incelenebilir.

Muntadas internet ortamında çalışacak şekilde tasarladığı bu yapıtını, dünyanın her bölgesinde uygulanan sansür vakalarının rapor edildiği bir platform olarak kurgulamıştır. Katılımcılar bu siteye sansür vakalarını yükleyebilir veya yüklenen sansürlemelerin gerçekleştiği yer ve durumu anlatan bilgileri edinebilirler. Muntadas'ın çalışması sistemlerin sansürüne takılanları göstermenin yanında

* Bkz. Paolo VIRNO, *Çokluğun Grameri*, Çev. Volkan Kocagül ve Münevver Çelik, s.30.

⁷² Nicolas BOURRIAUD, *İlişkisel Estetik*, Çev. Saadet Özen, s.11.

⁷³ Pascal GIELEN, *Sanatsal Çokluğun Mirası*, *Küresel Sanat, Siyaset ve Post-Fordizm*, Çev. Albina Ulutaşı, s.46.

sansürleme veya sansür hakkında farkındalık olarak düşünebileceğimiz ortak payda etrafında birleşilmesini sağlamaktadır. Yapıt bu ortak payda çerçevesinde bir komünite oluşturur ve bu oluşum sistem faydacı edimler ile gerçekleştirilen sansüre karşı yaratılan bir güç olmaktadır. Çokluk bu gücün heterojen yapısında aranmalıdır.

www.thefileroom.org'un altını çizmemiz gereken bir diğer niteliği de sansüre karşıtlığı sembolik olarak değil ama gerçeklik içerisinde gösteriyor olduğudur. Yapıtın referans ve temsil sisteminde değil ama gerçeklik platformunda çalışır olması çoklu platformlarda sergilenir olduğunu düşündürmektedir. Sistemin gerçek sureti uyguladığı sansürlerin sergilenmesi ile görünür olur ve tam da bu sebeple 'fileroom' sistem içerisinde onun çalışmasını onaylayan değil ama sistemin iki yüzlülüğünü gösteren bir katılım esaslı yapıt olarak okunmalıdır.

Fileroom'un gücünü aldığı gerçek olma iddiasının 'çokluk' ve 'platform' bağıntısı ile anlaşılabilir olduğunu öne sürebiliriz. Bu sebeple 'Çoklu Platformlarda Sanat' olgusunu çözümlemek adına öncelikle 'çokluk' kavramını incelemek ve açıklamak gerekli olmaktadır.



Resim 13. Antonio Muntadas, The File room internet sitesinden alınma bir görsel, 1994, www.thefileroom.org websitesi, (http://www.thefileroom.org/documents/CategoryHomePage.html)

3.2 İnsan, Halk ve Çokluk

Çokluğun ne olduğunu tam olarak kavrayabilmek için bizi bu kavramdan uzaklaştıran ve çoğulluk içinde bütünleştiren (birleştiren) bir başka kavrama; Thomas Hobbes'un 'Halk' kavramına göz atmak gerekir. 17. Yüzyılda kabul gören ve devlet politikası olarak egemen olan 'halk' nosyonu, Thomas Hobbes'a göre *"kurulmakta olan ulus devletlerin oluşumuna varıncaya kadar devletlerin varoluşuna sıkı sıkıya bağlıdır"*.⁷⁴ Hobbes'a göre halk olarak tek bir kabuğun içinde birleşilirse ancak devlet olunabilir; halk olunamazsa devlet de olunamaz. Hobbes'un halk nosyonunun karşısında duran

⁷⁴ Paolo VIRNO, *Çokluğun Grameri*, Çev. Volkan Kocagül ve Münevver Çelik, s.27.

‘çokluk’* kavramını yine eşzamanlı olarak ortaya atan ise Baruch Spinoza’dır. Spinoza’ya göre “*çokluk tam anlamıyla kamu sahnesinde, kolektif eylemlerde, komünal ilişkilerin idaresinde, merkezci bir hareket etme biçimi içinde buharlaşmadan, ‘Bir’le bütün oluşturmada varlığını sürdüren bir çoğulluğa işaret eder*”.⁷⁵ Bu iki karşıt kavramın egemen olanı bilindiği üzere hobbes’un ‘halk’ kavramıdır. Hobbes, Paolo Virno’nun deyişiyle çokluktan “*nefret eder*”⁷⁶, çokluğu bir tehlike ve geri kalmışlık olarak görür. Çokselli olmakla devletin işleyişinin sekteye uğrayacağını düşünür ve bir tehdit unsuru olarak söylemlerinde çokluğu hedef alır. Modern ulus devletleri temel aldıkları Hobbes’cu halk kavramı ve düşüncelerinin ışığı altında üniter devlet yapısını dayatarak, çeşitliliğe müsamaha göstermeden varlıklarını mümkün kılacakları fikri ile devlet politikaları güderler.

İlk bakışta Spinoza’nın ‘Monizm’ felsefesi ile ‘Çokluk’ kavramının çeliştiği düşünülebilir. İçsel ve dışsal karşıtlık ilkelerinin dışında tecrübe edilen ve tüm canlıların ve maddenin bütünlüğü olarak düşünebileceğimiz monizm ile bireysellik ve tekillik ilkesine bağlı olarak oluşturulan çokluk mefhumları zıt düşmek bir yana kavramların anlamına bakıldığında aslında birbirlerini tamamladıklarını söylememiz doğru olacaktır. Her sözden önce Spinoza’nın ve Hobbes’un anlaştığı tek bir noktayı belirtmek yerinde olacaktır; o da doğanın çokluk ortamı olduğu ve içindeki unsurların çokluğun tekillikleri olduğudur. Hobbes’un halk nosyonunu çokluğun sonrası, diğer bir deyişle doğanın ilkelliğinden koparak modern ve uygar toplum yaratmanın öngerekli olduğu olarak görmesi bu sebeptendir.

Spinoza doğadaki her varlığın kendi bireysel özelliğini koruyarak oluşturduğu bütünselliği ‘monizm’ olarak tanımlar. Monizm felsefesinde bütünselliğe katılımda bulunan unsurların içindeki herhangi bir türün egemen kültür olarak kendi kültürünü dayatması söz konusu değildir. Çokluk her bir unsurun tekil bir katkıda bulunarak oluşturduğu bütünlüğün çeşitliliği olmaktadır; tek bir beden olarak tüm bireylerin çokselliğinin bastırıldığı bir nosyon değil. Pascal Gielen bu durumu bir ‘orquestra’ya benzettir**; biz de Pascal Gielen’den bu fikri ödünç alarak ‘doğa’nın çoklu işleyişini,

* Multitude.

⁷⁵ Paolo VIRNO, *Çokluğun Grameri*, Çev. Volkan Kocagül ve Münevver Çelik, s.26.

⁷⁶ A.g.k., s.26.

** Bkz. PASCAL GIELEN, *Sanatsal Çokluğun Mırıltısı, Küresel Sanat, Siyaset ve Post-Fordizm*, Çev. Albina Ulutaşlı, s.29.

her bir unsurunun kendi bireysel farklılığını koruyarak çaldığı ve sonucunda müthiş bir armoninin oluştuğu çoksesli bir orkestraya benzetebiliriz.

Günümüzde ulus devletler ve kent formasyonları çoklu oluşumlar olarak görülemezler çünkü tek bir kimliği baskın kimlik olarak dayattıkları sürece ve bu durumu biyopolitik uygulamalar ile kontrol edebildikleri sürece ancak küresel yapılanmanın bir ögesini oluştururlar. Gelgelelim uzunca bir aradan sonra çokluk fikrinin çağdaş bir yorumla beraber tekrar gündeme gelmesinin sebebi olarak teknolojik yetkinlik ve bu yetkinliğin iş dünyasından toplumsallığa ve sanata, yaşamın her alanını değiştirme gücüne sahip oluşu gösterilebilir. Bu sebeple çağdaş çokluğun Modernite ile dayatılan toplumsal ve coğrafi sınırları dilsel, entelektüel ve duygulanımsal becerileri ile bozacağı veya işlevsiz bırakacağı bir dönemin eşiğinde olduğumuza vurgu yapmak gerekir.

Çokluğun doğasını incelemek bu durumda bize insansonrasının yaşam (biyotik) üzerine geliştirilen felsefe ile nasıl şekillenmekte olduğu hakkında fikir verecektir.

3.2.1 Postfordizm ve Zihin İşçiliği

Çokluğun çağdaş bir yorumlama ile gündeme geliyor olmasının toplumsal alışkanlıklarımızın ve kapitalist performanslarımızın yeniden şekilleniyor olmasına bağlı olduğunu söylememiz gerekir. 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelişen teknolojik üretim koşulları ve emek gücünü oluşturan işçilerin boykot ve grevler yaparak iyileştirilmiş çalışma koşullarına dair isteklerini yüksek sesle dile getiriyor olmaları ve daha fazla sosyal hak talep etmeleri sermaye sahiplerini fordist bant üretiminin sonrasına diğer bir deyişle farklı üretim arayışlarına yönlendirdi. Bütün bu gelişmeler Küreselleşme ile birleşerek meta üretiminin iki ayrı formatta gerçekleşmesi ile sonuçlandı; ilki emek üretiminin üçüncü dünya ülkelerine kayarak buralardaki emek işgücü yığınlarını küresel kapitalizmin çarkına dahil etmek olurken, diğeri ise otomasyon, robotik üretimler ve hatta neredeyse '*insansız fabrikalar*'ın* batılı ülkelerde işçi ağırlıklı üretimin yerine geçmesi oldu.

Emek üretiminin otomasyona veya az gelişmiş ülkelere delege edilmesi, yeni bir

* Lights out Factories. Tanımı için bkz. Terimce.

işçilik türünün olgunlaşmasına sebep oldu; maddi olmayan emek işçiliği veya daha çok bilinen adıyla ‘zihin işçiliği’. İşçilik günümüzde makine başında veya bant başında belli saat aralıklarında sınırlı bir görevin icrası olmaktan çıkıp yaratıcılığın ve duygulanımların işleyerek üretimde bulunması haline dönüşmekte. Hardt ve Negri bu durumu hegemonik olan eğilimin değişimi olarak görmemiz gerektiği söylüyor; *“bizim asıl iddiamız, maddi olmayan emeğin nitel açıdan hegemonik olduğu ve diğer emek biçimlerine ve bizzat topluma bir eğilim dayattığıdır”*.⁷⁷ Günümüz dünyasında zihin işçiliği nicelik olarak egemen işçilik formu değildir, hala tarım ve endüstri emek ağırlıklı işçilik ile yönetilmekte fakat eğilim bu durumun zihin işçiliğinin artışı yönünde değiştiğini göstermektedir. Yakın gelecekte toplum, bilgisel, iletişimsel, zihinsel ve duygulanımsal yetileri ile öne çıkan bedenlerden oluşacaktır.

Kapitalizmin veya üretim koşullarının sürekliliği içindeki eğilimi görmek, bu eğilimin bağlamında ve yakın gelecekte tecrübe edeceğimiz yüksek teknolojik gelişimin dolayımında bedenin ve mekânın neye dönüşebileceği hakkında fikir vermektedir. Zihin işçiliği çağdaş dönemde nasıl bir özne bedene getiriyor? Ve bu özne nasıl bir mekân ve kent yapılandırıyor? Bu sorulara cevap ararken daha önceki kısımlarda tartışmaya çalışılan ‘neoliberalizm’i tekrar gündeme getirmemiz gerekir çünkü günümüz öznesinin neoliberalizmin işleyişinden bağımsız olamayacağını söylemek doğru olacaktır. Öyleyse piyasa zihin işçiliğini ve yaratıcılığı nasıl araçsallaştırıyor sorusunu cevaplayalım.

Deleuze ve Guattari’nin bize hatırlattığı önemli bir noktayı unutmamamız gerekir ki o da sermayenin önüne gelen engelleri tarih boyunca kendi işleyişine malzeme olacak şekilde yaratıcı çözümler ile öğütüp yoluna devam etmeyi başarmış olduğudur. Bir zamanlar sadece sanatçılara özgü olduğu düşünülen yaratıcılığın toplum içine yayılıp iş dünyasının elemanlarının da sahip olması gereken bir yeti olduğu görüşünün yaygınlaşması eşzamanlı olarak maddi olmayan emeğin piyasaya uygun hale gelmesi ile sonuçlandı. Küresel kuruluşlar işletme eğitiminin yanında esrik ve melankolik tavırları öne çıkardığı için hor görülen sanat eğitimini olumlu ve gerekli olarak değerlendirmeye başladı. Yaratıcılık kapital veya hammadde gibi üretim faktörlerinden biri olarak kabul gördü ve yaratıcı özne böylelikle iş dünyasında yer

⁷⁷ Michael HARDT ve Antonio NEGRI, *Çokluk, İmparatorluk Çağında Savaş ve Demokrasi*, Çev. Barış Yıldırım, s.123.

almaya başladı.

Zihin işçisi, ortadan kalkan mekânsal sınırlar sayesinde artık günün neredeyse yirmi dört saati çalışma hayatının içinde ve mobil uygulamalar ile devamlı işine ve yöneticilerine bağlı ve ondan beklenen yaratıcı fikirleri üretmek üzere programlanmış gibi sürekli işini düşünmek ile meşgul kılınmış oldu. ‘Duvarsız ofisler’in* hayata geçmesi ile nerede olursanız olun hep ofisteymişsiniz gibi çalıştırılabiliyorsunuz diğer bir deyişle hammadde ve emek ürünlerinin küreselleşmesinin ardından yaratıcı potansiyel de küreselleşmiş oluyor. Pascal Gielen bu durumu “bir zihin işçisinin her zaman her yerde düşmesine basılabilir”⁷⁸ diyerek açıklıyor.

*“Endüstriyel paradigmada, işçiler üretimi neredeyse sadece fabrikada yapardı. Oysa üretim bir problemi çözmeye ya da bir fikir ya da ilişki yaratmaya odaklandığı zaman, iş zamanı yaşamın tüm zamanına yayılmaya başlar”.*⁷⁹

Çizilmeye çalışılan bu resimde zihin işçiliğini salt olumlanan bir kazanım olarak görmememiz gerektiğini aksine biyopolitik yönetimselliğin beden üzerinden zihnin de kontrolüne el attığını ve böylelikle zihin işçisinin de neoliberalizmin direktifleri ile işe ve piyasaya odaklandırıldığını belirtmek yerinde olacaktır. Sanat da bu sosyolojinin içinde kendine yer açmaktadır. Katılım ve sosyal içerikli sanat anlayışının ve ilişkiselliğin estetik bir değer olarak görülmesi ile kapitalist bağları çözme rolünü üstlenen bir yaklaşım içine girmesinin böylelikle anlam kazandığını söylememiz gerekir.

Mevzubahis edilen rolü piyasa meselelerini düşünmek ile boğulan öznenin, iletişimsel yetilerini kullanarak tecrübe edebileceği, piyasa ile doldurulmamış özerk bir bölge yaratımını ‘yüksek sanat’ olarak kuramsallaştırmak şeklinde özetleyebiliriz. Çünkü Hardt ve Negri’nin de deyimiyle “enformasyon, iletişim ve iş birliği üretimin normları

* Office without walls.

⁷⁸ Pascal GIELEN, *Sanatsal Çokluğun Mırıltısı, Küresel Sanat, Siyaset ve Post-Fordizm*, Çev. Albina Ulutaşlı, s.32.

⁷⁹ Michael HARDT ve Antonio NEGRI, *Çokluk, İmparatorluk Çağında Savaş ve Demokrasi*, Çev. Barış Yıldırım, s.126.

haline gelmiş ve ağ da üretimin başat örgütleniş tarzı olmuş”⁸⁰ ise sanatçı gerek bir zihin işçisi olmak gerekse zihin işçisine ulaşmak için bu normlarda ve bu örgütlenme modelinde çalışmak durumundadır. Bahsedilen, en yalın anlatımla, ‘*Neoliberalizmin kendi silahını kendisine doğrultmak*’ olduğudur ve bu herhangi bir karşı çıkma amacı dahi gütmeyen sadece özneye iletişim kurabileceği boş bir alan kurarak diğer bir deyişle boş alanları ve zamanı keyifli bir paylaşım zamanına dönüştürerek yapıyor olur. Böylelikle sanatın zihin işçisini kendi alanına çekiyor veya zihin işçisinin düşünsel ve duygulanımsal alanında kendine yer açıyor olduğunu söyleyebiliriz. Böylelikle sanat zihin işçisini katılım esaslı ortak oyuna çağırarak zihinsel alanda kendine yer ediniyor olmaktadır.

Kitle iletişim araçları, mobil uygulamalar, internet ve ‘*gig ekonomileri*’nin⁸¹ yaygınlaşması ile Hardt ve Negri’nin de dile getirdiği gibi “*maddi olmayan emeğin hegemonyası, geçmişte görülmedik bir yoğunlukta, ortak ilişkiler ve ortak toplumsal biçimler yaratıyor*”⁸² olmaktadır. Mesele o zaman gelip bu söylemin nasıl kurulduğuna ve iletişim kanallarının nasıl etkin kullanıldığına dayanır. Bedeni tamamen kontrol altında olan bir kişi, yani hapiste olan birisi bile doğru iletişim metodu ile akılcı bir söylem oluşturarak kurduğu ortak payda etrafında bireyleri toplayabilir veya tam tersi elinde her türlü iletişim olanakları bulunan bir kişi bir türlü çokluğu belli bir süreliğine dahi olsa bütünleyemez. Burada fark yaratan beceriyi anlatacak anahtar terimlerin ‘yaratıcılık’ ve ‘empati’ olduğunu söylememiz gerekir. Öyle ki bazı söylemler bir mimik veya beden dili veya günlük yaşamın çok sıradan bir jesti ile çok etkin bir iletişim türüne dönüşürken bazıları ise gözümüzün içine her fırsatta en kolay anlaşılır şekilde sokulsa bile amacına ulaşamamaktadır.

3.2.1.1 Tarafsız Öz, Fırsatçı (Oportünist) Özne ve Kaypaklık

Çokluğu oluşturan bireylerin ve onları bir araya getiren ortak paydanın sadece insansonrasına dair gördüğümüz hümanizm sonrasını çağrıştıran edim ve tavırlar ile şekilleniyor olduğunu düşünmek aşırı iyimserlik ve hatta gerçeğin inkârı olur. Virno

⁸⁰ A.g.k., s.127.

⁸¹ Paylaşım ekonomileri. Tanımı için bkz. Terimce.

⁸² Michael HARDT ve Antonio NEGRI, *Çokluk, İmparatorluk Çağında Savaş ve Demokrasi*, Çev. Barış Yıldırım, s.128.

da bu konuda günümüz çoklu oluşumlarının fırsatçı, kinik, sinist, popülist, teslimiyetçi ve hatta maymun iştahlı olarak sayabileceğimiz insani duygulanım ve tavırlardan çıkıp *“tarafsız öz’e, yani ilke olarak, günümüzde hâkim olan gelişmelerden çok farklı gelişmelere neden olabilecek temel varlık tarzına geçiş”*⁸³ yapabildiğini söylemenin çok doğru olmayacağının altını çiziyor fakat *“panzehrini de şu an zehir olarak görülen şeyin içinde bulunabileceğini”*⁸⁴ de eklemeyen geçmiyor.

Postfordist dönemde zihin işçisi olarak görülen özne, emek ağırlıklı üretim yapan işçiden farklı olarak, rutinler geliştirmeden, alışkanlıkların sık değişimi ile esnek bir çalışma pratiği benimseyerek kendini bu dönemin hareketliliğine adapte olacak şekilde konumlandırır. Hareket, değişim ve esneklik bu dönemin gerçekliğidir ve özne bu gerçeklik içinde kıvraklığı ile başarılı olabileceğini kavramıştır. Zihinsel ve duygulanımsal işçilik bu haliyle deleuzyen göçebeliği andırır. Gelgelelim edindiği bu özellikleri ile birey, toplumsal ilişkilerinde de benzer kaypaklığı diğer bir deyişle başka seçenek ve kurallar dizisine ani geçişleri sıkça kullanabilir. Kuralların çok sık değişimi ve üzerinde çalışılan bedenın böylesi kıvrak oluşu norm belirleme ve istikrar kurmayı zorlaştırır. Ele avuca sığmayan çoklu göçebe özneyi bir arada tutacak olan bir ortak paydanın yaratılması çokluğun oluşumu açısından gereklidir; çokluk, ortak payda olmadan, kendi başına bu uçarı kaçarı hallerdeki bireyler ile bir bütünlenme veya birliktelik oluşturamaz.

Toplumsal varlık bünyesinde olumlu bir huy veya duygulanım olarak göremeyeceğimiz fırsatçılık, kinizm veya sinizm gibi nitelikler çokluğun performatifliğinde birer alışkanlık olarak yer edinebilir ve bu tavırları ile zihin işçisi her fırsatını bulduğunda egoist bir tutum içinde bir seçenekten diğer seçeneğe geçişi normalleştirebilir. Bu durumun bize gösterdiği hegemonik olanın geçişkenliği veya kayganlığıdır ve çokluk bu kayganlığı oluşturur ve bu durumdan beslenir.

Bahsedilmek istenen şu ki *‘istikrar’* bu toprakları terk ediyor gibi görünüyor ve keşmekeşin cazibesine kapılmamak da mümkün değil. Diğer taraftan kesinlikle benbenciliği övmenin peşinde olunmadığını ve bu kötücül tavırların olumlanması uğraşına girilmediğini vurgulamak gerekir. Fakat tüm bunların yanında işaret

⁸³ Paolo VIRNO, *Çokluğun Grameri*, Çev. Volkan Kocagül ve Münevver Çelik, s.95.

⁸⁴ A.g.k., s.95.

edilmeye çalışılan büyük bir fırtınanın bulutlarının toplanmaya başlıyor olduğu ve öyleyse fırtınanın getiriyor olduklarına ve sonrasına bakmanın doğru olacağıdır.

*“Can alıcı olan şu ki mevcut üretken karmaşa, modernleşme modelinin kendi sonuçları arasında sıraladığı bütün şu unsurlardan yararlanır ve en değerli kaynağını bunlarda bulur. Beklentilerin belirsizliği, görevlerin öngörülemezliği, kırılgan kimlikler, sürekli değişen değerler”.*⁸⁵

3.2.2 Çokluk (Multitude) veya Çağdaş Bireysellik

*“Küresel çokluk, tıpkı postmodern dünyadaki maddi olmayan emeğin işçileri gibi melezdır, akışkandır, mutanttır, yersiz yurtsuzdur; hatta tuhaf bir biçimde, en alttaki işçi sınıfının yerini alan dünya yoksullarını da içine almaktadır”.*⁸⁶

İstikrarlı bir oluşum, bedenlenme, örgütlenme veya biroluş öyle görünüyor ki yakın gelecekte yitik bir paradigmanın kavramları olarak tarihte yerini alacak. Bedenimizin, içinde yaşadığımız mekânın, kentin, davranışlarımızın, toplumsallığımızın kısacası yaşamın herhangi bir belirleyici temel üzerine kurulmadığının idraki ile öz olarak varsayılan gerçeklik üzerine inşa edilmiş yapının kırılganlığını bir istikrar perdesi ile gölgeleyen sistemin çalışması yerini çokluğun renkli işleyişine bırakacak. Bu durum kapitalist sistemden ve hümanist, emperyal oluşumdan tamamen kurtulacağız ve ütöpik bir gelecek oluşturacağız anlamına gelmiyor çünkü zaten biliyoruz ki çokluk bir ilişkiler, paylaşım, biraradalık ve öz-yönetim kurulumudur ve iyicil olup olmayacağı tekilliklerin nasıl bir ortaklık oluşturduğuna bağlıdır. Çokluk insanın doğallığını yeniden görünür yapabilir ama insana herhangi bir ideolojinin öngördüğü şekillenmeyi sunamaz.

Hardt ve Negri'ye göre çokluk öz-yönetimi diğer bir deyişle demokrasiyi gerçekleştirebilecek yegâne seçenek olurken Virno'ya göre ise “çokluk özgür bir işleyiştir ve her zaman erdemli olması beklenmemeli veya ideolojik olarak

⁸⁵ A.g.k., s.97.

⁸⁶ A.g.k., s.18.

*görülmemelidir”.*⁸⁷ Doğada her daim iyi, güzel ve olumlu durumlar yoktur, bu tür ideolojik vaatler yapıntı sistemlerin kurguladığı söylemlerde olur; doğa gerçekte yüzleşmeyi gerektirir ve bu yüzleşme bir ‘denge’* durumu ile sonuçlanır. İnsanlık serüveninde düşüp kalkarak vardığımız noktada gerçek olana ait dengenin önünde sonunda su yüzüne çıkması diğer bir deyişle çokluğun dengeyi kendi doğallığı içinde tesis etmesi söz konusu olur.

*“Düzenleyici pratikler ne ölçüde kimliği kurar? Ve “Kimlik” ne ölçüde, deneyimi betimleyen bir özellikten ziyade normatif bir idealdir?”*⁸⁸ Soruları ile Judith Butler’ın esasen ortaya koymaya çalıştığı, kimliğin sistemin idaresi için özneye dayatılan bir varsayımdan ibaret olduğudur. Dayatmanın sebebi yönetimselliğin inşasıdır; kimliklenmiş bedenlerimiz ile yönetiliriz, çünkü kimliklenmeler ile şekillenen beden kimliğin gereklerini yapmak durumunda kalır. ‘Erkek şunu yapar’ şeklinde gelen örtülü mesajlar erkeklik kategorisini kimliği olarak benimsemiş kişilerin varlığını sürdürebilmesi adına yapması zorunlu normları iletir. Toplum böylesi kimliklenmelerin oluşturduğu özdeş kümelenmelerden oluşur. Kümelerin idaresi toplumsal ve biyopolitik mesajlar yolu ile olur. Mesaj çok açıktır, ‘şu kimliğe aitsen bunu yaparsın’ ve o kimliğe ait kitle sanki kendi tercihiymiş gibi kimliğinin normali olarak kodlanan mesajdaki gibi davranır. Butler çarpıcı bir tespit ile cinsiyet kategorileri dahil tüm kimlik kategorilerinin yapıntı olduğu, performanslarımız sonucunda oluştuğu ve gerçekte temeli bulunmadığı sonucuna bizi götürür.

Her şeyden önce çokluğun, doğal yaşamdakine benzer, kimliksiz bir oluşum olduğunu tespit etmemiz gerekir; kimliklenme ile oluşan birliktelikler çokluk olarak görülemez. Kimliklenmelerine bağlı insan toplulukları sayıları ne kadar çok olursa olsun ancak bir (tek) olarak görebileceğimiz çoğulluklar olurlar. Diğer taraftan etkin bir şekilde tesis edilen ortak payda her kimlikten bireyleri etrafında toplayabilir. Mesela ekolojik sorumluluk hususunda yaratılan bir duyarlılık olarak tesis edilen bir ortak payda etrafında farklı eğitim gruplarından, farklı ekonomik sınıflardan, farklı siyasi görüşten ve yaş gruplarından insanları bir araya getirebilir fakat kalıcı olarak yaratılmış ve üyelerden oluşan bir ‘hayvan hakları’ savunucusu kurum bunu başaramaz.

⁸⁷ A.g.k., s.95.

* Equilibrium.

⁸⁸ Judith BUTLER, *Cinsiyet Belası, Feminizmin ve Kimliğin Altüst Edilesi*, Çev. Başak Ertür, s.66.

Bu hayvan hakları savunucusu kurumun üyeleri belli bir profile uyacak kişilerden oluşur ve antagonist tutumları siyasi ve toplumsal sistemin içerisinde tanımı belli bir kimliklenmenin sonucu (siyasi görüş, cinsiyet ve ekonomik sınıf mefhumlarında ortak özelliklere sahip bireylerden oluşan bir kimliklenme) olarak damgalanır ve öğütülür. Bu gibi kurumların tek beden oluşu iktidarın (sadece siyasi iktidar olarak düşünülmemeli) karşısına alabileceği ve karşı söylem kurabileceği tek bir birliktelik olacağından iktidar tarafından kolaylıkla araçsallaştırılır. Dolayısıyla kurumların işleyişi iktidarın kurduğu sistemin bir parçası veya malzemesi olarak varlık bulur. ‘Taksim dayanışması’ ‘Gezi’nin bütün o ele avuca sığmayan enerjisini yok eden gruplaşma olmamış mıydı?

Çokluğun gücü çok kimlikli veya kimliksiz oluşundan veya profili belli bir topluluk olmayışından gelir. Çok kimlikli olunabilir fakat öyle kalmak mümkün değildir, bu sebeple çokluğun bir bedeni olmamalıdır. Çokluk ortak payda etrafında bir araya gelip sonrasında dağılmak şeklinde gerçekleşir. Her ortak payda, her kuruluşunda o ortak paydaya özgü bireylerin çoklu katılımını gerektirir. Çokluğun *melez, akışkan, mutant ve yersiz yurtsuz* olarak kavranması bundandır. Çokluk bir iktidar arayışında da olamaz ister yerel ister küresel olsun iktidar mefhumunun (Hardt ve Negri’nin terimiyle emperyalin) ve hiyerarşik yapılanmanın çalıştığı boyutun dışında yer alır. Diğer taraftan çokluk gerçek anlamıyla bir demokratik tutum sergileyebilir, çokluğu oluşturan bireylerin bağımsız tavırları ile öz yönetim olasılığı mümkün olur. Çokluğun olumlanması onun böylesi bir özyönetimi mümkün kılmasındandır ve bu özyönetimin her daim insanlığın yararına veya gezegenin yararına hizmet edeceği anlamına gelmez.

Çokluk doğal biraradalık ve aksiyondur ve bu sebeple doğallığın bize ne getirip ne götüreceği konusunda tek güvencemiz, çoklukta birey gerçek anlamıyla kurgudan uzaklaştığından, gezegen ile kuracağımız empati ve sağduyumuz olacaktır. Çokluğun bir zihin ve duygulanım faaliyeti olmasına rağmen Descartes’çı ‘cogito’dan ayrılması ve yine Thomas Hobbes’un çokluğu bir ilkelik ve geri kalmışlık olarak görmesi ve uygarlığın çokluğun üzerine kurulamayacağını düşünmesi çokluğun bu doğal işleyişindendir.

Çağdaş çokluk, ideolojik bir tavır içinde bulunamaz çünkü her ideolojik söylem ve

tutum çokluktan çoğulluğa geçişin önünü açar. İdeal olarak görülen birey veya toplum sabit bir bedenlenme içinde kendini kalıcı olarak var eder ve bu durum bir aynışma ile sonuçlanır örneğin ‘*vitruvius adamı*’ insanın ideal bedenlenmesini somutlaştırır fakat çokluk devamlı değişim halinde olmalıdır. Bu durum ideal olanın sürekli değişmesi olarak da görülebilir.

Ne zaman belirlenmiş ideolojiler çokluğun işleyişine hükmeder olurlarsa o zaman bizler artık çokluktan bahsedemez oluruz çünkü artık o durumda oluşan tek şey ideolojilerin yarattığı taraftarlardır. Kıstas olarak alınan bir toplum, ki bu günümüzde Avrupa medeniyetidir, ortak bir varoluşu paylaştığımız küresel yaşama dair çeşitliliği kendisi ile aynılık veya farklılık üzerinden yargılar halbuki çokluk gezegeni kapsayan kolektif bir durumdur ve idealize edilemez. Virno çokluğun akortsuz bir enstrümana da benzeyebileceğini söyler ve çokluğun bu halini olumsuz ama akort etmenin ideal yaratmak ile ilgili olduğunu düşünmek doğru olacaktır ve akortsuz oluşunu çokluğun doğallığına bağlamamız ve bu sebeple övmemiz öyleyse anlam kazanmaktadır.

Çokluğu ideolojik bir kurgunun aracı olarak kuramsallaştırmak yerine onun gücünün bu akortsuz oluşundan geldiğini iddia etmenin daha doğru olduğunun ve çokluğun insanlığı nereye taşıyacağı hususunda bir beklenti içinde olmaktan ve yargıda bulunmaktan özellikle kaçınılması gerektiğinin altı çizilmelidir.

Çokluğun akortsuz hali mırıldanmaktır; olumlu veya olumsuz olsa da konuşmak değil. Konuşmak dilin çizdiği sınırlara dahil olmak anlamına gelir fakat mırıldanmak sonsuz bir potansiyel, canlılık içerir. Pascal Gielen mırıldanmanın canlılık ve enerjiden ibaret olduğunu Michel Foucault (1966) ve Michel de Certeau (1998) ‘nun öğretilerine dayanarak iddia ederken, mırıldanın dilin sınırında kaldığı sürece bu enerjisini koruyabildiğini öne sürer.* İdeolojiler çokluğun dilin alanına çekilemeyen canlılığını düzene sokmak ve ona bir yön belirlemek üzere söylemler kurgulaya gelmişlerdir ve çokluk böylesi bir ideolojik söyleme yanaştığı anda canlılığını yitirir.

Bu yaklaşma tıpkı bir sanat eserinin mülkiyet stratejilerinin hükmüne girmesi ile bütün etkinliğinin uçup gitmesine benzer; ne zaman yapıt bir sanatsal nesneye veya ürüne

* Bkz. Pascal GIELEN, *Sanatsal Çokluğun Mırıltısı, Küresel Sanat, Siyaset ve Post-Fordizm*, Çev. Albina Ulutaşlı, s.26.

dönüşürse çokluğun konuşması ile söze dökülen anlam ve kavramlar gibi yapıt ta bütün ışıltısını yitirir ve sanat piyasasının yakıtına dönüşür. Öyleyse çokluğun sanat dünyasına yansımalarının ancak ‘nesnesiz sanat’ anlayışı ile söz konusu olabileceği söylenebilir. ‘Nesnesiz sanat’ kavramı üzerine tezin ilerleyen bölümlerinde tekrar değinilecektir şimdi akışa uygun olarak çokluğun diğer özelliklerini incelemeye devam edelim.

Hardt ve Negri’nin açıkça belirttiği gibi “*Çokluk kendi kendini yöneten bir canlılıktır*”.⁸⁹ Bu tanımlamanın izinde net bir dille söyleyebiliriz ki çokluk ve demokrasi aynı amaca yönelirler, diğer bir deyişle herkesin herkesi yönettiği bir siyasi oluşum ancak çokluk içinde mümkün olabilir. Elbette böyle bir durumda, ‘yönetim’ kelimesinin klasik anlamını yitirdiğini, kimin uzuv kiminse gövde veya baş olduğunu diğer bir deyişle yöneten ve yönetilenin birbirine karıştığını belirtmek yerinde olacaktır. Çokluğun böylesi otonomik işleyişi, siyasi, ekonomik veya kültürel mecrada ‘insan’ın gerçek anlamıyla ‘yapan’ konumuna getirilmesi olarak da okunmalıdır. Alışkanlıkların ve katılaşmış işleyişlerin esaretinden, toplumsallığın normları ile bastırılmış benliğimizin kalıbından çıkış, ‘insansonrası’ terimi ile ifade edilmeye çalışılan özgür insan varlığını belirleyen otonominin dümene geçme olasılığını düşünmemizi mümkün kılmaktadır.

Demokrasi deneyiminin yaşandığı bir durumda biyopolitik stratejilerin de istikrarsızlaştığı gözlemleniyor olur. Biyopolitika ancak ‘ötekilik’ müessesesi altında çalışan bir benlik-denetim enstrümanıdır ve ötekilik konumunun yitimi ile gerçekleşmesi muhtemel çoklu paylaşımlar özneyi toplumsal sistem tarafından kodlanmış ve şekillenmiş olmaktan çıkarır. ‘Bir’ ve ‘öteki’ çokluk içerisinde zaman zaman birleşir ve ayrılırlar ise artık ‘bir’ olmak veya ‘öteki’ olmak diye bir şey kalmamış demektir. Her ne kadar biyo-politikanın postfordist dönemde bedensel faaliyetin yanı sıra düşünsel faaliyeti de (ağırlıklı olarak zihinsel üretimler ve duygulanımlar kastedilmektedir) kapsayacak şekilde genişlemesi söz konusu olsa da bireysel ifade gücünü kazanan özne ayırıştırılamaz olur.

Sınıflandırma faaliyeti yerini geçici kümelenmelere bırakır çünkü çokluğun

⁸⁹ Michael HARDT ve Antonio NEGRI, *Çokluk, İmparatorluk Çağında Savaş ve Demokrasi*, Çev. Barış Yıldırım, s.114.

işleyişinde karşıtlıkları üzerinden yaratılan din, dil, ırk, coğrafya, cinsiyet, cinsellik, etnik grup ve benzeri sınıflar ayrımı kalıcı bir yer tutamaz. Özdeşlik, aynılık, kimlik ve birlik üzerinden yürütülen yönetim politikalarının, tekilliklerin ortak hareket etmesi karşısında dikiş tutmadığı bir durumda biyo-iktidar yapılanması da çözülmüş olur. Biyopolitika ister beden isterse de beden ve beyin faaliyetlerini kapsayacak şekilde kurgulanıyor olsun, böylesi bir öz-yönetim pratiği karşısında etkin olamaz çünkü biyo-politika ancak yaşam biçimlerini doğrudan ürettiği sürece işlevini devam ettirebilir.

Çokluğun işleyişi ile mümkün olabileceğini söylediğimiz öz-yönetim, biyo-politik beden denetiminden tamamen farklıdır. Biyopolitika tekrar edilen kalıplaşmış üretim pratiğine hizmet etmek üzere, bedenlerin tabi olduğu denetim formudur, gelgelelim çoklu işleyiş kalıplaşmanın oluşmasına fırsat bırakmaz. Bu nüansı belki ‘Hardt ve Negri’nin de örneklediği ‘köylüler ve tarım işçiliği’ üzerinden anlatmamız daha açıklayıcı olabilir.

Devrim sonrası Sovyetler birliğinde (1929-1930 yıllarında), ‘Stalin’in kolektifleştirme programı, köylülerin kitleler halinde kolektif çiftliklere katılmasını içeriyordu. Program küçük çiftlik sahiplerinin, endüstriyel üretime yönelmeleri için bir araya gelmelerini ve ‘kulak’ların* egemenliği yerine ‘Sovyet Sosyalizmi’nin egemenliğine girmelerini kapsıyordu. Kurulan kolektif çiftliklerde köylü işgücü tamamen biyopolitik diyebileceğimiz yöntemlerle sosyalizmin toplumsal gerçekçi ideolojilerine hizmet eder olmuştu. Amaç köylülerin sosyalizme dahil edilmesi ile ‘ölçek ekonomisi’** ve teknolojik araçların kullanıldığı, Bolşevik Parti yönetimince ‘sosyalist ağır sanayi’ olarak dile getirilen açık hava fabrikaları yaratmaktı.*** Bu durumu ilkelikten köylülüğe geçmiş insanları şimdide kontrol edilebilir bedenlere dönüştürmek olarak okumak doğru olacaktır.

Diğer bir bakış açısı ile durumu, mülkiyet koşullarına ve piyasa ilişkilerine hep mesafeli kalmış köylü kesiminin bu şekilde sisteme dahil edilmeleri, çokluk ortamından çıkarılıp biyoiktidarın kucağına itilmeleri olarak özetlemek yerinde olur. Her antropolojik ilerleme veya geçiş yeni bir ötekilik kavramı doğurmuştur ve

* Rus çarlığı ve Sovyetler birliği döneminin başlarında buğday istifleleyen zengin köylülere verilen ad.

** Economies of scale

*** Bkz. Josef V. STALIN, *Sovyetler Birliği Komünist Partisi (Bolşevik) Tarihi*, 11. Bölüm.

tahakküm bu ötekilik (önceleri ilkelik sonraları köylülük gibi) üzerinden gerçekleştirilir. Kaldı ki sosyalist sistem, kapitalizme tepki olarak, öz-yönetim iddiası ile ortaya çıkmıştır fakat net olarak görünen o ki, zaman içinde aldığı şekil tıpkı karşı durduğu kapitalist sistem gibi biyopolitikanın kusursuz işlediği bir denetim mekanizmasına dönüşmekten ibarettir.

Değişen ortak payda etrafında birleşen bireylerin tavrı doğal olana, ilkel veya güncel olandan daha yakındır. Her ne kadar gelişen teknolojinin sunduğu imkanlar ile dönüşen özne sayesinde çokluğun canlanması konuşuluyor olsa da çokluğu, ilkelik, modernlik ve çağdaşlık gibi antropolojik dönüşümlerin bir sonraki safhası olarak anlamak yanlış olacaktır. Hardt ve Negri'nin de *“tüm kültürel teklikler geçmişin anakronik kalıntıları olarak değil, ortak şimdimizin eşit katılımcıları olarak tahayyül edilmelidir”*⁹⁰ deyişi çokluk durumunun geçmiş, şimdi ve gelecek olan akışı tümünden kapsadığını, ilerici veya gerici sınıflandırmaların dışında yer aldığını bizlere anlatmaktadır.

Dolayısıyla çokluk, gelişmişlik kategorilerinin sırasını belirlediği herhangi bir dünya ülkesi veya bölgesi ile sınırlı olamaz. Ulus devletlerin koyduğu coğrafi sınırlar ve gittikçe yükselen ülkelerarası duvarlar çağdaş bireyselliğin hareketliliğini engellemeye yetmez. Fiziki engeller bedenleri durdurabilir fakat çokluk beden ve emek ağırlıklı faaliyetin ötesinde giderek egemen bir konuma yükselen zihinsel aktivitenin bir yan ürünü olarak kendisini gösterdiğinden bahsi geçen engeller ile aynı düzlemde çalışmaz.

Çokluğun canlılığı çok eski bir paradigmaya ait böylesi sınırlamalardan etkilenmez, çünkü düşüncelerin paylaşımı yaygın kullanıma açılmış akıllı cihazlar ile mümkün olur. Amazon yangınlarının siyasi ve ekonomik çıkarlar için nasıl alevlendirildiğini, iklim değişikliği ve küresel coğrafi deformasyona sebep olan kapitalist ilerlemeciliğin yıkıcı yönünü veya feda edilebilir yaşamlar olarak görülen göçmenlerin hedefe konulması veya üzerlerinden yürütülen siyasi propagandaları bilmek ve paylaşmak ağdaki tüm kirliliğe rağmen sınır tanımayacaktır.

⁹⁰ Michael HARDT ve Antonio NEGRI, *Çokluk, İmparatorluk Çağında Savaş ve Demokrasi*, Çev. Barış Yıldırım, s.142.

Çoklu işleyiş ve bu işleyiş içerisinde yaşayan bedenler, diğer bir deyişle çokluğun bireyleri, bu durumda toplumsal bedenlenmeye uymayan sanki başka bir yaşamın failleri gibi davrandıkları amorf bir varoluşu oluşturmaktadırlar ve gayet çarpıcıdır ki çokluğun bu norm-dışı doğasını tam da kırılma anında olumlayarak işaret eden düşünür ‘Baruch Spinoza’dır. Spinoza bizleri, tekil varlıkların, tekil arzularını koruyarak, varlıklarını küresel yaşamı yüceltmek adına birleştirdikleri bir başka ve hatta günümüz yaşantısına kıyasla canavarımsı olan bir yaşamın olasılığını düşünmeye davet etmiştir. Bu olasılığın tekrar gündeme geliyor olmasının nedeni çağdaş teknolojilerin etkisi ile günümüz sosyolojisinde gerçekleşen dönüşümde ve böylelikle yeşeren çağdaş bireysellik mefhumunda aranmalıdır çünkü insan, Gilles Deleuze’ün de dediği gibi “*kendi türünü (ve doğasını) değiştiren bir hayvandır*”⁹¹

3.2.3 Ortak Paydanın Kurulumu

Çoklu bir işleyişin mümkün olabilmesi için ‘ortak payda’nın gerek iletişimsel gerekse anlamsal olarak yaratıcı bir medyum ile ortaya konulması gerekir. Çokluk ile ilgili olarak tartışmaya çalışılan anlatının belki de en önemli noktası, çokluğun bir formülasyon içinde gerçekleşmesini beklemenin ne kadar yanlış olacağıdır. Çokluğu oluşturan herhangi bir öge olarak bir formül tanımlanması çokluğun kendi doğasına aykırıdır, formülasyon özü itibarıyla katı bir yapılanmayı gerektirir, çokluk ise değişken bir oluşum halindedir. Durum böyle olunca bu değişken oluşumu gerçekleştirecek ortak paydanın kurulumu konusunda iletişimsel ve yaratıcı yetilerin ön plana çıkıyor olduğunun altı çizilmelidir.

Sanat ve Çokluk, tam da bu yaratıcı medyum olarak sunulması gereken ortak payda anlayışı ile benzerlik gösterir. Sanat ta tıpkı çokluk gibi ortak paydanın kurulumu hususunda bir formül geliştirildiği anda o platformu terk eder.

Diğer taraftan ortak paydanın kurulumu olmadan çokluğun oluşması mümkün değildir. Ortak payda yaratıcı medyalar aracılığıyla yapılan açık bir davet olarak düşünülmelidir ve bireyler bu davete iştirak ettikçe çokluk kurulabilecektir. Açıklık bu noktada kilit bir anlama sahiptir, kapalı ortak payda paylaşımı seçici olduğundan

⁹¹ A.g.k., s.214.

çokluğa ulaşamaz. Bu sebeple ortak payda her katılımcıya açık olmalıdır. Açıklığın bir diğer anlamı da ortak paydanın ve katılımın kriterlerinin ve sınırlarının önceden belirlenmemiş olmasıdır. Yön ve eğer olacaksa sınırlar çokluk tarafından belirlenmelidir.

Ortak paydayı etkin bir medyum ve yaratıcı bir dil ile etkileşime açan kişinin yaratıcılığı ile ön plana çıkıyor olması sebebiyle pekâlâ o kişi sanatçı olarak da görülebilir. Çokluğun kurulumu için gerekli olduğu belirtilen ortak paydayı yaratan ‘serbest kişi’ veya bu özgün anlamı karşılayan kişi veya bu anlamı ile sanatçı mefhumu tezin son kısmında detaylandırılacaktır. Öyleyse katılım odaklı sanat anlayışındaki katalizör olarak görülen ortak paydanın ne olduğu hakkında yürütülen tartışmaya devam edelim.

Hardt ve Negri’ye göre “Çokluk, tekilliklerin ortak paydası temelinde hareket eden aktif bir toplumsal özneyi anlatır. Çokluk, iç farkları olan çoğul bir toplumsal öznedir ve onun kuruluşu ve eylemi, özdeşliğe ya da birliğe değil, ortak paydaya dayanır”.⁹²

Çağdaş bireysellik oluşumlarında ortak payda gerek koşul olarak karşımıza çıkmaktadır ve çokluğun oluşumunda bir araç görevi üstlenmektedir. Gelgelelim ortak paydayı salt bir araca indirgemek, onu anlamak için yeterli olmayacaktır çünkü Hardt ve Negri’nin de üzerinde durduğu gibi* ortak payda üretiliyor olurken aynı zamanda çokluk üretiminde de etkin bir unsurdur. Diğer bir deyişle ortak payda ve çokluk sarmal bir üretkenlik içerisinde dirler, dönüşümlü olarak birbirlerini üretirler. Böylelikle bizler ortak payda çeşitlemelerinin ve çoklu olasılıkların ve ortamların giderek evrildiği bir sosyal oluşumdan bahsediyor oluruz. Çağdaş bireylerin ortaya koyduğu sosyal paylaşım ve sosyal paylaşımların ürettiği çokluğun özgün genetiği böylelikle kendi yönünü belirliyor olur. Böylesi bir oluşum içerisinde ‘yaratıcılığın’ yoktan var etmek olarak görülmemesi gerekirken, kademeli bir dönüşüme yön teklif etmek olarak ortak paylaşım içerisinde yer edindiğinin altını çizmek gerekir.

Ortak paydanın veya sosyal paylaşımların bir deneyler silsilesi neticesinde şekil

⁹² A.g.k., s.114.

* Bkz. A.g.k., s.215.

değiştiren alışkanlıklar olduklarını düşünmek yanıltıcı olur. Çağdaş çokluğun bir alışkanlık seçeneği olması tarif edilmeye çalışılan çağdaş bireysellik mefhumu ile çelişen bir durumu beraberinde getirecektir. Hardt ve Negri ‘nin de “*ortak paydanın üretiminin ana mefhumunun alışkanlıktan performansa kayması şeklinde olduğunu*”⁹³ söylemesi aynı düşünce yapısının çıkarımıdır. Ancak dönüşümün kendisi bir alışkanlık olarak görüldüğünde ve dönüşümün yönünün tayini konusunda bireyselliklerin ortak işleyişinden başka çalışan bir etken olmaması gerektiğini anladığımızda, özetle alışkanlık karşıtlığına alışmak durumunda olduğumuz bir ‘akış’ı işaret ettiğimizde, insansonrası durum hakkında konuşuyor oluruz. Çünkü alışkanlıklar üretmek aynı zamanda sistem üretimi için bir zemin oluşturmak anlamına gelir ve böylelikle içine doğulmuş ve öylece kabul edilmiş yapay bir gerçeklik ile çevrelenmiş özneler şekil alıyor olur ve insansonrası durum zaten bu yapaylıktan çıkışı gerektirir.

Çokluk bir başka alışkanlık formu değil ama bir zihinsel performans olarak görülmelidir. Öyleyse alışkanlıklar ‘performativite’ ile karıştırılmamalıdır çünkü performativite’yi salt yinelenen davranışlar olarak görmek sürekli dönüşüm ve değişim iddiası ile çelişecektir. Alışkanlıklar ‘ete’ ve ‘zihne’ şekil verir ama performativite onları bir süreklilik içerisinde dönüştürür ve bu sürekli dönüşüm şekle girmeyi imkansızlaştırır.

Çokluğun işleyişi bu sebeple zihinsel performatiflik olarak da görülebilir ve toplumsal alışkanlıklardan ayırır çünkü zihinsel performativite bir denge arayışı içinde olmaz fakat toplumsal davranışlar ve alışkanlıklar daima bireyi zihinsellikten uzaklaştıran toplumsal denge içinde onu toplumsal amacın şekil verdiği bir varlığa benzetirler. Çokluğun ontolojisi ise zihinsel performansta aranmalıdır. O zaman alışkanlıkların ete kemiğe büründürdüğü beden normallerine dair sınırın zorlanması zihinsel performatifliğin akışı ile söz konusu olacağının altı çizilmelidir.

Ortak paydanın özelliklerinden bahsettikten sonra belki de ‘ne’ olduğu hakkında biraz daha net konuşabiliriz. Ortak payda, bir dilsel eylem, kavram, söylem, iddia, açıklama, çağrı veya bedensel eylem, davranış veya bir nesne, yapıt veya bir duruş ve hatta eylemsizlik veya bir bakış ve benzeri her şey olabilir. Ortak paydanın oluşumunun

⁹³ A.g.k., s.218.

yaratıcılık gerektirmesi de bu çeşitliliğe açık olmasındandır ve hatta çeşitliliğe ihtiyaç duymasındandır çünkü yinelenen ortak payda formu giderek işlevsizleşir. Bu durumda ortak paydanın bir sosyal paylaşıma dönüşebilmesinin ‘yaratıcı gücü’ ile ilgili olduğu belirtilmelidir. Çağdaş bireysellik, yukarıdaki paragraflarda da bahsedilmeye çalışıldığı gibi hem ortak paydanın yaratıcılığı ile gelişecektir hem de gelişimi ile böylesi yaratıcılığı körükleyecektir; sarmal bağıntı ile kastedilenin bu olduğunu üzerine basarak söylememiz gerekir.

Bazı durumlarda ortak payda yaşamdan bir kesit olur, dil’in egemenliğinin dışına çıkar ve hiç beklenmedik bir anda gerçekliği yaran ve yüzümüze tokat gibi çarpan ve ortaklığı en yüksek seviyede tecrübe etme olasılığını gerçekleştirecek bir hal’e dönüşür. Toplumsallık dediğimiz o müthiş ağ’da spontane bir yarıklık oluşur; Gezi olayları gibi güçlü bir bireysel birlikteliği başlatan da böyle bir an değil miydi? Yaşamın akışı içerisinde, özellikle çeperlere yakın yerlerdeki bir çatlak bir anda ortak payda ya dönüşebilir. Yaşamın gizi böylesi bir olasılığın varlığında aranmalıdır ve sanatın yaşamın tam da kalbinde olduğunu düşünmemiz bu giz ve olasılıkların varlığı ile ilgili, diğer bir deyişle eğer yaşam küresel bir bütünlükse, o zaman sanatın ancak bu gerçeği perdeleyen kurgunun çatlaklarında görünür olanı paylaşımına açmamız ile ilgili olduğunu söylememiz anlam kazanır.

3.3 Çokluk ve Sanat

“Sanatın kendi gerçekliğini yaratma sürecinin sonuna gelinmesi ile gerçek olanın alanına yolculuk geleceğin sanatı olarak okunmalıdır.”

Çokluğun ve bireyselliğin, doğallık ve gerçek ile olan ontolojik bağının incelenerek beden ve kent olgularının insansonrası durumda alacağı formun çözümlenmesi sonrasında sanatın gerçekliğinin insansonrası durumda ne anlam ifade ettiğinin netleştirilmesi doğru olacaktır. Yaşamımızı şekillendiren Hümanist kurgunun sanatı özgür işleyişine bıraktığı yanılgısına düşmemek gerekir. Sanatın uzunca bir süredir ‘Greenberg’çi terminolojide de yer aldığı gibi ‘fildişi kule’ye hapsedilerek toplum ile olan bağının kesilmesi ve ‘görsel güzellik’ ile sınırlandırılarak satışa uygun bir ‘nesne’ formunda çerçevelenmesi bize açıkça bu gerçeği göstermektedir. Sanatın hümanizmin meşrulaştırdığından çok daha fazlası olduğunun altını çizmemiz gerekir. O fazlalığı

tecrübe etmek ancak çokluk ile mümkün olacaktır. Sanat hümanizmin kurduğu örüntünün çatlaklarındaki yaşamın gerçekliğinde esas anlamını bulmaktadır. Gerçek insansonrası durumda zihin işçiliğinin yaratıcılığı ile katılım ve ortak üretimin çıktısı olmaktadır ve bu sebeple yaşama yön veren ilişkilerin doğallığında aranmalıdır.

Önceki bölümlerde bilincin insana özgü olmadığını diğer canlıların ve yerkürenin bilincinin müşterek bir ağ olarak anlaşılmasının doğru olacağı yazılmıştı. Ek olarak bizi insan yapanın kozmik bütünlüğü oluşturan ve yaşamı paylaştığımız canlı cansız tüm unsurlar olduğu belirtilmişti. Öyleyse böylesi bir bütüncül kavrayış içerisinde sanatın sadece insana özgü ve insanın belirleniminden ibaret olduğunu söylemek yanıltıcı olacaktır. Sanat insanın sahip olduğu varsayılan özel yetileri ile oluşturduğundan fazlası olarak anlaşılmalıdır. Bu durumda Greko-Romen öğretisi olarak bahsettiğimiz ‘humanitas’ eğitiminde varsayıldığı gibi insanın belirlenimi ve ayrımı sanat ile gerçekleşmez çünkü sanat yerküredeki tümsel varoluş ve canlılıkta tüm endamıyla görülmektedir. Bu akışkanlık içerisindeki bizlerin güzel ve estetik bağlamında evrenselleştirerek sanatın ne olduğunu belirlediğimizin düşünülmesi öyleyse yanıltıcı olmaktadır.

İdeolojiler için sanat tarih boyunca insanları, toplumu ve yaşamı idare etmek ve şekillendirmek adına kullanışlı bir mefhum olmuştur. Mitsel ve dinsel ritüeller ve öğretilerin aktarımı için sanat duyguları alevlendiren etkileyici bir görsel iletim metodu olarak kullanılmıştır. Tahakkümün ve tiranlığı heykelleri hala müzeleri ve metropollerin sokaklarını süslemektedir. Platonun da öne sürdüğü gibi müzik, şiir ve retorik demagogların elinde insanları yönlendirmek ve sürüklemek için kullanılan müthiş bir silaha dönüşmüştür. Mimarının de toplum ve insan yönetimi için nasıl kullanıldığı önceki bölümde detayları ile anlatılmıştı. Günün sonunda ideolojilerin hizmetine sunulmuş bir sanat anlayışının güzelliğinin ardında saklı olanı görmemiz gerekir. Öyleyse Sanatın sahnelenen güzelliğinin gizlediği ‘hümanizm’in dışılığındaki fazlalığı tezin bu bölümünde insansonrası durum, çokluk ve zihin işçiliği ile ilişkilendirilerek çözümlenecektir.

Her sözden önce sanat dünyasında şekil almış konumların sınırlarının bizlere bırakılan alanı çevreliyor olduklarını ve çokluğun ancak bu sınırlar muğlaklaştığında ve işlevsizleştğinde hareket alanı bulabileceğini ve tüm aktörlerin ancak böylelikle aynı

düzlemde çalışabileceklerini vurgulamak gerekir. Bahsetmeye çalıştığım sınırlar sanatçı, seyirci, eser taciri, sanat kurumları ve sanat piyasasındaki diğer tüm aktörlerin konumlarını belirleyen sınırlardır. Bu sınırlar kurumsal yapıyı diğer bir deyişle sanat dünyasını belirlemektedir. Sanat dünyasında vücut bulmuş iktidar yapılanması karşısında ‘bireysellik’ ancak katılım ve ortak üretim ile işleyen çoklu bir atmosferde mümkün olacaktır. Kök salmış iktidar yapılanması kuşatılmış kalabalıkların yönetimini, böylesi bir yapılanma edimini sanat aleminin doğal akışı ve işleyişi olarak gösterdiği sürece varlığını garanti altına almaktadır. Öyleyse katılım esaslı bir sanat anlayışı ile çoklu platformlarda gerçekleşen bireysel varoluş, hareketlenmeler ve yaratım, Neoliberal işleyişin çarklarına sıkışmış sanat piyasasının egemenliğine açık bir meydan okuyuş olarak görülmelidir.

Önceki sayfalarda özellikle üzerinde durulmaya çalışılan bir konunun tekrar altını çizmek yerinde olacaktır; *çokluğun dili ortak üretilir*. Dil denildiğinde akla hemen yasa geliyor, hazır bulunan ve içine atıldığımız ve tabi olmaya zorunlu kılındığımız yasa, toplumsal kurallar zinciri veya Jacques Lacan’ın deyişiyle simgesel sistem. Fakat yukarıdaki önermede ilgi çekici bir anlamın daha var olduğuna dikkat edilmelidir, o da herhangi bir soyut iktidar yapılanmasına bağlı kalmadan oluşturulduğu düşünülen bir aradalığın da özerk bir dili olabileceğidir. Hatta bu öyle bir dildir ki ortak paydanın her yeni sunumunda başka bir dil oluşumuna dönüşebiliyor, olasılıklar ise yaratıcılığımız ile sınırlı. Bireysel ifade yetimiz ile bu dili kullanarak, tekil varlığımızı çoklu bir resmin tek bir fırça darbesiymiş gibi bir bütün oluşturacak şekilde tesis edebiliyoruz. Böylesi bir bütünlüğün bir dili olsa dahi ‘yasa’ oluşturuyor olduğunu söylemek doğru olmayacaktır ve hatta yasasız oluşunun bu dilin yasaı olduğunu iddia etmek dahi pek doğru olmayacaktır çünkü yasa vardır fakat sürekli yok olup tekrar yazılmaktadır ve yasanın niteliği çoklu paylaşımların ortak üretiminin inisiyatifinde şekillenmektedir.

Böylesi bir yasa olasılığı beden, kent ve dil üçlüsü arasına kısıtılmış insanlığın (hümanizm insanının), sessiz konuştuğu, bedensiz var olduğu ve mekansız ikamet ettiği bir platform gerektirir. Bu platformun kapıları yaratıcı edim ile açılabilir ve bu yaratıcı edim sanat olarak anlaşılabilir ama küçük harf ile başlayan sanat! Her bireyin kendi rengi ile bir tonunu oluşturduğu sanat!

Tez kapsamında ‘çokluk’ ve ‘sanat’ üzerine düşünceler paylaşılmadan önce ‘çoklu platformlarda sanat’ anlayışına ‘katharsis’ benzeri arındırıcı veya kurtarıcı bir görev yüklenmesinin amaçlanmadığının belirtilmesi yerinde olacaktır. İnsanlığın parçalanmışlığına çarenin sanatta olduğunu iddia edilmek amaçlanmamıştır fakat bireysellik esaslı katılım ve ortak üretimin ve bu üretimin doğal estetiğinin şiirsel olduğunu söylemekten de geri durulmamıştır.

Hep aklıma gezi parkındaki çapulcular geliyor, belki de evi barkı olmayan, sokaklarda yaşayan, çöpten kâğıt toplayan gerçek çapulcular ve normalde yanlarından geçmekten bile çekineceğiniz onların o kısa süreli anarşi ortamında nasıl mutlu bir şekilde yanınızda yer aldığı... yaşam başka hangi ortamda böylesi şiirsel olabilir ki? Müzelerde mi? Sanat Galerilerinde mi?

Hümanizmin sınırlandırmasından önce sanat hep çoklu ve doğal bir olgu olmuştur. Çokluk ve Sanat kavramlarının birlikteliğini çağdaş bir tavır veya salt güncel bir sanat edimi olarak görmek doğru olmayacaktır. Bu noktada çok temel bir düşünceyi dile getirmek gerekir, o da zaten katılım esaslı, ortak üretim amaçlayan çoklu paylaşımların sanatın gerek teorik gerekse pratik bazda ama daima içinde yer aldığıdır. Katılım esaslı veya sosyal içerikli sanat dönemimize dair popüler bir söylem değil ama temelleri ‘Antik Yunan Draması’na ve hatta öncesine kadar uzanan uzun soluklu sanat tarihinin zaman içinde üzeri örtülmüş bir parçasıdır. Brecht ve Artaud işte bu gerçekliği bizlere göstermeye çalışmışlardır, Brecht tiyatrosunda uygulanan ‘yabancılaştırma’* veya ‘naivete’** gibi teknikler esasen oyuncu ve izleyici arasında kurgulanmış mesafeleri ortadan kaldırmayı amaçlamıştır. Platon ise, duygulara hitap eden “*Tiyatronun (drama) karşısına kimsenin hareketsiz bir seyirci olarak kalmadığı, herkesin matematiksel oranla belirlenmiş topluluk ritmine göre hareket etmek zorunda olduğu koreografik topluluğu koymuştur*”.⁹⁴ Platon’a göre drama, şiirselliği ve retorisi ile duygulara hitap ediyor ve kişileri etkiliyor olduğu için demagogların kullanımında toplum için tehlikeli bir araca dönüşebilirdi ve bu tehdit ancak ortak çalışma ve kolektivite ile bertaraf edilebilirdi. Sanatın tarihselliği içerisinde tek yönlü veya çok

* Akış içerisinde beklenen gelişmenin dışına çıkan uygulama ve gösterim tekniği ile yapıt ile gerçekleştirilen özdeşleşmenin bozulması.

** Naif veya olgun ve yetkin bir dil kullanmadan gerçekleştirilen anlatım.

⁹⁴ Jacques RANCIERE, *Özgürleşen Seyirci*, Çev. E. Burak Şaman, s.12.

yönlü olma halini ve bu gerilim ile bir sınır mücadelesi içinde oluşunu öyleyse sorunsallaştırmak ve çözümlemek gerekmektedir.

Platonun bahsettiği Kolektif dansın gerçekleştiği yeri bu durumda ‘sahne’ olarak adlandırmak doğru olmayacaktır çünkü günün sonunda sahne oyununun sunulduğu, seyir nesnesinin konulduğu veya sanatçının rol aldığı yerdir. Fakat platform sahneden farklıdır, öncelikle her bireye açıktır, kapsayıcıdır, paylaşım alanıdır, seyirlik bir yer değil ama kullanımlık bir yerdir ve platformda aktör veya sanatçı olmanız gerekmez ve kimsenin üzerine düşen bir ışık ta yoktur.

Fakat sahne mesafe koyucudur ve sahnenin de içinde yer alabileceği bir bina kişileri yönlendirir, nereye gidileceği ve nerede durulacağı binanın kademeli olarak alçalan yapısının müsaadesine bağlıdır, binalardan oluşan kentler de öyledir. Kent ancak içerisindeki sahne yıkıldığında platforma dönüşebilir. Platform ise bunun aksine sonsuz bir yüzeydir, hareket alanı ve hareket şekli bireyin tercihi ile belirlenir. Gilles Deleuze’ün pürüzsüz bir yüzeye övgü yağdırmasının, bireylerin aynı platformda varlıklarını sergiliyor olmaları ile veya diğer bir deyişle ötekilik kurmacasının işlemediği bir yerde ancak çağdaş bireysel üretimlerin mümkün olabileceği düşüncesi ile ilgili olduğunu söylememiz gerekir. Platformun doğası yoktur ama ‘doğa’ ile eşleştirilebilir. Bu şekilde anlaşıldığında platform pekâlâ çokluk için uygun zemin oluşturmaktadır ve platform metaforu ile ‘sanat – çokluk’ ilişkisi daha net gözler önüne serilmektedir.

3.3.1 Çoklu Platformlar

Çoklu platformlar insanın hem yapıldığı hem de çözüldüğü yer olarak düşünülmelidir ve böylelikle platform bizim kullanımımıza açılmış sonsuz, yükseltisiz ve alçaltısız yüzey olur. Deleuze ve Guattari’nin “*ortadan yola koyulmak*”, “*başlayıp bitirmek değil girip çıkmak*” ve “*temeli yerinden etmek*”⁹⁵ deyişleri ve düşünceleri gelip geçiciliği anlattığı kadar işlevinden arındırılmış bir ‘yer’i, diğer bir deyişle bireyselliği ve göçebeliği mümkün kılan bir ‘yer’i çağırıştırır. Platform zaten kenardan başlamaya müsaade etmez, kenarı yoktur, yüksekliği de yoktur. Platform sağlam temeller üzerine

⁹⁵ Editör Hakan YÜCEFER, *Gilles Deleuze: Ortadan Başlamak*, Cogito Sayı:82, s.5.

de kurulu değildir ve hatta derinliği olmadığından temel kazmak mümkün olmaz. Köklenme veya temellenme platform için geçerli bir düşünce şekli de değildir.

Michel Tournier'in '*Cuma ya da Pasifik Arafı*' isimli kitabındaki Robinson Crusoe'nun düştüğü 'ada'nın, her ne kadar uğraşılsa da yapılanmaya izin vermiyor olması, ötekinin yokluğu ile ilgili olduğu kadar adanın doğal bir platform işlevi görüyor olması ile de alakalıdır. Ada paylaşımına müsaade eder fakat 'bir'in tesisi ile kurulmaya çalışılan insani yapılanmaya bir türlü izin vermez. Ada neyse Crusoe da o olur. Sosyalliğin 'ada' benzeri bir platformda belirleniyor olması bireyin de platform neyse o olmasını gerektirir. Modernite ile insanlığın tecrübe ettiği parçalanmanın bir nevi özne ve mekân uyumsuzluğu olduğu düşünüldüğünde platform metaforunun insansorasının sosyal mekanını doğru ifade ediyor olduğunu belirtmek gerekir. Platform çoklu işleyişi ile parçalanmanın yaşanmadığı mekândır. Çağdaş mekânın bir platforma dönüşümü sanat ediminin gerçekleştiği yer olarak da platformu gerektirir çünkü sanat bu başka sosyal ağ tarifi ile beraber ve aynı olarak evrilmelidir.

Yaşamla en uyumlu pratiğin de platformda tecrübe edileceğini söylememiz doğru olacaktır. Hatta platform insan sahnesinin yıkılması ile yaşamın paylaşıldığı yerkürenin kadim kendisine benzer, ortak payda bu durumda, yaşamın devamlılığı, değerlendirilmesi ve yüceltilmesi olarak kurulmalıdır. Bazı öğelerinin mülkü olarak tesis edilmiş ve simgeler sistemine kısıtlanmış yaşam böylelikle küresel bütünlük içinde var olunan bir başka alana aktarılmış olur. Simgeselliğin çatlaklarında aramak zorunda olduğumuz sanat, çoklu platformların tam ortasında, oluşturduğumuz ve yaşadığımız birleştirici en temel öğe, bu bütünsel varoluşun da ta kendisi olarak karşımıza çıkar.

Platformun doğallığı çağrıştırması onun kökensel bir özlem ile sunulmuş veya apokaliptik bir beklenti ile ortaya atılmış olduğunu düşünmemizi gerektirmez. Çokluk ve çokluğu oluşturan ortak paydanın gerçekleştirdiği yerdir platform, çokluk ve platform karşılıklı oluşurlar. Hümanist döngüsellüğün aşınarak çoklu döngüsel oluşuma bürünmesi ancak ileri teknolojilerin yaşama müdahalesi ve yaratıcılığın bir ortak payda formunda sunulması ile mümkün olur. İleri teknolojilerin insanlığımızı (hümanizmi) kurguladığımız dünyamızın sınırlarını hiçe sayacak eşik olgunluğun kapısına dayanıyor olmaları bugün bizim mekân ve beden alternatiflerini konuşuyor olmamızı söz konusu etmektedir. Mesele bu alternatiflerin yönü olmayan, oluşan ve

yok olan bir edim ve yaratıcılık ile gerçekleşiyor olduğunu görmektir. Çoklu platformlarda sanat bahsi işte bu doğal görümüzü tekrar edinmemize dayanır.

3.3.2 ‘Sanat’ı Tanımlama Girişimleri

*“Sanatı belirlemek, saptamak bir baskı haline dönüşmeye başladı. Artık elimizin altında kesinleşmiş kültürel bir anlayış olduğunu varsaymak söz konusu değildi; çünkü Avangart sanat, pusuda bekleyen farklı ve geçerli varsayımlarla mutlaka, her türlü geleneksel ve incelenmemiş önermeyi ve diğer kültürlerden gelerek takdir edilen Batı-dışı sanatı sorun haline getirmek için tasarlanmıştı. Şimdi durum gittikçe karmaşık bir hal alıyordu”.*⁹⁶

*“Morris Weitz’in iddia ettiği şey o halde şudur: sanatın geniş ve maceracı yapısı, sürekli değişen özelliği ve yeni yaratılar, onu tanımlayıcı herhangi bir özellik saptamayı mantiken olanaksız hale getirmiştir”.*⁹⁷

‘Çoklu platformlarda sanat’ kavramının inceleme alanı daraltılmadan önce ‘sanatı tanımlama’ edimini ve girişimlerini masaya yatırmanın tez kapsamında oluşturulmaya çalışılan düşünce çizgisine paralel bir yaklaşımın sanat alanında da çizilebilmesi için gerekli olmaktadır. Sanatın ne olduğuna dair kesin bir tanım getirme çabasının gerekliliği üzerine düşünmenin (yeterli ve gerekli koşulların belirlenmesi ile başı sonu belli bir sanat tanımı gerekliliği) ve esasında bu gerekliliği sorgulamanın sanat tarihinin akışında bir kırılmaya sebebiyet verdiğini belirtmek doğru olacaktır.

Taklit, sunum, ifade, estetik ve form kavramları ile ‘Platon’dan ‘Modern Çağ’a kadar, analitik metot ile yapılmaya çalışılan sanat tanımlama uğraşının devamı yerine bu uğraşın kendisi geçen yüzyılın ortalarından itibaren sorgulanmaya başlanmıştır. Gerçekleştirilmeye çalışılan bu sorgulamanın çıkış noktası sanatı tanımlama girişiminin esasen bir ‘hata’ olduğu fikridir ve hata, genişleyen, yenilenen, devinime açık olarak evrilen yaşamın bir parçası olan sanatın belirli bir tanıma sığdırılmaya

⁹⁶ Noel CARROL, *Sanat Felsefesi, Çağdaş Bir Giriş*, Çev. Güliz Korkmaz Tirkeş, s.306.

⁹⁷ A.g.k., s.310.

çalışılmasıdır. Zaten ‘Avangart’ uzunca bir süredir ‘açık olma’ halini antagonist tutumu ile tanım karşıtlığında kurgulamıştır ve sınırları belirlenen sanata dair her tanım Avangardın ancak ve ancak bozmak için uğrayacağı bir yeri gösterir olmuştur.

Bu sebeplerden ötürü, tanımlama girişimleri birçok filozof tarafından bir süreliğine rafa kaldırılmıştır. Bir sonraki başlık altında örneklenmeye çalışılacak olan ‘Açık Sanat’ edimi böylelikle ana akım sanat pratiğine dönüşmüştür. Burada en hassas nokta belki sonrasında bu açıklığın derecesini belirleme çabasına girilmesidir ki, bu çaba da zaten esasında neyin sanat olduğunu neyin ise olmadığını belirlemek diğer bir deyişle sanatı tanımlamak ile aynı anlama gelir. Günün sonunda Duchamp’ın ‘Çeşme’indeki pisuar ile nalburiyedeki pisuarın veya Andy Warhol’un ‘Brillo Kutusu’ ile marketteki Brillo kutusunun birbirinden ayrılması bir şekilde gerekmektedir.

Bu kaygı ile neyin sanat olduğunun belirlenmesi ‘Neo-Wittgenstein’cılara göre Ludwig Wittgenstein’in ‘*Felsefi Soruşturmalar*’* isimli kitabından alınan ‘*aile benzerliği*’** kavramı ile açıklanmaya çalışılmıştı. Aile benzerliği kavramının, isminden de anlaşılacağı üzere, sanat eserlerinin, görsel benzerlik temeline dayanarak günlük kullanılan şeylerden ayrılması için elverişli olduğu düşünülüyordu, ta ki benzerlik meselesinin neredeyse dünyadaki her şeyi kapsadığı anlaşıncaya kadar. Aile benzerliği kavramındaki ‘benzerlik’ nosyonu çok kapsamlıydı ve elbette ki bu kapsamı daraltarak bir sınır çizmek yine sanatı tanımlama girişimine dönmek demektir.

Sanatı tanımlama girişimleri daha sonraları, bağlam etkisinin belirleyiciliğini anlatan bir seçeneğe yöneldi. Bu yönelimi Arthur Danto ‘sanat dünyası’ tabiriyle ifade ediyordu ve bu dünya içinde gerçekleşen konsensüs ile yapıtın sanat statüsünün belirlenebilir olduğuna vurgu yapıyordu. Danto’ya göre bir şey sanat dünyası içinde yer alıyorsa o bir sanat yapıtıydı. Danto’nun bu yaklaşımı George Dickie tarafından bir ileri seviyeye 1970’ lerde ortaya koyduğu ‘kurumsal sanat’ ve daha sonraları geliştirdiği ‘sanat çemberi’ kuramları ile taşındı. Dickie’ye göre bağlam etkisinden arındırılmış bir nesne sanat eseri olarak değer kazanamazdı çünkü sanat kurumları sanat eserlerini belirleyen kültürel oluşumlardı. ‘Kurumsal sanat’ kuramına göre sanat

* Orijinal adı: ‘Philosophische Untersuchungen’.

** Family Resemblance (Ludwig Wittgenstein tarafından kavrasallaştırılan terim). Tanımı için bkz. Terimce.

eseri adayının sanat eseri olarak belirlenmesi sunulduğu toplumsal çevre, kurumlar ve aktörlerin uzlaşımına bağlıydı. Noël Carroll ‘kurumsal sanat kuramını’ şu şekilde tarif etmektedir.

*“Kurumsal kuramcı, ilgili toplumsal edimi ‘sanat dünyası’ olarak adlandırır. Ona göre sanat dünyası, bazı kurallar ve yöntemlerle belirlenmiş olduğu sürece, din gibi toplumsal bir kurumdur. Adaylar sanat yapıtıdır, çünkü ilgili sanat dünyasının kural ve işlemlerine uyarlar. Bir başka deyişle, bir sanat yapıtı, gerekli kural ve işlemlere uygun oynanarak üretilir. Bu toplumsal kurallar sanat yapıtlarına olanak sağlayan altta yatan etkenlerdir... Sanat yapıtının kurallarla ilişkisi, onun sergilenmiş bir özelliği değildir – nesneye soyutlanmış bir şekilde yoğunlaşarak onu göremezsiniz; sanat yapıtı itildiği toplumsal bağlamın bir işlevidir”.*⁹⁸

Gerek ‘sanat dünyası’ kuramı gerekse ‘kurumsal sanat’ kuramı bir gerçekliği görünür kılıyordu ki o da sanatın belirleniminde artık içinde yaşadığımız ekonomik (kapitalist-neoliberal) sistemin de söz sahibi olduğuydu. Sanat eseri olma belirleyiciliğinin ‘el becerisi’*, taklit, sunum, estetik, izlenim, ifade ve form gibi nosyonlardan çıkarılıp siyasi ve ekonomik bağlama devredilmiş olduğu böylelikle tespit edilmiş oluyordu. Günün sonunda sanat olanı belirlemek ihtiyacı modern zamanların getirdiği bir gereklilik değil miydi? Sömürgeciliğin yaygınlaşması ile batı-dışı yapıtların Avrupa’ya gelmesi, Romantizm’in devir değiştiren insan-odaklı yaratıcılığı, Avangart akımların tarihsel olanı yıkma girişimleri ve katı olan herşeyden kaçış, özellikle 20. Yüzyıl düşünürlerinin sanatı tanımlama görevi üstlenmelerini beraberinde getirmemiş miydi? Öyleyse bu belirlenimin neoliberalizm projesinin yürürlüğe girmesi ile ekonomik ve siyasi erklere devredilmesine de pek şaşmamak gerekir.

Bu noktada şu kritik soruyu sormak tartışmaya açıklık getirecektir; sanat olanı ve olmayanı belirleyen kurumlar nasıl oluşmaktadır? ‘Kurumsal sanat dünyası’nın işleyişinin sağlığının sorgulandığı yer burasıdır. Çünkü açıkça görülür ki, müze, müzayede, galeri, sanatsal yayın organları sahibi veya yöneticisi ve eleştirmen ve hatta

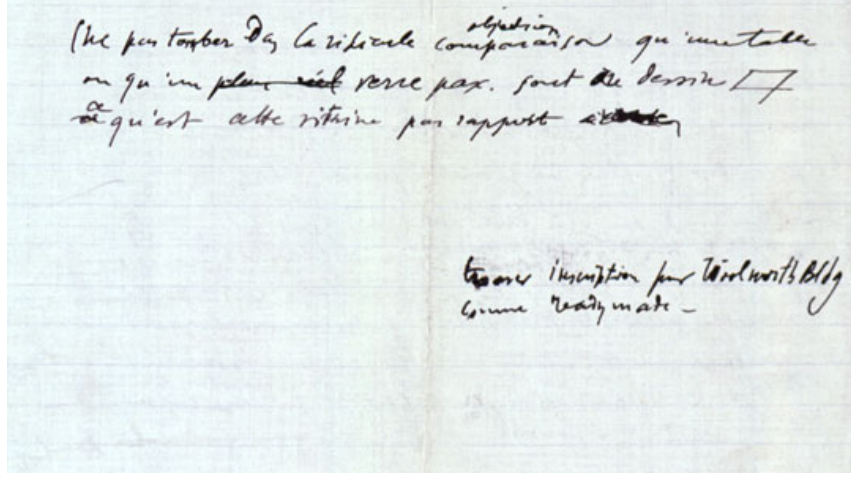
⁹⁸ Noel CARROL, *Sanat Felsefesi, Çağdaş Bir Giriş*, Çev. Güliz Korkmaz Tirkeş, s.334-335.

* Techne.

sanatçı olmak sadece isteğe bağlıdır ve herkese açıktır. Diğer yandan kurumsal kuram sanatın nesnelliğine vurgu yapar, insan yapımı bir şey olmasının gerekliliğinin altını çizer ve Noel Carrol'a göre *“insan yapımı olma koşulu, aynı zamanda, söz konusu çalışmanın herkes tarafından ulaşılabilir olmasını ima eder”*.⁹⁹ Sanat dünyasına dair bir iktidar yapılanmasının sanatçıyı da içeren bu kurumlar ve sanat nesnesi üzerinde şekil aldığı söylemek doğru olacaktır. Kurumsal kuram ile ‘Dickie’ bu iktidar yapısını deşifre etmektedir

Kurumsal kuramın ortaya çıkardığı gerçek ‘Modern Çağ’da toplumsal ilişkilerin dışında sanat yapma olasılığına yer bırakılmamış olmasıydı. Sanatın hazır bulunan kurumsal bir yapı ile belirleniyor olması ve bağlamın dışında, bireysel sanat olasılığının yitirilmesi durumu öyleyse sorun haline geliyordu. Bireyselliğin sanata taşınması ve kurumların hegemonyasından çıkış, Jerrold Levinson’un ‘tarihsel sanat’ tanımı ile mümkün olabilirdi. Noel Carroll tarihsel sanat tanımını şu şekilde yapmaktadır; *bir şey ancak tarih boyunca ortaya çıkan iyi bilinen sanat kabullerinden birini destekleme amacıyla yapılmışsa sanat yapıtı olacaktır. Sanat kavramımıza tutarlılığı veren de bu ilkedir.* Tarihsel bağlama yapılan vurgu ile sanat yapıtını tanımlamak böylelikle güncel yapılanmayı kenara itiyor ve bir yapıtın sanat olarak kabulünün bilinen bir sanat edimi ile ilişkilenen yapıtlar için geçerli olabileceğini savunuyordu. Kültürleşmenin belirleyiciliği ile sanatı tanımlamanın aşırı kapsayıcılığı ve yapıtın sanatçının mülkiyeti olmasını gerektirmesi gibi sebeplerle daha sonraları tartışmalı bir hal alan ‘tarihsel sanat tanımı’nın belki de tüm tanımlama girişimlerini yersizleştiren Marcel Duchamp’ın varlığında zaten yerini tutabilmesi düşünülemezdi.

⁹⁹ Noel CARROL, *Sanat Felsefesi, Çağdaş Bir Giriş*, Çev. Güliz Korkmaz Tirkeş, s.336.



Resim 14. Marcel Duchamp, 'Woolworth binası için 'hazırnesne' olabilecek bir yazı veya ithaf bul' (trouver inscription pour Woolworth Building comme readymade) (<https://www.toutfait.com/the-unfindable-readymade/#prettyphoto>)

Duchamp'ın notlarından, gerçekleşmeyen birçok 'readymade' projesi olduğunu anlıyoruz ve New York'taki Woolworth binasının da bir readymade olarak Duchamp tarafından sunulması bunlardan bir tanesidir. Woolworth binasının bir 'readymade'e dönüşümü projesinin gerçekleşmediğini söylemek aslında pek doğru olmayacaktır çünkü Duchamp bu notu yazdığı anda Woolworth binasını bir hazırnesne'ye dönüştürmüştü bile. Böylelikle Duchamp tamamen başkasına ait olan binayı bir hazırnesne olarak sunmuş oluyordu ve bunu bir kâğıda karaladığı cümle ile yapıyordu. Tarihsel sanat kuramı bu durumu açıklamakta yetersiz kalıyor ve geliştirilen bir başka sanat kuramı bu işin üstesinden gelebiliyordu; Anlatısal yaklaşım.

“Sanat yapıtlarını belirlemede anlatısal yaklaşım, Neo-Wittgensteinci, yöntemin aksine, günümüz sanatını geçmiş sanatla belirsiz bir benzerlik kavramıyla değil, daha önceden bilinen sanat yapıtları ve edimlerinden miras aldıkları ya da kalıtsal (ya da nedensel) bağlantılar açısından ilişkilendiriyor. Yani anlatısal yaklaşıma göre, çağdaş öncü çalışmalar soylarına bağlı olarak sanat yapıtı olarak sınıflandırılıyorlar – ki burada soy, anlatı ve soyağacı ile açıklanıyor. Demek ki, yeni sanatın eski örneklerle arasındaki kalıtsal bağlantılara vurgu yaparak, anlatısal yaklaşım, Neo-Wittgensteincilikten farklı olmakla kalmıyor,

*aile benzerliği yönteminin sorunlarından da kaçınıyor”.*¹⁰⁰

Anlatısal yaklaşım diğer çağdaş sanatı tanımlama kuramlarından farklı olarak sanat olanı belirleme işinin içine ‘dil’ yetilerini de katmaktadır. Neyin sanat olduğu ve neyin olmadığını belirlemek için anlatı, gelenek ile ilgili bilgileri çağdaş gerçeklik ile harmanlayarak oluşturulur. Anlatısal yaklaşımın kalıtsal bir söylem geliştirmesi ve soyağacına vurgu yapıyor olması sanatın doğasına ait bir ‘öz’ ve ‘köken’ meselesini gündeme getiriyor olur. Bir sanat adayı bu köken ile kurulacak bağ sayesinde sanat eseri olarak belirlenebilir ve bu bağın kurulumu dilsel performans ile gerçekleşir. Anlatı, yapıtları görsel benzerliklerine göre değil ama kökensel yapılarına ve türe aidiyetlerine göre tanımlar. Kalıtsal yapı ile şekillenen anlatı, yapıtların değişimini ve gelişimini de açıklamayı başarır çünkü ilgilendiği şeylerin fizikselliğinden ziyade genetik özellikleridir ve bilindiği gibi genetik mutasyonlara açıktır. Yani tam da Noël Carroll’ın dediği gibi; *“biri ‘Brillo Kutusu’nun ortaya çıkışını anlaşılır kılan hassas bir tarihsel anlatım oluşturabilirse, Brillo Kutusu’nun sanat konumunu da oluşturabilir”.*¹⁰¹

Sanatın tanımlanabilirliği üzerine yürütölmeye çalışılan tartışmanın sanata dair bir ‘öz’, ‘köken’ ve ‘doğa’ nosyonlarına gelip dayanması ve bu nosyonların varlığının dilde gerçekleşiyor olması daha önceki bölümde çözümlenmeye çalışılan ‘bedensel’ ve ‘kentsel’ yapılanmanın dilde biçimlenen gerçekliği ile paralellik göstermesinin rastlantı olduğunu düşünmek doğru olmayacaktır. Dilin üretim gücü sanat alanında da yadsınmamalı ve dil ile gerçekleştirilen yaratımların doğasının varlığı öyleyse sorgulanmalıdır. Sanat ve insan arasında bir analogi kurulursa, J. Butler’in ‘performatif beden’ vurgusundan esinlenerek sanatın da gerçekte performatif bir oluşum ile şekil aldığını söylemek doğru olacaktır. Performatif sanat düşüncesi dilsel yaratım ile şekil alan görüntüdeki sanat anlayışının arkasındaki gerçeği kavramamızı mümkün kılmaktadır. Öyleyse soru şu şekilde sorulmalıdır; kökensel, tarihsel ve özsel varsayımlardan arındırılmış (ete kemiğe bürünmüş olsun veya olmasın) bir görsel veya bir metin veya bir gösteri veya bir davranış veya herhangi bir yapıt salt performatif varlığı ile sanat olabilir mi? Veya sanat esasen böyle mi olmalıdır; bütün bağlarından kopmuş ve sadece öyle olduğu için diğer bir deyişle sadece sanat olduğu için...

¹⁰⁰ A.g.k., s.376.

¹⁰¹ A.g.k., s.374.

Bu düşüncenin izinde anlatsal, kurumsal, tarihsel, görsel, nesnel, algısal, ifadesel, biçimsel ve dilsel kuramlara spekülative bir yaklaşım ile eleştirel özellik atfetmek sanatın ne olduğunu anlamak hususunda bu kuramları çok daha kullanışlı hale getirmektedir. Günün sonunda sanatın ne olduğunun bilindiği kesindir, kelime ister ‘sanat’ olsun veya olmasın ve her ne kadar onu tanımlayamıyor olsak da biliniyordur. O bilinenin kelimelerin esaretinden kurtulması ve belki de konuşmadan ve dile dökülmeden sadece performatifliği ile kendisini gösteriyor olması gerçeğin bir tezahürü olarak yorumlanmalıdır.

Çokluğun kurulumunun bireysel yaratıcı performanslar ile mümkün olabileceği ve o tarif edilemeyen anlamı ile sanatın ancak çoklu platformlarda yaşanabilir olduğu savı öyleyse çözümlemenin merkezine oturur. Çoklu platformlarda sanat bahsinin sanatı tanımlama girişimi olmadığını vurgulamak yerinde olacaktır ve hatta bu bahis dilde gerçekleştirilen sanat olgusunun dışılığı konuşmanın gerektiğini ifade etmektedir. Teknolojik yeniliklerin etkisinde gerçekleştirilen sanat faaliyetinin öyleyse hümanist varoluşumuzun, kapitalist yapının ve simgeselliğimizin devamı olarak sanatsal şekil almasının kabulü yerine teknoloji ile yaratılabilecek çoklu platformlarda gerçekleşen paylaşımların, bir aradalığın ve ortak üretimlerin canlılığına dikkat çekmek doğru olacaktır. Teknolojik aygıtlarla sunuluyor olsa dahi bir ‘devam’ anlayışının ‘sonra’ya bizi götüremeyeceğine vurgu yapmak gerekir. Kalıntı düşünce formunu terk etmenin öyleyse bireysel varoluşun ve böylelikle canlılığın alanına ayak basmak olduğu anlaşılır. Çünkü yaratıcılık her an ve her yerdedir, yaşamın tam kalbinde, akışın tam içindedir peki öyleyse neden biz sadece dile dökülenlerle veya sahnelenenlerle veya bize gösterilenlerle yetinelim ki?

3.3.3 İletişim ve Çağdaş Bir Yorum ile Katılım Estetiği

İfade edilen bu anlamı ile sanatın, yaşamın tam içinde ve geleneksel sanat yapılanmasının dışında yer alıyor olması bizlerin bir başka soruyu da gündeme getirmesini gerektirir; sanat tarihi ‘anlatı gerçekliği’nden ibaret yapıtların tarihi midir? Bu soruya tam olarak cevap verebilmek için mağara resimlerinden günümüz sanat pratiğine gelinen sürece kadar çok geniş bir aralığı incelemek gerekecektir. Bu sebeple yapılacak bir seçki ile konu ele alınmaya çalışılıp araştırma alanı daraltılmıştır.

Mağara resimlerinin sanat statüsünün belirlenimi de aslında günümüze ait bir tanımlama ile gerçekleşmektedir. Tarih öncesi çağda yaşayanların bu yapıtlara atfettiği anlamın dışında ilgilenilen günümüz akademisyenlerinin veya küratörlerinin onları nasıl değerlendirdiğidir ve bu değerlendirmenin o günün bağlamından farklı olduğu aşikardır.

Şöyle düşünelim, tarih öncesi bir kimse sadece öyle arzuladığı için birçok taşı yan yana getirerek bir düzenleme yapmış diyelim fakat bu düzenleme ancak günümüzde keşfedilirse ve anlamlandırılırsa simgesel ve toplumsal anlatıya dahil edilmiş olur. Tarih öncesi düzenleme öyleyse münferit bir edimdir diğer bir deyişle toplumsallık veya anlatisallıktan yalıtılmış ve sadece yapmış olmak için gerçekleştirilmiştir. Sanat eserlerinin böylesi otonomik güdüler harekete geçtiği anlarda kendilerini gösteriyor olduklarını söylememiz doğru olacaktır. Sadece bir iz bırakmak veya salt ‘yapmak’ arzusu, insan oluşumuzun bir göstergesi veya gerçek anlamıyla sanat olarak karşımıza çıkıyor olmaktadır.

Sanat tarihi birikiminin, 20. Yüzyılın başlarına kadar bu kendiliğindenliği anlamak, tanımlamak ve koşullandırmak girişimleri ile bir tanıma yerleştirmek üzere gerçekleştirilen üretimleri kapsadığını söylemek doğru olacaktır. ‘Romantizm’in açtığı kapıdan çıkan bir grup Avangart sanatçının önderliğinde ‘sanat olmayan’ diğer bir deyişle bu birikimin getirdiği külliyata uymayan şeylerin ve davranışların sanatın gerçek anlamını gösterdiği iddiası ortaya atılmıştır. Ne olduğu çok iyi bilinildiği düşünülen sanat’ın kendisi Avangart tavır ile topa tutulmuştur.

Duchamp, Bourdieu ile yaptığı bir söyleşide şöyle diyordu; “*O tekerleğin* tek anlamı bir sanat eserine benzemiyor oluşuydu. Bir fanteziydi. Onun hiçbir zaman bir sanat eseri olarak tanımlamadım. Sanat eserleri yaratma çabasından uzaklaşmak istemiştin*”.¹⁰² Bu söylemden anlaşılıyor ki Duchamp, bütün tarihsel birikimiyle bilinen ‘sanat’ denizinin dışına çıkmaya diğer bir deyişle bu gerçeklik örgüsünde bir çatlak açmaya çalışıyordu ki bilindiği üzere bunu da başardı. Gelgelelim dil bütün bu

* Roue de bicyclette – Bisiklet tekerleği.

¹⁰² Pascal GIELEN, *Sanatsal Çokluğun Mirıltısı, Küresel Sanat, Siyaset ve Post-Fordizm*, Çev. Albina Ulutaşı, s.44.

girişimleri kendi alanına çekmek için Avangart nereye kaçarsa kaçsın onu kovalayıp yutan bir canavar gibi peşinden geldi ve tüm bu sanat dışılığı simgeselleştirerek içine katmayı başardı. Avangardın bu arzusu, Avangardın tanımı olduğunda ise Avangardın tüm yıkıcılığı bir Postmodern parodiye dönüştü çünkü artık karşı durmak veya sanatın zırhını delmek tam da sanatın gerektirdiği bir tavır olarak sanatın içinde yer almış oluyordu.

3.3.3.1 İtalyan Fütürizmi ve Katılım Esası

Tarihsel Avangardın ‘Sanat’ ile olan bozucu ilişkisinin ‘siyasi’* söylemin dışına çıkan ve böylelikle gerçek olabileceği biçiminin ‘katılım esaslı’ edimde görüleceğini öne sürmek doğru olacaktır. Bu düşünceye göre seyirci ve icracı arasındaki mesafenin yok edilmesi ile gerçekleşen ortak üretim ve biraradalık sayesinde Avangart, Sanatın fethedemeyeceği bir alana çekilmektedir. İtalyan Fütürist tiyatrosu, Rus Proletkült tiyatrosu ve kitle gösterisi ile Paris Dada’sının yapmaya çalıştığının da böyle bir tavrı gerçekleştirmek olduğu ve bu sanat edimlerinin incelenmesinin tez kapsamında çözümlenen ‘çoklu platformlarda sanat’ kavramını netleştireceğini söylemek doğru olacaktır.

Bu hareketlerin halkın içine akarak ve halkı provoke ederek yapmaya çalıştıklarının bir sanat eseri yaratmak olduğunu söylemek dahi tartışmalıdır. O zaman asıl hedefin halk ve sanat ayrımını yok etmek ve katılım esaslı performanslar ile halkı Modernist yaşamın yıkıcılığı içerisinde parçalanmış yığınlar ve ruhsuz kitleler topluluğundan çıkarmak olduğunu söylemek gerekir. Bu durumda İtalyan fütüristlerin ve İtalyan fütürist tiyatrosunun siyasi amaçlarının da ruhsuz bir bütün olarak kalıplaşmış halk kitlesini çözmek olduğunun altını çizmek gerekir.

Sanatı yaşamın tam da kalbine taşımak girişimi, 1910 yılında, Filippo Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni, Carlo Carra ve Luigi Russolo gibi sanatçıların öncülüğünde düzenlenen ‘serata’larda** başladı. Serata’lar, siyasi demeçler ve sanatsal manifesto okumalarının yanında sanatçı ve seyircinin karşılaştığı bir sergileme metodu olarak da görülüyordu. Fakat Claire Bishop’ın da aktardığı gibi

* Sanat siyaseti.

** Akşam partileri.

tiyatro sahnesinde gerçekleştirilen bu performanslar her ne kadar provoke edici ve yıkıcı bir tavır ile yapılıyor olsalar da asıl amaç olan burjuvazinin iktidarını ve hegemonyasını yıkmak için daha fazlası gerekiyordu. “*Marinetti’ye göre, makaleler, şiirler ve polemikler artık yeterli değildi. Yöntemleri tamamen değiştirmek gerekiyordu; sokaklara çıkılmalı, tiyatrolardan hücumla geçilmeli ve sanatsal savaşa yumruklarla katılmalıydı*”.¹⁰³ Günün sonunda halkın harekete geçirilmesi, sanat yoluyla kışkırtılması ve pasif birer dikizci konumundan aktif bir işleyici ve rol üstlenici olmaları İtalyan fütüristlerinin gerçekleştirmek istediği toplumsal dönüşümün tek olasılığı olarak görülüyordu. Performanslar böylelikle daha genele yayılmak amacıyla bir alt sınıf olarak görülen ‘*Varyete*’* tiyatrolarına taşındı.

*“Çatışmayı tetiklemek için önerilen tekniklerden bazıları varyete tiyatrosu manifestosunda bulunur: ‘Bazı koltuklara güçlü zamp sürmek; böylece erkek ya da kadın izleyici koltuğa yapışacak ve herkes ona gülecektir. Aynı bileti on kişiye satmak; böylece bir trafik oluşacak, sataşmalar ve boğuşmalar başlayacaktır. Müstehcen davranışlarda bulunan, kadınlara çimdik atan ya da başka türlü acayiplikler yapmaya meyilli, dengesizliği ile meşhur, rahatsız edici ya da tuhaf beylere ve hanımlara bedava bilet vermek; bunlar öfke yaratacaktır. Koltuklara toz serpmek; böylece insanlar kaşınacak ve hapşıracaktır. Bu hareketler ne kadar çocuksu görünürse görünsün, sanatçılara yapılan hakaretlerin yanında önemsiz kalır. Örneğin, 12 Aralık 1913 ‘te Floransa’da Teatro Verdi’deki izleyicilerden biri Marinetti’ye bir tabanca verir ve onu sahnede intihar etmeye davet eder’”.*¹⁰⁴

Gerek tiyatro içinde gerekse açık mekânda gerçekleştirilen bu performansların amacı şiddet ile açığa çıkması beklenen yıkıcılığı tedavüle koymaktı. Fütüristler sanatı bir araç olarak kullanıyorlardı ve amaçları katı kuralların esaretini kurgulayan toplumsallığı yıkmaktı. Sanat fütüristlerin elinde gündelik kargaşanın içine gömülmüş

¹⁰³ Claire BISHOP, *Yapay Cehennemler, Katılımcı Sanat ve İzleyici Politikası*, Çev. Mine Haydaroğlu, s.53.

* Şarkı, dans, hokkabazlık, temsil gibi çeşitli numaralardan meydana gelen; söz, müzik ve dansın birlikte olduğu oyunların sergilendiği tiyatro türü.

¹⁰⁴ Claire BISHOP, *Yapay Cehennemler, Katılımcı Sanat ve İzleyici Politikası*, Çev. Mine Haydaroğlu, s.55.

insanları bireysel bir tepki vermeye davet ediyordu ve bu tepkinin şiddet yolu ile tetikleneceği düşünülüyordu.

Bu tür provokatif gösterilerin aldığı katılımcı sayısının çokluğu İtalyan fütüristlerinin sunduğu ortak eylem olasılığının cazibesi hakkında fikir vermektedir. Pasif tüketici olmaktansa sonu belli olmayan kargaşanın bir parçası olmak için performansa katılım ile gerçekleşen ortak hareket fırsatı halk tarafından çekici bulunuyordu. Yıkıcı edimler ile gerçekleşeceğini düşündükleri bir ortak hareket alanı ve teknolojik-ütopik gelecek olasılığı fütüristlerin savaşı dahi olumlamalarını beraberinde getirmişti. Aşırı milliyetçiliği, ulusalcılığı ve savaş-severliği ile İtalyan faşizminin izinde hareket ediyor olmalarını İtalyan fütürist hareketin ideolojik sapmanın çukuruna düşmeleri olarak yorumlamak doğru olacaktır. Yine de bu durumda sanatsal olanın gerçekleştirmeyi başardıkları katılım ve bir aradalığın performatif gücü ve yaratıcılığı olduğunu görmek gerekir. Gelgelelim bu gücün ideolojik ve siyasi alana girildiğinde nasıl buharlaşıp yok olduğunu da not etmemiz meseleyi doğru çözümlememizi sağlayacaktır.

3.3.3.2 Rus Konstrüktivizmi ve Kolektivite

İzleyici ile müellif, sanat yapıtı ile sanat mekânı olgularının sanat-tarihsel konumlanışını yerle bir eden bir diğer hareket 1917 devrimi sonrası Rusya’da ortaya çıkıyordu. Bishop’ın deyişiyle bu dönemde “*sanat, edebiyat, tiyatro ve müzik, hepsi, kültürel üretimi kolektivist ideallerin çizgisine getirmeyi amaçlayan bir yeniden düzenlemeye tabi hale geliyordu*”.¹⁰⁵ Deneysel müdahaleler ile, Vsevolod Meyerhold ve Vladimir Mayakovski öncülüğünde tiyatro sahnesi tam bir ortak performans alanına dönüştürülmeye çalışılmıştı; sahnenin şekli değişmişti, oyunun akışına seyirci müdahale edebiliyor, sahneye çıkıp söze girebiliyordu*. Tüm bunlar hiyerarşi karşıtlığının göstergesi olarak simgesel anlatımı oluşturuyordu. Hiyerarşi karşıtlığı aynı zamanda burjuva karşıtlığı ve proletaryanın toplum içi mevkisinin sorunsallaştırılmasını ifade ediyordu ve böyle bir eşitlik arzusu, Rus konstrüktivistlerine göre ancak kolektif edimle gerçekleştirilebilirdi.

¹⁰⁵ A.g.k., s.60.

* Bkz. A.g.k., s.63.

Beraber oynanan oyun öyleyse ülke çapında arzulanan katılım ve kolektiviteyi simgeliyordu. Simgesel anlatımı ile kolektivite vurgusu öncelikle ‘Proletkült’* tiyatrosu ile gerçekleştirilmeye çalışıldı ve sonraları bu kolektivite ve katılım pratiği kitlesel hareketlere dönüşerek şehirlere ve ülkeye yayıldı. Kamusal alanda gerçekleştirilen performanslar arasında, *Nikolai Evreinov* ve *Sergei Eisenstein* gibi yönetmenlerin idaresinde on binlerce katılımcının beraber yeniden canlandığı tarihsel olaylar, savaşlar ve ‘ekim devrim’inde yaşanan önemli çatışmalar da yer alıyordu.

Kamusal alana taşan kolektif performanslar mekânın getirdiği kısıtlamaları aşarak daha çok katılımcıya ulaşmayı hedefliyordu. Sergilenen bu performansların herhangi bir profesyonel virtüözüte gerektirmemesi ve hatta naivete’nin özellikle kullanılan bir teknik oluşu mekân, kostüm ve diğer yardımcı malzemelerin göz ardı edilerek odağın bir aradalığa çekilmesini amaçlıyordu. Kolektif davranış ile devrimin heyecanı tekrar tekrar canlandırılmaya, bu ortak payda tekrar tekrar ısıtılıp yaşatılarak bireysel hareketlenmelerin önüne set koyulmaya çalışılıyordu.

Komünal bir düzen arzusu sanat nesnesi mefhumunun da hor görülüp terk edilmesini beraberinde getirdi. Rus konstrüktivistlerinin ülküsünün dünyayı küresel bir komün’e dönüştürmek olduğu düşünüldüğünde sanat bu ulvi ülkü için ancak bir araç olabilirdi. Kolektif yaşam ve komün idealizminin heyecanı ile hareket eden devrimciler için sanat zaten toplumsal gerçekçi olmaktan başka ne olabilirdi ki? Sanat, Rus Konstrüktivizminde böyle bir ülkünün gölgesinde kalıyordu ve hatta eğer kolektivitenin gerçekleşmesine hizmet etmiyorsa sorunlu bir hal alıyordu. Bu amaç doğrultusunda, devrim sonrası tecrübe edilen hayal kırıklığı ve yokluğun perdelenmesi görevi toplumsal gerçekçi sanat anlayışına verilmişti ve Rus komünizmi sanatsal üretimler aracılığıyla bireyin varlığını gözetmeden sadece kitlesel halüsinasyonları yaşatmak için uğraşıyordu.

“Böylesi güdümlü bir kolektivite anlayışına Lev Troçki karşı çıkacaktı; *Troçki, kültür konusunda, ideolojik sanat üretilmesi için uyarılar yapılması yerine, insanın öz eğitimi olarak yaratıcı özgürlüğü*

* Proletarskaya Kultura.

*savunuyordu: ona göre, sanatın içeriğini neyin oluşturması gerektiğine dair kitleler namına talepte bulunmanın hiçbir anlamı yoktu, çünkü bu kolektif bir psikolojik hareket olarak kendiliğinden gelişmeliydi. Kitleleri homojenleştirip tekil bir varlığa dönüştürmek yerine, sınıfın bireyler aracılığıyla konuştuğu gerçeğine işaret ediyordu”.*¹⁰⁶

Rus Proletkült tiyatrosu ve kamusal alanda gerçekleştirilen ortak performansların on binlerce kişilik katılım ile gerçekleştirilmesinin yanı sıra yüksek katılımın yaşandığı bir diğer alan ise müzikti. Geleneksel metotların kullanımının terk edilmesi ve hiyerarşinin olmadığı bir anlayışın sergilenmesi için çeşitli deneylere girişildi. Kitlelerin katılımı ile gerçekleştirilen ‘*düdük senfonileri*’ veya ‘*şefi olmayan orkestralar*’ ile icra edilen dinletiler bunlardan bazıları olarak sayılabilir. Şefi olmayan bir orkestra ile müzik icra etmek, kolektivite ve eşitlik kavramlarının çok etkili bir form ile ele alınıyor olmasını gözler önüne seriyordu. Bu yorumun ışığında şefi olmayan orkestraların içinde en ünlüsü olan ve bir ‘*viyolonist*’* tarafından kurulan ‘*Persimfans*’ın (1922 – 1932 Moskova) müzikal performanslarında sergilediği dinleti müzik kalitesi olarak vasatı geçmezken bir performans olarak çığır açıcı olduğunun altını çizmemiz gerekir.

¹⁰⁶ Claire BISHOP, *Yapay Cehennemler, Katılımcı Sanat ve İzleyici Politikası*, Çev. Mine Haydaroğlu, s.63.

* Lev Tseitlin.



Resim 15. Persimfans, Şefi olmayan orkestra, 1922 – 1932, Moskova,
(<https://www.themoscowtimes.com/2014/04/29/conductorless-orchestra-persimfans-sees-contemporary-revival-a34858>)

Rus konstrüktivizmi yaratıcı edimi güdümlü bir kolektivitinin esiri haline getirmişti ve toplumsal gerçekliğin sunumu ile gerçeğin üzerinin örtülmesi, Aleksandr Bogdanov gibi idealistlerin sanatı ülkülerinin bir aracı haline getirmelerinde görülüyordu. Proletkült tiyatrosunun fikir babası olan Bogdanov’a göre “*sanat duyguların düzenlenmesi görevini üstleniyordu tıpkı propagandanın düşüncelerin düzenlenmesi görevini üstlendiği gibi*”.¹⁰⁷ Böyle bir anlayış çerçevesinde bireysel yaratıcılık sorunlu bir hal alıyordu ve esas olan ortak ülkü etrafında gerçekleştirilmesi gereken kalıcı birliktelik diğer bir deyişle tümsel kolektivite oluyordu. Devrim ve özyönetim arzusunun yarattığı dev ortaklığın paylaşımı bireylerden alınıp böylelikle mühendislik ürünü olan kitleye devredilmek isteniyordu. Katılımın çoklu bir ortamda ve özgür işleyiş ile gerçekleşmediği ve ideolojinin emrine hizmet eder olduğu bu durum ‘Rus Hümanizmi’nin sanat siyaseti (duygu yönetimi) ayağını şekillendiriyordu.

Çoklu katılımın kitlesel kolektiviteye dönüştürüldüğü durumda Rus Proletkült tiyatrosunun, Kitle performanslarının ve müzikal aktivizmin aldığı yönetsel nitelik katılımın çokluk ile çoklu platformlarda gerçekleşmesi gerektiğini göstermektedir. Rus konstrüktivist hareketi bu sebeple eleştirel bir örnek olarak ele alındığında, çoklu

¹⁰⁷ Claire BISHOP, *Yapay Cehennemler, Katılımcı Sanat ve İzleyici Politikası*, Çev. Mine Haydaroğlu, s.62.

platformlarda sanat fikrini netleştirmede spekülâtif bir anlam edinerek tartışmaya katkı sağlamaktadır.

3.3.3.3 Paris Dadası ve Bireysellik

Rus Kolektivizminin radikal ideolojik haline belki de tamamen karşıt bir anlayış Paris’te gelişmekteydi; tüm anarşist tavrı ve ideoloji karşıtlığı ile ‘Dada’. Andre Breton, Tristan Tzara, Louis Aragon ve Francis Picabia gibi sanatçıların öncülüğünde, Paris Dada hareketi bireyselliğe açık vurgu yapan performanslara yöneldi. Şefi olmayan orkestraya benzer bir yaklaşımı ile Paris Dadası, rehberi olmayan turlar düzenliyor ve Paris’in seçili noktalarına yapılan bu geziler esnasında Dadaist söylemlerin yer aldığı broşürler katılımcılara dağıtılıyordu. Bu kağıtlarda yer alan bazı sloganlar tipik dada söylemleri; *“saçınızı keser gibi burnunuzu da kesmelisiniz. Göğüslerinizi de eldivenleriniz gibi yıkayın. Temizlik yoksulun lüksüdür, kirli olun. Tabanca için teşekkürler”*.¹⁰⁸ Amacı sadece gezinti sebebiyle bir araya gelmek olan bu eylem bir yerde amaçlı turların ve gezintilerin parodisi olarak görülüyordu.

Dada’nın performans, müzik ve şiir okumaları gibi etkinlikleri gerçekleştirdiği tiyatro mekânından çıkarak organize ettiği gezintiler Andre Breton’a göre yeteri kadar yıkıcı değildi ve hatta Breton bu aktivitelerin monoton olduklarını düşünüyordu. Karşıtlık olgusu ilgi çekiciydi fakat birlikteliğin sağlanması için kullanılan bir ‘stereotip’e dönüşmesi Breton’a göre can sıkıcı bir duruma doğru evriliyordu. Dada’nın belki de karşıt olma haline de karşı olması gerekiyordu ve bu gereklilik otonomik bir tavır olarak biçimlenmeliydi. Karşıtlığın bayalığa evrilmesi, Andre Breton’un söylemlerinden de anlaşılacağı gibi karşı olmanın beklenilir ve alışılâgelmiş bir tavra dönüşmesini takip edecekti. Andre Breton’a göre *“başarılı bir adam ya da artık saldırıya uğramayan adam, ölü bir adamdı”*.¹⁰⁹ Yaklaşmakta olan ‘dekadans’, tekrarlanan aktivitelerin kalıplaşmış bir sanat edimi olarak biçim almasından kaynaklanıyordu ve Breton’a göre bu durumdan çıkış kontrolün bireysel yaratıcılığa devredilmesinde aranmalıydı.

Andre Breton’un ifadesiyle; *“bir an olsun anlamıyorlar ki bizi birleştiren*

¹⁰⁸ A.g.k., s.79.

¹⁰⁹ A.g.k., s.80.

*farklılıklarımızdır. Sanatsal ve ahlaki yasaklara karşı ortak direnişimiz bize sadece anlık tatminler sağlamaktadır. Bunun ötesinde ve üstünde bireysel imgelemin kendi özgürlüğünü tamamen koruduğunun son derece farkındayız – hatta bu, akımın kendisinden bile daha Dada’dır”.*¹¹⁰

Andre Breton ile Lev Troçki’nin çok farklı iklimlerde olmalarına rağmen aynı gerekliliğe işaret etmeleri de bireyselliği gerektiren düşünce yapısının doğruluğunun kanıtı olmaktadır. Andre Breton’un ve Dada hareketinin katılımın oluşumunda bireyselliğin korunmasını bir gereklilik ve hatta zorunluluk olarak belirlemesi çağdaş çokluk anlayışına açılan bir penceredir. Karşıtlık üzerine kurulu ortak paydanın ‘Dadaist’ kalıcı bir harekete dönüşmesinin de yine Andre Breton tarafından ‘tehlikeli’ olduğunun tespit edilmesi çokluk mefhumunun anlaşılması açısından önemlidir. Çokluğun bütünlenme ve dağılma esasına dayalı olduğu da bu tehlikenin varlığı ile diğer bir deyişle ‘izm’lerin kuşatılmışlığını deneyimlemekten kaçınmanın gerekliliği ile ilgilidir. Dada, politik ve ahlaki yaklaşımları da reddederek aidiyet kısılcasının etkisine girmeden gerçekleştirdiği performansları ve özellikle mekân dışına çıkarak şehrin ve halkın içine girme girişimleri ile Sitüasyonist Enternasyonel, GRAV, Fluxus ve Lebel gibi oluşumlara öncülük etmiştir. Dada tarafından bireysel yaratıcılığa yapılan vurgu tez kapsamında yer alan çokluk olgusuna dair çözümlemenin gelişimi için not etmeye değerdir.

3.3.3.4 Neo – Avangart ve Ayrıcalıksız Katılımcı

Dada ve sürrealist gezilerde gördüğümüz hedefsiz gezinmelere benzer bir davranış 1950’lere gelindiğinde ‘Sitüasyonist Enternasyoneller’in performanslarında ‘kentin akışı içerisinde sürüklenme’ olarak karşımıza çıkmıştır. ‘Dérive’ ismi ile anılan bu sürüklenmeler kentsel yaşamın yasasından çıkış için bilgi birikimi oluşturmak adına gerçekleştirilen bir ortaklık savı ile yapılıyordu. O halde münferit bir hedefi olmasa da sürüklenmeler, büyük resimde kentsel yapının dayatmalarına karşı direniş için önerilen bir iş birliğini hedefliyordu. Bu işe koyulmak için kentin bir ‘psikocoğrafik haritası’sı çıkartılıyor ve kült mimarların dikey kent kurgusuna ve bireyi ezen yapılanma edimine karşı duruş planları yapılıyordu. Kentsel yaşamın rutinlerini

¹¹⁰ A.g.k., s.77.

redderek rotalarını özellikle alışlagelmişin tersi yöne çevirmeleri gibi siyasi tutumları ile bozma girişimleri ‘Flaneur’den farklı bir yerde durduklarını gösteriyordu.

Sitüasyonistlerin ‘*derivé*’lerinde veya ‘*détournement*’* larında amaçladıkları bir yapımdan çok yıkımdı. Sitüasyonistlere göre mevcut sanat kendi iç bütünlüğü ile yaşamdan kopuktu ve tedavi bu bütünlüğü bozmaktan geçiyordu. Sanatın hayat ile birleştirilmesini istiyorlardı ve bu amaç için açık katılım yerine kolektif aktivizmi koymaları gerektiğini düşünüyorlardı. Alışlagelmiş sanat edimini ve siyaseti aşarak kolektif aktivizmi daha üst bir noktada konumlandırmayı amaçlıyorlardı.

*“Guy Debord, 1963 tarihli bir makalesinde, sanatın devrimci işlevine bazı örnekler verir; bunlar arasında Caracas’ta bir Fransız resim sergisini basıp beş tablo kaçırmayı, daha sonra da bunları siyasi tutukluların serbest bırakılması karşılığında geri vermeyi öneren bir grup öğrenci vardır. “Bu açıkça, geçmişin sanatının nasıl ele alınacağına dair örnek bir yoldur, geçmişteki sanatı hayattaki önemli şeyler için yeniden oyuna katmaktır” diye yorumlar Debord; Gauguin ve Van Gogh’un daha önce hiç bu kadar onurlandırılmamış olduğunu belirtir”.*¹¹¹

Sitüasyonistler bir form yaratarak sanat yapma faaliyetini tümünden reddediyorlardı. ‘Sitüasyonist Enternasyonel’in kurucularından Guy Debord’a göre “*sanatın amacı nesneler üretmek değil, varlığın metalaştırılmasını eleştirmektir*”.¹¹² Guy Debord katı bir siyasi tutum içerisinde gerçekleştirilmesini savunduğu yıkıcı edimlere duyduğu isteğe karşı kolektif yaratıcılık ile daha genel bir katılımcıya ulaşma girişimlerini şiddetle olumsuzluyordu. Sanat ve yaşamı birleştirme girişimleri bu kontrollü çerçevede gerçekleştirilmeliydi ve bu nedenle sanat açık olmamalıydı. Gelgelelim yine de bu yaklaşım sitüasyonistlerin bir form yaratmadıkları şeklinde yorumlanmamalı çünkü ‘yıkarak yapmak’ her ne kadar korunaklı ve dikkatli olarak ele alınsa da bu edim ‘sitüasyonist form’ olarak belirlenmiş oluyordu. Sitüasyonistlerin korunaklı sanat anlayışına tamamen ters düşen bir tutum aynı dönemlerde ‘*GRAV*’* topluluğundan

* İmgelerin bağlarının ve anlamlarının parçalanması olarak görebileceğimiz bozucu çalışmalar.

¹¹¹ Claire BISHOP, *Yapay Cehennemler, Katılımcı Sanat ve İzleyici Politikası*, Çev. Mine Haydaroğlu, s.94.

¹¹² A.g.k., s.91.

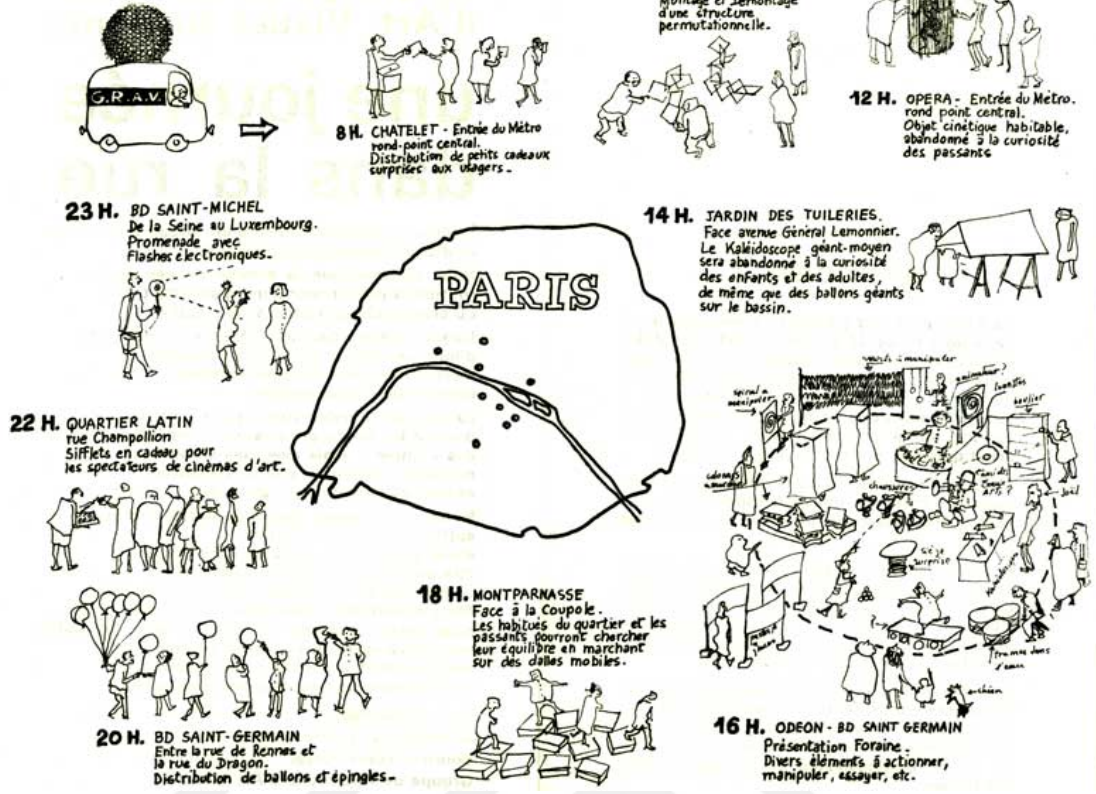
* Groupe de Recherche d’art Visuel.

gelecekti.

Dönemin düşünsel yapısına uygun şekilde, Julio Le Parc'ın kuramsal kurucularından olduğu GRAV grubu da Sitüasyonistler gibi günlük rutin işleyişe gömülmüş halkın bir parçası olduğu gösterinin sorgulanmasını ve sanat aracılığıyla bu gösterinin monotonluğunun giderilmesini amaçlıyorlardı fakat eylem planları ve yaklaşımları farklıydı. GRAV'ın sergilerinde, teknoloji işin içine dahil edilerek yapılan çalışmalar ile katılım daha çok interaktivite üzerine kuruluyor, etkileşim başlı başına simgesel bir mesaj olarak görülüyordu. Seyirciyi önceden planlanmış oyunlar ile eğlenceli bir birlikteliğe davet ediyorlardı. Seyircinin ilgisini ve katılımını açıkça talep eden sanat anlayışı ile sanat ve sanatçı üzerinde yaratılan mistifikasyonun yerine festival havasına bürünmüş bir aradalığı koymak istiyorlardı. Sanat onlara göre açık olmalıydı ve yapıtlarını ulaşabildikleri kadar çok kişiye dokunma amacı ile tasarlamışlardı.

'*Sokakta bir gün*' isimli tam günü kapsayan ve Paris sokaklarında gerçekleştirilen aktiviteleri, 'ayrıcalık gözetmeden herkesin işe dahil edilmesi girişimi'ni en iyi örnekleyen yapıtlarıydı. Paris'te halkın günlük yaşantısı esnasında yoğun olarak kullandığı noktalara yapılan ve iştirak talep eden oyuncul kurulumlardan ibaret bu organizasyon, müthiş bir ilgi ile karşılaştı. Oyuna nasıl katılacağı bir broşür ile anlatılıyordu ve oyunlar eğlenceli vakit geçirmek için düzenlenmişlerdi. Kurguladıkları bu açık aktivite sayesinde halk ile aracısız bir ilişki kurmayı başardılar. Entelektüel derinlik gerektirmeyen, öğretici veya yönlendirici olmaktan uzak ama sadece oyuna davet eden bir program, kolay ulaşılabilir bir metotla herkese sunulmuştu. Katılımcıların aidiyetlerinin de önemi yoktu her kesimden bireyler aynı düzlemde gerçekleşen bu oyuna iştirak edebiliyordu.

Programme du Mardi 19 Avril 1966



Resim 16. GRAV, Sokakta bir gün, (Une journée dans la rue), 1966, interaktif katılımcı aktivite esnasında çekilen bir fotoğraf, (<http://julioleparc.org/g.r.a.v.html>)



Resim 17. GRAV, Sokakta bir gün, (Une journée dans la rue), 1966, interaktif katılımcı aktivite esnasında çekilen bir fotoğraf, (<http://julioleparc.org/g.r.a.v.html>)

Elbette bu form ile gerçekleştirilen aktivite başta Sitüasyonistler tarafından sert eleştiriler aldı. Sitüasyonistler yapılan aktiviteyi özgür irade içeren bir katılım olarak adlandırmanın doğru olmayacağını düşünüyorlardı, ortaya konulan onlara göre önceden kurgulanmış ve başı sonu belli bir gösterinin icrasından başka bir şey değildi. Sitüasyonistlerin deyimiyle oyunlara katılanların gösteri toplumundaki pasif aktörlerden farkları yoktu çünkü katılıma bireysel katkıda bulunma şansları onlara verilmemişti. Kapitalist sistemin kurgusunda olduğu gibi gösterinin sıradan bir parçası olmaktan öteye geçememişlerdi. Sitüasyonistlere göre ‘sokakta bir gün’ bir yerde sistemin insanlara yaptığı minyatür (mikro ölçekli) göstergesi oluyordu.

Bütün bu eleştirilerin haklılık payının yanında duran bir gerçek vardı; o da ‘sokakta bir gün’ isimli aktivitenin her kesimden çok fazla sayıda kişiyi içine çekmeyi başarmış olmasıydı. Uzunca bir süre konuşuldu, hafızalarda yer etti. Gerçekten de tüm GRAV üyelerinin amaçladığı gibi ilgi çekmişler ve genel anlamıyla halk kitlesine ulaşmayı başarmışlardı ve bu başarılarını bir süreliğine de olsa kapitalist sistemin özneye yüklediği görevden sapma şeklinde okumanın mümkün olduğunu söylememiz gerekir.

Bir sapma veya dikkat dağılması olarak yorumlayabileceğimiz bu anlık eğlence formunda yaratılan birliktelik sitüasyonistlerin ‘yıkım ile yapım’ anlayışlarından tamamen farklı bir biçime sahipti. Temsili bir anlatım yerine gerçek olanı tecrübe etmeyi ve gerçek mekânda çalışmayı denediler fakat bu yaklaşımı daha sonra sürdüremediklerini teknoloji destekli kinetik ve responsif yeni medya yapıtlarına yönelmelerinden anlayabiliyoruz. Öyleyse belki şu soruyu sorabiliriz; sitüasyonistlerin değer verdikleri bireysellik ve otonomik yaratım gücü ‘sokakta bir gün’ ile gerçekleştirilen ‘genel katılım’ ile beraber yer alamaz mı? Diğer bir deyişle genele yayılmış katılımın oluşumu bireysel yaratıcılığın otonomik üreticiliğine bırakılabilir mi? Bu noktada ince ve hassas bir çizgide yüründüğünü söylemek yerinde olacaktır; bir tarafta popülerizmin cazibeli aldaticılığı diğer yanda da elitizmin duvarları vardır ve iki tarafa da düşmeden ilerlemenin ancak çoklu platformlarda mümkün olabileceğini söylememiz gerekir. Bu düşüncelerin izinde bir başka dönemsel aktiviteye göz atmak ve değerlendirmek tez kapsamında çözümlenen çoklu platformlar ve sanat olgusunu daha net görünür kılacaktır.

3.3.3.5 Fluxus ve Toplumsal Heykel

1970 'lerin başlarına gelindiğinde Fluxus hareketinin önemli bir figürü olan Joseph Beuys'un geliştirdiği sosyal veya '*toplumsal heykel*'* anlayışı, bireyin iradesine ve performanslarına bağlı bir öz-şekillenmenin toplumsallığı oluşturacak biçimde genele yayılmasını sanat edimi olarak görmemiz gerektiğini belirtiyordu. Beuys herkesin sanatçı olduğunu ileri sürüyordu ve bireysel tavırların ve yaratıcılığın özünde tikel yapıtlar olduğunu ve bunların örüntüsünün tümel toplumsallığı şekillendirdiğini söylüyordu. Diğer bir deyişle her birey özgür iradesi ve tavrı ile yaşamı belirliyordu ve bu durum herşeyden çok sanatsal olmalıydı. Bu düşünce, öncüllerinden farklı olarak, sanatın iyileştiriciliğinden ziyade özgür irade ile işleyişin yaşamı sanatsal bir biçime sokmamız, diğer bir deyişle yaşamı sosyal veya toplumsal bir heykele dönüştürecek olmamız anlamına geliyordu.

Sanatçı ve diğerleri ayrımı Beuys tarafından açıkça reddediliyordu, sanatçı belki özgür hareket etmeyi başaranlardan biriydi ve herkes bunu başarabilirse toplumsal heykel diğer bir deyişle toplumun kendisi sanatsal edimle biçimleniyor olacaktı. Bu noktada özgür irade gerekliliğinin üzerinde durmak yerinde olacaktır çünkü zaten özgür irade ile sosyal yapıyı oluşturmanın değeri kabul ediliyor fakat bunun nasıl olacağı pek netleştirilmeyordu. İnsanlara sınırlı oynama alanı bırakan ve bu alanı regüle eden sistemin varlığında özgür irade nasıl yaşanabilirdi?

Bireyselliğin yaşamı belirlediğine duyulan inanç sebebiyle, bireyselliğin içerdiği özgür irade anlamının tam olarak tecrübe edilmesi gerekiyordu ve sanatçılar bu tecrübenin mümkün olabilmesi adına performanslar ve happeningler gerçekleştirmeye koyuldular. Amaçları insanlara, baskılanan dürtüleri, normalleştirilmiş tavırları ve önlerine konan yaşam reçetesinin dışarısında kalan olasılıkları deneyimlemelerini ve bu deneyimlerin muhtemel gerçekliği ile yaşamı yeniden şekillendirebileceklerini göstermekti. Bu davranış dışarı çıkan birinin içerde kalana el uzatmasına benzemekteydi. Verilen yaşam dilinin diğer bir deyişle yasanın dışında bir başka sosyalleşme olasılığı vardı ve bu olasılık ancak bireysel performansların kalitesi ile ilişkiliydi ve sanat bu bireysel performanslarda aranmalıydı. Beuys'a göre içinde

* Social Sculpture. Tanımı için bkz. Terimce.

bulunduğumuz toplumsallığın öz-yönetimsel şekil almasına neden olacak her davranış sanattı.

Beuys bu düşüncelerin izinde toplumsal mecrada çalışmalarına başladı, yeşil parti kurucu üyesi oldu ve ‘aracısız demokrasi’ söyleminin bir uzantısı olarak 1973 yılında ‘yaratıcılık ve disiplinler arası araştırma için serbest uluslararası üniversite’ sini kurdu ve daha sonra 1979 yılında Avrupa Parlamentosu seçimlerine katıldı.* 1977 yılında ‘documenta 6’ esnasında aracısız demokrasi ve toplumsal heykel konularında gerçekleştirdiği konferanslar düzenledi, ilk kez bir sanat formu olarak kullanılan uydu yayını aracılığı ile toplumsal heykel mefhumunu kıtalararası dinleyicilere anlattı. Bu faaliyetler ile Beuys’un amacı sanat yapmayı bırakıp siyasi alanda çalışmak değil ama sanatın sınırlarını genişletmekti çünkü Beuys’a göre sanat toplumun kendisiydi ve ona şekil verecek insanların içindeki yaratıcılığı açığa çıkartmaya çalışıyordu.

Toplumsal heykel söylemi çerçevesinde düzenlediği happenningler ile Beuys sanatı kurumsal oluşundan çıkarmak istiyordu, bağlamından kopararak herkese ait bir yere koymaya çalışıyordu böylelikle sanat kurumsal, anlatısal veya tarihsel olarak değil kişilerin performansları ile belirlenir olacaktı; sanat yaşam olacaktı.

* Joseph BEUYS, *Election Poster for the Green Party*,
<http://www.medienkunstnetz.de/works/wahlplakat-fur-die-grunen/>. (1979 – 1980).



Resim 18. Dieter Schwerdtle, Joseph Beuys tarafından düzenlenen FIU basın konferansında çekilmiş fotoğraf, 1977, documenta 6, (<https://www.documenta-archiv.de/en/aktuell/termine/1244/2-joseph-beuys-and-his-initiative-for-direct-democracy>)

‘Fluxus’ ve ‘toplumsal heykel’ hareketi bağlamında, tüm kapsayıcılığı ile katılım ve bireysel potansiyel ve sosyal yaratıcılığa yapılan vurgunun altını çizmek gerekir. Formunu her katılımcının bireysel tavrının birleşiminde bulan bir sanat anlayışı çokluk ve sanat ilişkisinin öncülü olarak okumak doğru olacaktır. Fakat Beuys örneğinde gördüğümüz pedagojik ve politik yoğunluğun, siyasi söylemlerin ve müellif bünyesinde yer bulan ‘baba’ konumunun eleştirilir olduğunu söylememiz gerekir. Çokluk ancak otonom olabilir. Tüm aidiyet kümelerinin kesişimlerinde yer alan bireyler, bu çeşitliliği ile sayısız yaratıcı ortak payda etrafında bir araya gelir ve bu çoklu bir aradalığın otonomisi verili sisteme karşı bir güç oluşturur. Çokluk yaşama şekil vermek değil ama yaşamın doğal akışı içinde yaratıcı edimin tezahürü ile oluşan bir aradalıktır. Ortak payda ancak özgür eyleyişi ile bireyleri etrafında toplamayı başarıyorsa yaratıcı bir edim içerdiği söylenebilir. Sanat ise o zaman bu ortak paydanın yaratıcılığında görünür olmaktadır.

Katılım, paylaşım, biraradalık, ortak üretim ve sosyal içerikli sanat anlayışı ile ‘beden’ meselesini sorunsallaştıran performanslar, happeningler ve interaktif kurulumlar,

teknolojik aygıtların kullanımı ile gerçekleştirilen etkileşimli ve kapsayıcı ortamların yaygınlaşması, 20.yüzyılın sonlarına doğru ‘sanatın ne olduğu’ sorusuna verilecek cevabı çok daha zorlaştırıyordu. Sanat ve sistem geriliminde gelişen tartışma 1980’lerin başında kapitalist dokuda yaşanan büyük bir kırılma ile bambaşka bir noktaya evrilmeye başladı. Yaşamı tümünden ekonomik değerlerin bir alt kümesi olarak yapılandıran neoliberal proje, yaşam ve insan ilişkisini domine eden kapitalizmin egemen olduğu bir toplum anlayışını yaratmayı amaçlıyordu. Sanat bu projenin kapsamı dışında olamazdı.

3.3.4 Neoliberalizmin Yayılımı ve Küreselleşme

Avangart ve Neo-Avangart hareketlerin, eleştirel düşüncenin ve devrim ile toplumun sosyalist dönüşüm olasılığı, 1968 mayıs ayaklanmasının bastırılması ile sonlanmış oluyordu. Gilles Deleuze bu durumu, kapitalizm ‘*önüne gelen her şeyi içine katıp büyüyor*’ deyişiyle kabullenecekti. Yaşam bu noktadan sonra müthiş bir kapitalist projenin ellerine teslim ediliyordu ve sanat bu gelişmelerden ayrı tutulamazdı. Neoliberal politikalar Neo-Ekspresyonizm ve benzeri nesnel üretimlere dayanan akımların güncel sanat olarak tekrar kabul görülmesini beraberinde getirdi. Marka sanatçıların küresel sanat dünyasında yer edinip, daha çok görünüyor olmaları ve gerçek olan her şeyi sanata dönüştürmeleri, müzelerin ve sanat alanlarının artışı ile mümkün oldu.

Sanat her yere yayıldı ama yaşam ile hiç olmadığı kadar kopuktu çünkü sanat olan gerçek olarak algılanmıyordu, sanat sanattan başka ne olabilirdi ki? Daha da çarpıcı olan eleştirel veya kavramsal bir söyleme yerleştirilerek sergilenen işler, çağdaş hümanizmin yol açtığı savaş, terör, küresel ve bedensel ayrımcılık, ekolojik yıkım ve göç gibi gerçekleri konu edinerek sanatsallaştırıyor ve insanlığa bu konuları sanki arındırıcı maksat ile sanatmış gibi seyrettiriyorlardı. Bu günah çıkartma faaliyeti çağdaş sanatın yeni mottosu olarak sunulmaktaydı.



Resim 19. Rohit Chawla, Ai Wei Wei isimli sanatçının ‘The artist’ (sanatçı) sergisinde gösterilen ve Alan Kurdi isimli göçmen çocuğun kıyıya vurmuş ölü bedenini taklit eden fotoğrafı, 2016,

(http://cp.art.cmu.edu/4858706_7_dabf_la-photographie-d-ai-weiwei-dans-la-pose-du_8dc35979768a24502f05ee3b12171c71/)



Resim 20. Ai Wei Wei, Göçmen botu enstalasyonu, 2018, yolculuğun kanunu sergisinde çekilmiş bir fotoğraf, National Gallery, Prague, (<https://hypebeast.com/2017/3/ai-weiwei-law-of-journey-exhibition>)

Bilgin sanatçı profiline uygun gelecek şekilde sanat eserine dönüştürölüp seyre açılan ve neoliberal hümanizmin sorunlarını görselleştiren yapıtlar, 'Ai Wei Wei'in de göçmen meselesi çerçevesinde yaptığı birçok eserde olduğu gibi bir parodileştirmeye örnek olarak yorumlanabilirler. Lastik bot ve can yeleklerinin Kopenhag'da bir müzede sergilenmesi göçe zorlanan insanların yaşadıklarını görselleştirmek değil ama bu meseleyi 'iş'e dönüştürmekten ibarettir. Gerçek olanı yapıntı olana indirgemek bir kavramı tartışmaya açmak değil ama ancak bu kavramın bilindik metotlarla icrası ile takdir toplamak arzusundaki sanatçının neoliberal tavrı olarak yorumlanabilir. 'Ama bir farkındalık yaratıyor' gibi sinist söylemler hep olduğu gibi bu tavrı anlamlı kılmaya çalışacaktır gelgelelim göç meselesi siyasi bir tutum ile sanatın malzemesi olamayacak kadar gerçektir ve ancak kolektif yaratıcı bir anlayış ile konu sadece tüm gerçekliği ile çoklu ortamlara taşındığında bir farkındalık ortaya konabilir. Çoklu platformlarda sanat yaklaşımının 'katharsis' ile ayrışmasının bu örnek ile anlaşılır olduğu görünmektedir.

Neoliberalizmin gerçekliğinde sanat, sanat için ayrılan mekanlarda yapıldığında kitlelere ulaşabilir olmuştur ve tüm eleştirel söylem o mekânın sanatlaştırma kabiliyetine gömülmüştür. Çünkü eleştiri artık gerçek değil sanattır. Bu ayrımın tesisi ile sanat toplumun içinde seyreliip gitmiştir, her kapı ona açıktır ve hatta kapitalizm onu kucaklar çünkü aklanma bir yerde sanat ile gerçekleştirilir olmuştur. Diğer taraftan eleştiri, içinde yaşadığımız dönemde ana akım sanat anlayışının ve akademik sanat öğretilerinin merkezinde de yer almaktadır. Eleştirel tavır sanat aracılığı ile normalleştirilerek, sanatçının olmazsa olmazı haline getirilmiştir. Ana akım düşüncede yer alan eleştirinin zaten eleştirel özelliği kaldığını söylemek doğru olmayacaktır. Bu noktada neoliberalizmin sanatın hareket alanını tümüyle kontrol ediyor olduğunu ve bunu kapitalist nimetlerden pay vererek yaptığını yani sistem ve sanatın bir nevi neoliberal ortaklık gerçekleştirdiğini görmemiz gerekir.



Resim 21. Hans Haacke, Sanatın Arkasındaki İş Dünyası Koch Kardeşlerin Sanatını Bilir, (The Business Behind Art Knows the Art of the Koch Brothers), 2014. fotoğraf, enstalasyon, (<http://e-skop.com/skopbulten/kurumlarınL%20elestirisindenLelestiriLkurumuna/2926>)

‘Sanatın arkasındaki iş dünyası Koch kardeşlerin sanatını bilir’, isimli çalışmasında Haacke, Muhafazakârların siyasi kampanyalarına el altından para akıtan milyarlar David Koch’un Metropolitan müzesi ile ilişkisine dikkat çekiyor ve eleştiri sahte paraların Müze’nin yeni açtığı David H. Koch Plaza’nın fotoğraflarının altından akıtılması ile görselleşiyordu ve bu yapıtı Haacke, Metropolitan müzesinde açılan Paula Cooper sergisine yerleştirmişti*. Haacke ‘ye eleştirisini yaptığı sanat dünyasının bir parçası olmaktan rahatsız olup olmadığı sorulduğunda ise Haacke şöyle cevap veriyordu; “*evet, tabiri caizse elinizi kirletiyorsunuz, uzak durursanız masumiyetinizi koruyabilirsiniz. Ama o zaman da ciddi bir etki yaratamazsınız. Tabii aklınızdan bir yerlere bomba koymak geçmiyorsa...*”¹¹³

Bu noktada Hans Haacke’nin sanat dünyasında edindiği yeri böylesi eleştirel yapıtlarına borçlu olduğunu belirtmek yerinde olur. Öyleyse eleştiri hem kendini sanat dünyasının bir parçası olarak oluşturan hem de sanat dünyasını eleştiren ikili bir hal almaktadır. Burada sanatçıya sunulan alternatifler olmamak veya neoliberalizmin

* Randy KENNEDY, *Eleştirinin Rafa Kaldırıldığı Bir Çağda Hans Haacke Yolundan Şaşmıyor*, Çev. Elçin Gen, <https://www.e-skop.com/skopbulten/elestirinin-rafa-kaldirildigi-bir-cagda-hans-haacke-yolundan-sasmiyor/2173>. (29.10.2014).

¹¹³ A.g.m.

aracı olmak gibi görünür fakat durum bu seçimden ibaret değildir. Sanat dünyasının içeriden bombalanmasının mekânın kutsiyetinden bağımsızlaşarak, ortak müelliflik ve nesnesiz sanat yaklaşımı ile yapılabileceği bir aktivizm formu pekâlâ mümkündür.

*“Mesele kuruma karşı olmak değil: Kurum biziz. Mesele nasıl bir kurum olduğumuz, hangi değerleri kurumsallaştırdığımız, ne tür pratikleri ödüllendirdiğimiz ve nasıl ödüllere heves ettiğimiz. Sanat kurumu insanlar tarafından içselleştiriliyor, cisimleştiriliyor ve uygulamaya konuyor. Dolayısıyla, kurumsal eleştirinin bizden sormamızı beklediği sorular bunlardır. Ve bu soruların baş muhatabı da kendimiziz”.*¹¹⁴

‘Paolo Virno’nun ‘Çokluğun Grameri’ isimli kitabından alıntılanan öğretisine dayanılarak, tezin önceki bölümlerinde tartışmaya açılan Neoliberalizmin bir yan ürününü; Postfordizm ve zihin işçiliğine yönelim ile mevzubahis olan ‘çokluk’ mefhumunu tekrar gündeme getirmek yerinde olacaktır. Neoliberal iklim emek işçiliğinin üçüncü dünya ülkelerine veya robot üretim tekniklerine delege edilmesi gelişen zihin işçiliğinin özellikle batı kültüründe egemen eğilim olarak yaygınlaşmasını da beraberinde getirmiştir. Zihin işçiliğinin şekillendirdiği sosyoloji bireylerin düşünsel, iletişimsel, duygulanımsal, dilsel ve ilişkisel yetileri ile var oldukları bir toplumsallığı oluşturur. Çağdaş bireyselliğin şekillenmesinde etkin olan bu sosyolojik gerçeklik, sanat ve çokluk ilişkisinin tartışılmasını anlamlı kılar. Özellikle 1990 sonrası sanat pratiğini bu düşüncenin izinde masaya yatırmanın ve sanat nesnesi, müellif, katılımcı, sanat mekânı, mülkiyet, sistem ve dil mefhumlarını bu iklim altında irdelemeye çalışmanın, içinde yaşadığımız neoliberal sistemi ve sonrası ile insansonrası durum ve sanat ilişkisinin berraklaşmasına yardımcı olacağı savı geçerlilik kazanır.

3.3.5 İlişkisel Estetik ve Çokluk

Çoğu kuramcı tarafından Neo-Fluxus olarak da anlamlandırılan ‘İlişkisel Estetik’ terimi Nicolas Bourriaud’nun 1998 yılında yayınladığı aynı isimli kitabında kişisel ve

¹¹⁴ Andrea FRASER, *Kurumların Eleştirisinden Eleştiri Kurumuna*, Çev. Ayşe Boren, <http://e-skop.com/skopbulten/kurumlarınL%20elestirisindenLelestiriLkurumuna/2926>. (26.04.2016).

izole sanat pratiğinin karşısında insan ilişkileri ve bu ilişkilerin sosyal bağlamının teorik ve pratik olarak estetik değer içerdiği savı ile kavramsallaştırılmıştır. Çağdaş bireysellik oluşumunda bu estetik içeriğin çoklu paylaşım ile gerçekleşmesi sağlıklı bir başlangıç noktası oluşturmaktadır. Öyleyse ilişkiselliğin getirdiği estetiğin çokluk ile bir arada düşünüldüğü durum ister Neo-Fluxus isterse de spekülâtif popüler bir tavır olarak yorumlansın incelenmeye değer ve tezin akışı için gereklidir. Çünkü güdümlü bir ilişkisellik veya yapıntı bir birliktelik Guy Debord'un bahsettiği gösterilerden bir başkası olup çıkacaktır ama daha önce de açılanan 'açık olmak' ve 'insanlara ulaşmak' edimleri de diğer tarafta hesaba katılması gereken olgulardır. Öyleyse 'ilişkisellik kavramı', mekân, dil ve beden çokluğunda diğer bir deyişle çoklu platformlarda gerçekleştiğinde irdelenmesi gereken kuramsal olgunluğa evrilmiş olur.

Bu bakış açısının görünür kıldığı bir diğer durum ise Nicolas Bourriaud'nun "*var olan gerçekliğin içinde varoluş şekilleri ya da davranış modelleri*"¹¹⁵ kurmak' olarak tarif ettiği sanatçının amacına bir eklenti yapılması gerektiğidir. O eklenti de bahsedilen 'varoluş şekilleri ve davranış modellerinin' de var olan gerçekliği dönüştürebilecek yaratıcılık ile kurulması gerektiğidir. Güdümlü ortamlar ve yapıntı üretim var olan gerçekliği dönüştürebilecek güce sahip olamaz ama çoklu ilişkisellik ve paylaşımlar gerçekliğin hem bir ürünü hem de üreticisi olurlar. Çünkü çokluk sorgulamadan kabul edilenin saçmalığını bir anda insanın suratına vurabilir. Çoklu ilişkisellik karşılıklı oynanan ve kuralları belli bir oyun olmaktan çıkar ve bireylerin iradesi ile şekil alan bir paylaşım modeline dönüşür. Edilgen bir oyuncu olmaktan çıkan birey oynadığı oyunun kurallarını da koyuyor olur. Oyun paylaşımcıları bir araya getirir ve böylece bireylerin topluluğundan veya birlikteliğinden bahsediyor oluruz ve çoklu birlikteliğin yaratıcılığı bu buluşmanın kalitesini belirler.

Nicolas Bourriaud, "*sergi, günlük hayatı düzenleyen ritme ters ritimleri olan zamanlar, özgür alanlar yaratır, insanlar arasında, bize dayatılan 'iletişim bölgeleri'ndekinden farklı bir ticaretin gelişmesini kolaylaştırır*"¹¹⁶ diyerek ilişkiel estetiğin sergileme için ayrılan alanlarda veya Brian O'doherty 'nin tabiriyle 'beyaz küp'ün içinde gerçekleşmesi gerektiğini vurgular. Bourriaud, Tristan Tzara'nın '*düşünce ağızda yapılır*' sözüne de atıfta bulunup bir analogi kurarak "*sanat da*

¹¹⁵ Nicolas BOURRIAUD, *İlişkiel Estetik*, Çev. Saadet Özen, s.20.

¹¹⁶ A.g.k., s.25.

galeride yapılır”¹¹⁷ çıkarımını paylaşır. Sergileme için ayrılan bir alan elbette insanların bir araya geldiği bir ortam olabilir fakat eğer çokluğun kurulduğu bir paylaşımdan bahsediyorsak sergi alanları ister çağdaş sanat müzeleri olsun ister sanat galerileri olsun, tek olası mekân olarak koyutlanmaları doğru olmayacaktır. Burada doğruluk işlevsellik ile alakalıdır, böylesi sergi alanları ticari veya siyasi alanlardır ve bu alanlarda gerçekleşen birliktelikler ya siyasi ya da ekonomik amaçlara hizmet eder.

Tristan Tzara’nın deyişini şu şekilde de yorumlayabiliriz; söz ağızda yapılmaz ama dil’e dökülmesi ağızda olur. Dil, şekillendirilmeye çalışılan düşüncenin simgesel olarak üretildiği yerdir öyleyse ancak simgeselleşen düşünce dil’de yapılır, tıpkı simgeselleşen bir sanat üretiminin sergileme alanlarında yapıldığı gibi. Öyleyse simgesellik dışına çıkmak için mekân seçiminde özgürleşmemiz gerekir. Geleneksel sanat ticaretinin veya siyasetinin gerçekleştiği mekân yerini özgür seçimin belirlediği platforma bırakmalıdır. Bu platform herhangi bir önyargıya bağlı kalmadan seçilen gerçek mekân veya siber alem olabilir. Sanatçı eserini, Deleuze’ün terminolojisinden bir alıntı yaparsak eğer, pürüzsüz bir mekânda yapmalıdır böylelikle *‘dirimselciliğin’** de kapısı aralanmış olur çünkü böylesi bir yer canlılığı bütün olarak içerir. Pürüzsüzlük doğaya has bir özelliktir, çıkıntılar ise insani müdahalelerin ürünüdür.

Bourriaud, akıllı cihazlar ve benzeri teknolojik cihazlar kullanan öznenin yabancılaştırmasını bir aradalığa davet çıkaran sanat anlayışıyla giderilebileceğini vurgular. Ve hatta Bourriaud’ya göre *“sanat, bir karşılaşma halidir”*¹¹⁸ ve akıllı cihazlar fiziksel karşılaşmaya alternatif olurlar. Bu sebeple belki kuramın tutarlılığı belki de sanat ve teknolojinin ayrılması gerektiğini düşündüğünden Bourriaud, teknoloji ile gerçekleşen bir aradalığın ve bu ortamların sunduğu paylaşım olanaklarını dışlar hatta olumsuzlar.

Bu noktada, 2020 yılına gelindiğinde teknoloji destekli gerçekleştirilen paylaşımları ilişkisel estetik denkleminin dışında bırakmamızın mümkün olmayacağını söylememiz gerekir. Hatta böylesi çoklu ortam paylaşımlarını dışarda bırakmaktan ziyade bu ortamların sunduklarına özellikle bakmak gerekir. Çünkü siber alem pekâlâ

¹¹⁷ A.g.k., s.60.

* Vitalizm.

¹¹⁸ Nicolas BOURRIAUD, *İlişkisel Estetik*, Çev. Saadet Özen, s.27.

çoklu bir platform görevi görebilir. Teknolojik cihazlar artık insandan ayrı bir alet olarak düşünülemezler, onlar insanların parçalarıdır, elleri gibidirler ve sanatçı eliyle üretir. Tartışılması gereken sanatçının eli değil ne ürettiğidir. Bu düşünce ile siber mekân bahsinin de tartışmaya eklenmesi ilişkisel estetik kuramını daha tutarlı bir hale getirecektir.

İlişkisel, biraradalık, katılım ve ortak üretim üzerine kurulu sanat anlayışı, kalıplaşmış sanat yapma pratiğine uymayan işleyişi ile ‘olmazsa olmazların’ hükmünden çıkışı söz konusu etmektedir. Sanatın ne olduğuna dair kavrayışımız değiştikçe, sanat nesnesi, sanatçı ve seyirci ile form ve estetik olarak sayabileceğimiz geleneksel kült olguların ve bu olgular üzerine yığılan birikimlerin incelenmesi konunun daraltılarak açılanması adına gereklidir. Eğer sanat ontolojisinin süreklilik içinde dönüştüğü düşünülüyorsa ki bu tez kapsamında açıkça öyle olduğu iddia edilmektedir, zaman içinde ‘sanat ontolojisine’ yerleşmiş bu öğelerin bir başka bütünü oluşturacak şekilde dönüşüyor olduğunu da gözler önüne sermek anlam kazanır. İşe ‘sanat nesnesi’ni sorgulayarak başlayalım.

3.3.5.1 Nesnesiz Sanat

Nathalie Heinich’e göre “*sosyolog, yapıt incelemek derken bunun yalnızca bir paradigma olduğunu gözden kaçırabilir, farkında olmadan paradigma olanı epistemolojik duruş sayabilir, oysa paradigmayı, aktörlerce konulup dolaşımda tutulan olası bir değer gibi ele almalıdır...*”

Heinich’in de üzerinde durduğu gibi sanat eserinin bir paradigma veya model olduğu gözden kaçırılmamalıdır ve bu modelin değişen bağlam ve içerik olasılıkları ile şekil alarak sanat eserine, diğer deyişle bağlam ve içeriğin ‘iz’ini gösteren temsiline dönüştüğünü belirtmemiz gerekir. Heinich’in öğretisi çerçevesinde sanat eserinin ne olduğunu anlamak ‘bağlam’ ve ‘içerik’ bütününe beraber okumak ile mümkün olmaktadır; Heinich’e göre bağlam ve içerik birlikte bir sanat eserini oluşturan etmenlerdir. Bağlam yapıtın sunulduğu sosyolojik ve kurumsal boyut olarak anlaşılırken, içerik ise sanat çalışmasının maddesel ve yapısal özellikleri olmaktadır. Çağdaş sanat piyasasında olduğu şekliyle bağlam ve içerik uyumu ile değil ama

bağlam ve içerik geriliminde ancak nesnesiz ve dolayısıyla özgür işleyişten bahsedilebilir. Çünkü Nesneye şekil veren bağlam veya kurumsal etkiden bağımsızlaşmamız hümanist, kapitalist sistemin dışında olmak anlamına gelmektedir.

Nesnesiz sanat eserinin içeriği ortak üretimin kendisi, diğer bir deyişle paylaşım, katılım, etkileşim, sosyal üretim veya biraradalık olarak anlaşıldığında bağlam kendiliğinden sorunlu bir hal alır. Nesnesiz sanat eserini bir bağlama oturtmak imkansızlaşır çünkü kurulu sistem bir nesnenin sunumu için tasarlanmıştır, sanat nesnesinin (ister maddi ister gayri-maddi olsun) yokluğunda söylem, eleştiri, kutsiyet, mistifikasyon, mülkiyet veya reklam gibi birçok sistem aygıtı boşa çıkar. Nesnesiz yapıt verili bağlamda yer almaktan ziyade kendi bağlamını yaratır ve bu bağlamın dayandığı olgu akışkanlıktır.

Nesnesiz sanat nosyonunda, nesnenin içerik ile bir ve aynı şey olarak anlaşılması yerine nesnenin içeriği oluşturacak bir şeye, diğer deyişle bir araç, vesile veya bir nevi davetiye indirgeniyor olması veya hiç olmaması esastır. Nesnesiz sanat eserinde içerik serbest şekillenen ve maddesinden ibaret olmayan bir oluşuma dönüşür. Bu çerçevede kastedilen ‘nesnellik’ maddesellik olarak düşünülmemelidir. Öyleyse nesnel bir sanat eserinden kastedilenin ister hacim kaplasın ister kaplamasın, başı sonu belli olan, planlı ve kurgulanmış ve etkileşime kapalı bir yapı olduğunu; bir dans veya tiyatro gösterisinin veya müzik dinletisinin veya bir roman veya şiir gibi edebi metinlerin de nesnel olabileceğini veya olmayacağını tespit etmek gerekir.

Sanat eserlerinde nesnenin hacim kaplayan çalışmalardan olduğu kadar kaplamayan çalışmalardan da oluşabileceği dile getirildiğinde, bir eskizi ve şeması çizilen ve bu sebeple başı sonu belli ve etkileşime kapalı tüm gösterilerin de nesnel olduğu ifade edilmektedir. Resim, heykel ve fotoğraf gibi eserlerin nesnel olabileceğinin yanı sıra koreografisi olan ve seyirciye sunulmak amacıyla sahnelenen tüm seyir amaçlı gösterilerin veya izleyiciye kendi öğretisini tek yönlü olarak aktarmaya odaklanan ve senaryosuna sadık kalan tüm yapıtların da nesnel olduğunu söylememiz gerekir.

Yapıtın nesnelliğinin reçetesinde yapıtın fiziki durumu yer almaz. Nesnel olmayan sanat yapıtları o zaman, odağında katılım ve ortak üretim olan veya birlikteliğin, paylaşımın veya sosyal içeriğin kendisi sanat olarak görülen çalışmalardır. Çünkü bu

Çalışmalarda ortaya dökülen tüm şema veya belgelerin haricinde sanat elle tutulamayan insanlar arası çoklu etkileşim veya paylaşım olarak form bulmuştur, bu amaç için üretilen tüm nesnel yapıtlar yan ürünler olarak kalır. Çoklu paylaşım alanına çıkamayan her yapıt ister fiziki olarak var olsun ister olmasın, nesnesinin varlığını aşamaz.

Robert Berry'nin ½ metreküp helyum gazını ve farklı zaman aralıklarında gerçekleştirdiği neon, argon, xenon veya krypton gazlarını atmosfere bırakma seremonilerinde sanat nesnesinin varlığını incelemek konuyu açıklamak için faydalı olacaktır. Berry'nin çalışmasında ne gazlar ne de onların konduğu tüpler veya dokümantasyon amaçlı çekilen fotoğraflar sanat olarak değer bulan performansın nesneleri olamaz, ancak bu objeler performansın aracıları veya yardımcı ürünleri olur. Çünkü bu performanslarda estetik değer performansın gerçekleştiği yerlerde bir araya gelenlerin tecrübe ettiği deneyim ve bu deneyim üzerine gerçekleştirilen paylaşımlardır. Kullanılan nesneler katılım ve paylaşım için vesile olarak görülmelidir.

Tüm bunların yanında gerçekte seyirlik bir gösteri de yoktur, bu tür gazların gökyüzüne salınması görülebilen bir şey değildir ve hatta özellikle renksiz gazların seçilmiş olması da bu yönde bir okumayı gerektirir. Çalışma ne elle tutulabilen ne de seyredilebilen nesneler ile gerçekleştirilmiştir ve tam da bu sebeple odağa alınmak istenenin bir 'sanat modeli' ve 'orada olmak hali'nden başka bir şey olmadığını çözümlememiz doğru olacaktır.



Resim 22. Robert Barry, Gaz salım serisi (inert gas series), 1969, basınçlı tüp içerisindeki gazların gökyüzüne salındığı performans, (<http://www.keithbormuth.com/writings/inertia/>)

Nesnesiz sanat anlayışını ortak oluşturulan içerik veya ‘serbest içerik’ olarak tanımlamak yerinde olur. İçeriğin serbest belirlendiği ve katılımın esas olduğu bu kavrayış ile tüm ete kemiğe bürünmüş üretimler bir yan ürün veya garnitür olarak karşımıza çıkarlar. Nesnel üretim ne amaçlanan ne de değerlendirilen sanat eseri olarak görülür ama değer kazananın çoklu katılım ve paylaşımların bu nesnel üretimleri bir basamak gibi kullanarak birlikteliği mümkün kılması olduğunu vurgulamak gerekir.

Nesnel üretimlerin düşüşü beraberinde birçok diğer ‘olmazsa olmazların’ da koltuğunu sarsacaktır. Sanat yapıtının içeriğinin nesnel bir üretim olmadığı durumda bağlam da bu dönüşümden nasibini almaktadır. Öyle ki içine konan bir şey olmayınca ‘kap’ ne şekil vermek için tasarlanırsa tasarlansın artık kap olma veya kalıp olma yeteneğini yitirir. Nesnesiz bir sanat eseri nasıl müzeleştirilebilir ki? Bağlam veya diğer bir deyişle tüm aktörleri kapsayan kurumsal ve sosyal etki veya metaforik anlamı ile kalıp, her içerik çoklu üretim ile yaratıldığında o üretime göre şekil alır ve sonra bozulur öyle ki bağlam artık şekil veren olmaktan çıkar ve hatta her içerik ile beraber aynı zamanda bir bağlam oluşur. Böylelikle bağlam kurumsal oyuncuların tasarrufu

ile sınırlı kalmaz zenginleşir ve çeşitlenir.



Resim 23. Robert Morris, Bellingham için buhar çalışması 2 (Steam work for Bellingham 2), 1974, toprak ve taşlar arasından salınan duman, (<https://www.wikiart.org/en/robert-morris/steam-work-for-bellingham-ii-1974>)

Robert Morris'in açık alanda gerçekleştirdiği '*Bellingham için Buhar Çalışması*' isimli enstalasyon-heykel çalışmasının salt seyir nesnesinden ibaret olduğu şeklinde yorumlanması doğru olmayacaktır. Morris'in bir seri olarak gerçekleştirdiği amorf heykeller nesnel de değildir ve hatta bir sanat eseri olduklarını kavramak dahi zordur çünkü böyle çalışmalar bizim ilgimize, değerlendirmemize veya müdahalemize ihtiyaç duyarlar. Araziye yerleştirilmiş kurulumdan çıkan yapay buhar diğer bir deyişle orada olmaması gerekenin oraya konulması ile gerçekleştirilen yabancılaştırma kişiyi sorgulamaya davet eder. Bu çalışmada 'yabancılaştırma' gerçeklikte yaratılan küçük bir çatlak olarak karşımıza çıkar ve bu çatlak kolektif bir üretime açılıyor olduğunu vurgulamak gerekir. Morris'in bu yapıtında sanat olarak görülenin biçimi buharın formal veya amorf fizikselliği değildir. Biçim buhar salınımı üzerinden gerçekleşebilecek kolektif davranışlar, birliktelik veya etkileşim de aranmalıdır. Bu durumda içerik davete katılanların bireysel inisiyatifi ile şekillenmekte ve sanatçının önceden kurguladığı her şey ancak içeriği oluşturmak için bir vesile olmaktadır.

Robert Barry'nin atmosfere gaz salımı ve Robert Morris'in buhar kullanarak yaptığı arazi kurulumlarında nesnesiz sanat, yabancılaştırmanın yaratıcılığında şekillenen katılım ve sosyal bağ'da görülür. Bu yapıtlar sanatın ne olduğunu sorgulamayı gerektirir ve böylece kişiyi sanatın doğasına yöneltilmiş sorular ile başbaşa bırakırlar. Gelgelelim bu örneklerde, çoklu platformlarda sanat anlayışına tam uymadıklarını düşündüren ve bu sebeple tartışılması gereken bazı nitelikler olduğunu söylememiz gerekir.

Herşeyden önemlisi iki yapıtın da ortak üretime ne kadar açık oldukları tartışmalıdır. ikisi de her ne kadar katılımcı olmadan bir anlam ifade etmiyor olsalar da Robert Barry'nin çalışmasında katılım programa uyularak gerçekleşir ve Robert Morris'in buhar serisi ise seyirsel ve görsel özellikleri ile öne çıkmaktadır. İki yapıtta da konu neredeyse en baştan çözümlenmiştir. Robert Barry'nin çalışmasında sosyalleşme ancak davet edilen kişilerle sınırlandırılmıştır. Tüm bunlardan daha kritik olarak hem Robert Morris 'in kurulumu ve hem de Robert Barry 'in performansı siyasi saikler ile kurgulanmış olduklarını düşündürürler. Sanatın doğasını sorgulayan bu çalışmalar sanat piyasası tarafından kabullerinin kolayca gerçekleşecekleri bilindikleri için yapılmış izlenimi veriyor olduklarından siyasidirler.

Tüm bu eleştirilere rağmen her iki yapıt ta nesnesiz sanat anlayışını netleştirmek adına nesnelliğin ve nesnesizliğin birbirlerine çok yakın mefhumlar olduğunu bizlere göstermek için seçilmişlerdir. Günün sonunda Morris ve Barry 'nin çalışmalarını özgün bir yaratı ve davranış modeli olarak görmek doğru olacaktır fakat çoklu platformlarda sanat kavramını çözümleyebilmek için diğer yer edinmiş olguların da incelemeye dahil edilmesi gerekmektedir.

Anlamını tüm nesnelliğinde edinen sanat eserlerinde 'sanatçı'nın 'iz'i sorunlu bir hal almaktadır. Bu nesnelliğin terk edildiği durumda sanatçı konumu ve bu konumun yapıt ile var olduğu düşünülen bütünlüğü tekrar gözden geçirilmeyi gerektirir. Kolektif bir üretim olarak görülen çoklu biraradalık tek sanatçı tarafından icra edilmediği için, o bir ve tek sanatçının izini yapıtta görmemiz söz konusu olmaz ama yerini çoklu üretimin zenginliği alır. Gelgelelim günün sonunda nesnesiz olmayan bir yapıt ta bir bağlama oturtulabilir. Müzeleştirme çabalarının bu edim ile gerçekleştirilen birçok eseri kapsadığını biliyoruz. Sanat nesnesinin öyleyse sanatçı, seyirci, mekân, mülkiyet

ve dil olguları ile beraber irdelenmesinin, nesnesiz sanat yaklaşımını daha net ve anlaşılır kılacağını söylemek doğru olacaktır. Sanat ediminin bağlam etkisinden; kurumsal, tarihsel, anlatsal ve dilsel etkiden bağımsızlaşması ancak bu etkiyi gerçekleştiren diğer temellerin de sorgulanması ile mümkün olacaktır.

3.3.5.2 Seyircisiz Sanat

Seyirci konumu, yapıtı sanat eseri yapan bağlamın bir ögesi olarak görüldüğünde, bu konumun yok olması bağlamın da başkalaşıyor olduğu anlamına gelir. Seyircisi olmayan bir yapıtın veya tavrın da sanat eseri olduğunu kabul ettiğimiz durumda bağlam yeniden tanımlanmaya muhtaç olur. Sanat sosyolojisine şekil veren ve yerleşik olduğu varsayılan konumların dönüşümü beraberinde sanat sosyolojisinin değişiminin sürekliliği üzerine de düşünmemizi gerekli kılmaktadır.

*“İzleyenlerin, imgeler tarafından baştan çıkarılmak yerine bir şeyler öğrendikleri, edilgen dikizciler olmak yerine etkin katılımcılar haline geldikleri seyircisiz bir tiyatro gerekiyor”.*¹¹⁹

Seyircisiz sanat söyleminde seyirci yapıtının izleyicisi olduğu kadar müellifi de olmaktadır. Seyircinin etki ettiği yapım faaliyeti nesnesinden ibaret olan çalışmalarda dolayı yoldan gerçekleşmektedir. Sanat eseri tarih boyunca onu değerlendirenlerin (yorumlayanların, seyredenlerin ve satın alanların) etkisinden bağımsız, yani hiçbir zaman müstakil olmamıştır. Seyirci her daim hem izleyen hem de yapan olmuştur. Sanatçı bu etkiden bağımsız çalışmalar üretiyor olduğunu iddia edebilir fakat bu iddia bizzat siyasi olarak görülmelidir. Seyir için yapılmayan eser yoktur çünkü bir yapıt seyre açık olmadığı durumda dahi sanatçısı tarafından seyredilmiştir, değerlendirilmiştir ve şekil almıştır. Bu şekillenme muhtemel seyircilerin olası yorumları gözetilerek gerçekleştirilir. Böylelikle seyirci salt izleyen değil ama yaratımın bir parçası olarak görülmelidir. Sanatçı ve seyirci konumlarının arasındaki sınırın muğlaklığı ile gerçekte sanatçı ve seyircinin birer ortak üreticiler olduklarını düşünmek bu durumda anlam kazanır.

¹¹⁹ Jacques RANCIERE, *Özgürleşen Seyirci*, Çev. E. Burak Şaman, s.11.

‘Emily Dickinson’ın ve ‘Franz Kafka’nın eserlerinin genel okuyuculara açık olmasını istemedikleri bilinmektedir. Fakat her ne kadar istemediklerini dile getirirler de hem Dickinson hem de Kafka okuyucuların değerlendirmesine açık formatta kitaplar ve şiirler yazmışlardır, eserler potansiyel okuyucuya açık olarak yazılmıştır* . Seyirci ve sanatçı konumlarının bu durumda birbirlerinden yalıtılmış pozisyonlar olduğunu ve sanatçının üretiminin değerlendiriciden bağımsız olduğunu söylemek doğru olmayacaktır. Gelgelelim seyircisiz sanat anlayışı bu durumdan fazlasını içerir. Seyirci, yapıt ve sanatçı konumlarının birbirlerinden ayrı, kendi sınırları içinde olgularmış gibi düşünölemeyeceğı fikri üzerinde şekillenen sanat anlayışı ve pratiğı ilgili sosyal çevreyi de yaratıyor olur. Üretilen nesnenin sanat yapıtı olmadığı ve üretimin kolektivitinin bir unsuru olduğu durumda gerçekleşen sanatsal kazanımlar birey, mekân ve yorum etkilerinden sıyrılan bir sanat olgusunu da beraberinde getirir. Bugün Franz Kafka’nın eserlerini veya Vincent Van Gogh’un eserlerini bu yazar ve sanatçının yaşam hikayelerinden bağımsız okumak ve değerlendirmek mümkün değildir fakat kolektif üretim kendi fenomenolojisini de yaratır. Yaratıcı edim ile gerçekleştirilen ortak payda etrafında oluşan paylaşımlar ve etkileşimlerde ortak paydayı kuran kişinin bireysel özellikleri ve hikayesi, nesnesiz yapıt olgusunun içinde erir gider.

*“İcra, sanatçının bilgisinin veya ruh halinin seyirciye aktarılması değildir. Tüm tekdüze iletimi ve nedenle sonuç özdeşliğini bertaraf eden, hiç kimsenin tapusunu cebine koyamayacağı, kimsenin anlamı üzerinde tekel kuramayacağı o üçüncü şeydir icra”.*¹²⁰

Seyircinin edilgen bir tüketiciye indirgendiğı konum ile sanatçı konumu arasında kurgulanmış mesafenin yok olması geleneksel ‘bilgin’ veya ‘deha’ sanatçı pozisyonunun da yitirilmesi anlamına gelir. Bir yapıta depolanan yaratıcılık veya deha veya taklit yeteneğı veya kişisel insani duyguların, sanat nesnesi ile aktarılması bu vasıfları yerine getirecek bir sanatçı figürünü gerektirir. Geleneksel sanatçı konumu bu ihtiyaca cevap vermek için oluşmuştur. Jacques Ranciere’in de ‘cahil hoca’ öğretisi ile yerle bir etmeyi amaçladığı böylesi bir sanatçı konumudur. Ranciere hocanın olmadığı veya işlenen konuya tamamen cahil olduğu durumda yaratılan çoklu anlamın

* Bkz. Noël CARROL, *Sanat Felsefesi, Çağdaş Bir Giriş*, Çev. Güliz Korkmaz Tirkeş, s.101-103.

¹²⁰ Jacques RANCIERE, *Özgürleşen Seyirci*, Çev. E. Burak Şaman, s.20.

katılımcıların kişisel çabalarının bütünleşmesi ile hocanın sunabileceğinden çok daha kapsamlı olacağını iddia eder. Böylesi bir açık üretim tek yönlü aktarım pratiğinin baskıladığı yaratıcılığı tetikler ve bireyler ‘stereotipleşmiş bilgi’nin çok daha fazlasını bilgiyi inceleyerek ve sorgulayarak oluşturur ve edinir. Bu sebeple Ranciere ‘aptallaştıran pedagog’un sistemi olarak gördüğü tek taraflı iletimi terk etmeyi ve katılım esaslı ortak üretime, Ranciere’in deyimiyle özgürleşen ve üretime katılan seyircinin daha doğrusu artık seyretmeyenlerin kolektif ürettiği sanat anlayışına geçmeyi önerir. Böylelikle formüle edilmemiş ve sonu nereye varacağı bilinmeyen ortak üretimin kapsamı bilgin sanatçının kurgusal hegemonyası ile sınırlanmamış olur.



Resim 24. Kit Galloway ve Sherrie Rabinowitz, Uzamda bir delik (Hole in Space), 1980, İnteraktif dijital iletişim heykeli,

(https://www.researchgate.net/figure/Kit-Galloway-and-Sherrie-Rabinowitz-Hole-in-Space-A-Public-Communication-Sculpture_fig8_313744281)

Seyircinin olmadığı bir sanat pratiğinde sanatçının da varlığı mümkün olmaz. Sanatçı ile hoca arasında bir analogi kurarsak aynı şekilde hocanın varlığı da kurgulanmış entelektüel mesafenin varlığı ile belirlenmiştir. Bu mesafe ortadan kalktığında ve cehalet eşit paylaşıldığında ve öğrenme veya yaratma görevi her birey tarafından eşit üstlenildiğinde öğretene-öğrenen ve yapan-seyreden pozisyonlarının varlığı söz konusu olmaz.

Ranciere’e göre cahil olmak bir lütuftur çünkü cahil hocanın öğrencileri sınırlı bir bilginin iletim kanalının alıcı pozisyonu olmaktan çıkarlar. Özgürlük bilgiye kendilerinin araştırarak ulaşmaları gerekmesinde yaşanır. Seyirci için de durum aynıdır onlara hazır sunulan değil ama üretimine katıldıkları bir sanat eseri seyirciyi özgürleştirir. Kit Galloway ve Sherrie Rabinowitz ‘in ‘uzamda bir delik’ isimli

interaktif telekomünikasyon çalışmasında gördüğümüz benzer bir ortak üretim edimi ile seyircinin olmayışıdır. Bu eserde ilginç olan her iki şehirdeki (Los Angeles ve New York city) bireylerin birbirlerini seyrediyor ve iletişim kuruyor olmaları ama ortada seyredilecek bir sanat yapıtı olmayışıdır.

İki şehirdeki bireylerin uzamda açılan delik ile iletişim kuruyor olmaları bu yeni medya çalışmasının hem medyumunu hem de mesajıdır. İletişim amacı için kurulan her tür teçhizat veya çekilen belge niteliğindeki resimler veya iletilen sözler ve duygular değil ama bu duyguların ve sözlerin paylaşıyor olmaları sanatsal görülmektedir. Uzamda açılan ve iletişim kurmaya yarayan bu delik yaratıcı bir ortak payda, çokluğun oluşumunu mümkün kılan bir platform olur.

Bu yapıtın sanatçısı da yoktur, Kit ve Sherrie ‘nin yaptığı bir medyum veya bir platform oluşturmaktır, sanat bu ortamda gerçekleşen paylaşımlar ile form bulur. Hank Bull ‘un bu çalışma hakkında bize aktardıkları da gerçekleşen paylaşımların estetik değerinin yaşanan keyifli anlarda olduğunu doğrular; *“sonuçlar şaşılasi, genellikle heyecan vericiydi... İnsanlar birlikte şarkılar söylemiş, oyunlar oynamış, hatta uzaktaki akrabalarıyla sohbetler etmişlerdi”*.¹²¹

“Radyo özelinde konuşursak, ben radyonun toplumsal yaşamı güzelleştirmeden ibaret olduğunu düşünmüyorum. Ya da bana göre Radyo evimize samimiyet getirmek ve aile yaşamını tekrar katlanılır kılmak için uygun bir araç değildir. Fakat işlevinin belirsiz oluşunun dışında, Radyo iki taraflı olması gerekirken tek taraflıdır. O tamamen salt paylaşım için bir dağıtım aparatıdır. Öyleyse işte size pozitif bir teklif: bu aparatı dağıtım aracı olmasından çıkarıp bir iletişim aracına dönüştürün... bırakın dinleyiciler de duydukları kadar konuşsun”.¹²²

‘Yeni medya’nın sanat alanına girişi ve etkin kullanımı ile sanatın doğası bir kez daha sorgulanır olmuştur. Yeni medya sanatının yarattığı durumların sanatın temsil tarzlarına apaçık meydan okuduğu yadsınamaz. Yeni medyanın alaşağı ettiği olgulardan bir tanesi de ‘seyirci ve sanatçı’ ikiliğidir. Bu düşüncelerin öncülü olarak

¹²¹ Edward A. SCHANKEN, *Sanat ve Elektronik Medya*, Çev. Osman Akınhay, s.33.

¹²² Bertolt BRECHT, *The Radio as an apparatus of communication*. Article: 1932.

alman tiyatrocu ve oyun yazarı ‘Bertolt Brecht’i göstermemiz doğru olacaktır. Brecht’in, 1932 tarihli ‘*bir komünikasyon aparatı olarak radyo*’ isimli makalesinde, bireylerin izole edilmesi yerine ilişkisel ortama çekilmesi gerektiği düşüncesi açıkça gündeme getiriliyordu ve bu proje Brecht’e göre dönemin bir yeni medya aygıtı olan Radyo ile gerçekleşebilirdi. Brecht radyoyu, söz hakkı elinden alınmış bireylerin konuşabilmesi için bir platform olarak düşünmekteydi. Brecht’in de öne sürdüğü gibi öyleyse seyircisiz sanat pratiğini, seyircinin edilgen konumdan çıkarılıp etkin olabileceği bir konuma getirilmesi olarak anlamamız doğru olacaktır. Gelgelelim yapan ve seyreden konumlarının alaşağı edilmesi çoklu platformlarda gerçekleşmelidir çünkü kimlikli bir ortamda geliştirilen söylem çokluğun söylemi olmaktan uzak olacaktır ve etkin söylem kimliğinin gölgesinde kalmamalıdır.

3.3.5.3 Mekân Etkisi veya Kültürel Şeyleştirme Aygıtı

*“Deleuze ve Guattari ‘Bin Yayla’da “pürüzsüz mekân” kavramını, topolojik karmaşıklıkların ve “kesintisiz çeşitlenme” nin koşulu olarak tasavvur eder. Pürüzsüz mekân “göçebe” dir, icat alemidir, öznenin sürüklenip gitmesini sağlayan fark ve oluş halidir. Oysa antitezi “yivli mekân” katı bir şekilde bölümlenmiştir. İşlevleri tecrit eder ve özneleri bölgelere ayrılmış (territorialized) durağanlık koşulları içinde tutar. Yivli mekân standartlaştırılmış, disipliner ve emperyal bir mekân olarak betimlenir”.*¹²³

Sanat için ayrılmış mekanlar veya konvansiyonel sanat mekanları, sanat eserini nesnelleştiren alanlar olarak çalışırlar. Bu mekanlarda gerçekleştirilen sunumlar ete kemiğe bürünür ve tıpkı sahneye konulan bir gösteri gibi veya kaideye yerleştirilmiş heykel gibi hacim kazanır, formüle dökülmüş olur. Üzerine ışık vurdurulmuş böylesi sunumlar sanat siyasetinin gerçekleştiği karşılıklı mutabakatın malzemesi olmaktan başka ne olabilirler ki? Yapıt için ayrılan bu alandan vazgeçilmesi ile ancak, mekânın kutsiyet katan etkisinden bağımsızlaşılabilir. Böylesi bir alandan çıkış iki türlü olur; birinci seçenek mekânı fiziksel olarak terk etmek, ikincisi ise mekânın bu etkisini silecek stratejiler geliştirmektir.

¹²³ Douglas SPENCER, *Neoliberalizmin Mimarlığı, Çağdaş Mimarlığın Denetim ve İtaat Aracına Dönüşme Süreci*, Çev. Akın Terzi, s.104.

Kodlanmış tavırlar ile sahnelenen ve seyircinin tüketimi için hazırlanmış her temsilin ‘sanat’ olarak tanımlanması elbette sanat iktidarının işlediği düzenin devamlılığını garanti altına almaktadır. Sanat statüsünün belirlenimi iktidar mekanizmalarına terk edildiği her durumda ortaya çıkan kaskatı nesne kurumsal kurgunun ürünü olmaktadır. Nesnel üretimlerin sanat statüsü kazanması onlar için belirlenmiş mekanların sağladığı kutsiyet ile mümkün olur. Tıpkı Deleuze’ün standartlaştırılmış, disiplinler ve emperyal olarak gördüğü yivli mekânın ideolojisinde olduğu gibi mekânın sağladığı bu kutsiyet ile sanat eseri idealize edilmiş olur. Sanat nesnesi tıpkı ‘humanitas’ öğretisi ile belirlenen ‘insan’ gibi ideal olarak şekillenir.

Nesnelliğinden bahsedemeyeceğimiz ortak payda ise ancak pürüzsüz bir mekânda çokluğa dönüşebilir. Sanat için ayrılmış mekanlardan çıkış, ölü bir mekânı terk etmek ve yaşamın cereyan ettiği yerlere adım atmak olarak düşünülmelidir. Sanat eylemi için kurgulanmış sahneden çıkış ile ayak basılan platform, Michel de Certeau ‘nun ifadesiyle *‘berekatli ve civil civil bir hayatın hüküm sürdüğü her ortam’* yaratıcılığın yeşerdiği alan ve böylelikle sanatsal paylaşımların gerçekleştiği yer olarak tanım bulur. Hiç şüphesiz böyle bir yerin tecrübe edilmesi meşru görülmeyen topraklara ayak basmak anlamına gelir ve yer bu sebeple çokluk için bir platform olmaktadır.

Sanat bu gayri-meşru yerde kurulan ortak paydanın estetiğinde görünür. Yapıtı kaskatı bir nesneye çeviren sanat mekanlarından kurtulmuş sanat eseri böylelikle yaşamın hareketliliğinde, paylaşıma açık bir sosyal form edinir. Sanat mekanlarının işlevsizleşmesi, (bunların müzeler, galeriler, sergi salonları, atölyeler ve benzeri alanlar olduğunu düşünebiliriz) bu mekanların sanat eseri yaratmak bağlamından çıkarılmış ve bu faaliyetlerinden alıkonulmuş oldukları anlamına gelir. Bu durumda ise sanat eseri nesnel olmadığını iddia ettiğimiz içerik ile özdeşleşmiş olur.

Bu olasılığın yanında sanat için ayrılmış mekanları çokluğun mekanına dönüştürmek de mümkündür ve bunu gerçekleştirmek için özellikle uğraşmış kuramcılardan birinin de Bertolt Brecht olduğunu dile getirmek yanlış olmayacaktır. Brecht tiyatrosunda kullanılan birçok teknik ile ortaya konan yapıtın, seyircinin oynayan bir karakter ile özdeşleşebildiği ve giriş-gelişme-sonuç esası ile senaryolanan klasik tiyatro anlayışından (veya Stanislavski ‘nin psiko-realist tiyatrosundan) farklı olarak

seyredilenin birçok başka anlam üretmek için sunulduğu çıkış noktası ile bir ‘katılım modeli’ oluşturduğunu belirtmemiz gerekir.

Brecht tiyatrosunda sahne bütün mekânı kaplayacak şekilde genişlemiştir. Performansın sahneden taşması zaten artık ortada bir seyirci kalmadığı anlamına gelir ve hatta ‘katharsis’in de gerçekleşmesine müsaade edilmeyen bu aktivitenin nesnel olduğu söylenemez çünkü oyun tam olarak sunulmamıştır ve eksiklikler her bir katılımcı tarafından tamamlanmaya açık bırakılmıştır.

Müzelerin canlılığın katledildiği ve katliam sonrası ‘yapıntı anlam’ın tabut içerisinde sunulduğu morg’a benzediğini örnekleyen bir kurulum da ‘Battle of Orgreave’in paketlenip ‘tate’ müzesinde 2015 yılında sergilenmesidir. 1984 yılında İngiltere’nin Orgreave kasabasında grevdeki madencilerin polis takibi ile bir tepede kısırılmaları ile yaşanan çatışmanın tekrar canlandırılması olan Jeremy Deller’in 2001 tarihli ‘Orgreave muharebesi’ performansı, içlerinde 1984 grevinde yer almış olan 200 madencinin de bulunduğu yaklaşık 1.000 kişilik bir katılım ile gerçekleşmiştir.

Mike Figgis’in yönetmenliğini yaptığı bu yeniden canlandırma diğer bir deyişle performans geçmişte kalan kanlı bir olayın anılmasından fazlasını içerir çünkü tekrar canlandığı olaydan koparak kendi başına anlam kazanmıştır. Binlerce insanı biraraya getiren ortak meselenin 1984 yılında yaşananlara şöyle çekilip biraz geriden bakarak, o günü yaşatanların yokluğunda, yaşananların anlamsızlığını bireysel irade ile tekrar değerlendirmek olarak okunabilir. Tekrar canlandırmada görünür olan neoliberal politikaların neticesinde yitirilen haklarını almak için savaşan madencilerin, emperyalizmin bekçileri tarafından uğradıkları şiddet dolu müdahalenin tuhaflığıdır.

Her ne kadar aslına sadık kalınan bir senaryo ile canlandırılmaya çalışılmış olsa da ‘Orgreave muharebesi’ hazır bir sunum veya gösteri değildir. Katılımcıların tümü özgür iradeleri ile karar alırlar oyunu istedikleri gibi oynarlar ve paylaşılan, bu tekrar değerlendirme süresince belki yıllar önce nefret hissettikleri karşı grup ile o anı tekrar canlandırmanın hüznü deneyimi olur.

Jeremy Deller’in gerçekleştirdiği bu yaratıcı model birçok başka tarihi şiddet içeren karşıtlıkların, iktidarın amaçlarından bağımsız olarak yeniden değerlendirilmesi

gerektiğini gösterir gibidir. Gelgelelim bu katılım esaslı çalışma çeşitli temsili nesneler ile bir müzede sergilenmeye alındığında tüm gücünü ve anlamını yitirir. İktidar bu tekrar canlandırmayı simgeselleştirmiş, kendi sistemine dahil etmiş olur. Tüm canlılığı ile gerçekleştirilmiş olan bu performans bir gösteriye, diğer bir deyişle bir seyir nesnesine dönüşür. Belli simgeler ki mavi kot ceket ve birkaç fotoğraf bunlar arasında sayılabilir, yaşananların önüne geçer ve böylelikle müzelenen serginin anlamı kendi varlığını dayatıyor, bir nevi gerçek olanın üstünü kapatıyor olur. Serginin yaratıcısı da bellidir ve sergiye gelen seyirciler edilgen bir seyirciden beklenen sosyal tavır sınırlarında davranarak sergiyi gezerler ve sonunda yapıt sanat tarihine gömülür.



Resim 25. Jeremy Deller, Orgreave muharebesi, 2015, Orgreave’de gerçekleşen ayaklanmanın tekrar canlandırıldığı performansın ‘Tate Britain’ müzesinde sergilendiğini gösteren fotoğraf, (<https://www.artangel.org.uk/artwork/the-battle-of-orgreave/>)



Resim 26. Jeremy Deller, Orgreave muharebesi, 2015, Orgreave’de gerçekleşen ayaklanmanın tekrar canlandırıldığı performansın ‘Tate Britain’ müzesinde sergilendiğini gösteren fotoğraf, (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/deller-the-battle-of-orgreave-archive-an-injury-to-one-is-an-injury-to-all-t12185>)



Resim 27. Jeremy Deller, Orgreave muharebesi, 2001, yönetmeni Mike Figgis, tekrar canlandırma, performans, (<https://www.artangel.org.uk/artwork/the-battle-of-orgreave/>)



Resim 28. Jeremy Deller, Orgreave muharebesi, 2001, yönetmeni Mike Figgis, tekrar canlandırma, performans,
(https://www.jeremydeller.org/TheBattleOfOrgreave/TheBattleOfOrgreave_Video.php)

Kalıcılaştırmış olan her mekân çokluğa açılan bir yer olmaktan uzaklaşır. Tekrarlanan kurulumlar mekânı kimliklileştirir ve böylece yapılan her davet kimlikli bir katılım olarak kalır. Çokluk daha önce de tartışmaya çalışıldığı gibi kimliksizliği ile kendini gösterir. Böylece, kimlik edinmiş bir mekânda yapılan her ne ise, bir gösteri olmaktan öteye geçemez. Belki *‘tütün deposu’** örneği bu meseleyi açıklamak için uygun olabilir. Tütün deposu 2005 yılında, 9. Uluslararası İstanbul bienali için ilk kez kullanıldığında sanat dünyasında şaşkınlık yaratmıştı çünkü en olmayacak yerde ve hatta belki de girilmesi bile tehlikeli olabilecek bir noktada bienalin bir kısmı sergileniyordu. Bu haliyle tütün deposu topyekûn bina olarak bir sanat kurulumuna dönüşmüş, tam da orası olduğu için yani ‘tütün deposu’ tercih edildiği için sanat değeri kazanmıştı. Deponun içinde sergilenenlerden öte o yeri seçmek, Tophane mahallelisi ile sanat dünyasını buluşturmak başlı başına anlamlıydı. Sanatın halk ile buluşması veya mahalleli ile kaynaşılması değildi elbette bu fakat bilindik mekanlardan çıkış için bir adımdı ve heyecan vericiydi. Bu tercih başlı başına özgün bir ‘davranış modeli’ olarak okunabilirdi. Gelgelelim bu yaratıcı düşünce, 2008 yılında binada yapılan restorasyonun ardından kalıcı bir mekâna dönüşmesi ve 2009 yılından itibaren sergiler gerçekleştirilmesi ile bir stereotip’e dönüştü. Andre Breton’un bahsettiği *‘başarılı bir*

* Depo, İstanbul şehir merkezinde yer alan bir kültür, sanat merkezi ve tartışma alanı.

adamın ölü bir adama’ dönüşmesi gibi mekân ölü bir yer haline geldi ki bu da aslında yaratıcılık olasılığının sonu demek oluyordu.

3.3.5.4 Paradigma ve Model

Paradigma olarak özgün bir davranış modeli oluşturmak ‘yapmak’ fiilini çeşitlendirmek şeklinde okunmalıdır. Geleneksel paradigmalardan ‘tuval yüzeyini boyamak’ bu çeşitlemelerden sadece bir tanesidir, mermeri oymak, minimalist kurulumlar yapmak ve benzeri bilinen tüm ‘yapmak’ olarak görebileceğimiz fiiller bir davranış modeli olarak okunmalıdır ve bizler her ne kadar yetkin kullanıyor olsak da verili bir yapmak fiilini çalıştırarak (örneğin tuvali boyayıp resim yaparak) sanat eseri üretiyor oluruz. Halbuki davranış modelleri oluşturmak, halihazırda var olan bir modeli kullanmak değil ama bir ‘yapmak’ fiili geliştirmek ve bu fiiliyatı sanat olarak sunmak şeklinde anlaşılmalıdır.

Önceki kısımlarda Heinich’den yapılan bir alıntı ile sanat eserinin bir paradigma olduğu yazılmıştı, şimdi de bu paradigmanın çeşitlendirilmesini sanat edimi olarak kavramamız durumunda sanat’ın sınırlarını nereye kadar çekebileceğimizi detaylandırarak açıklamak bu bölümde yer alan ‘çoklu platformlarda sanat’ tezinin çözümlenmesine katkı sağlayacaktır.

“Andy Warhol’da Baudrillard’ı hiç tereddütsüz fethetmiş olan şey, büyük sanatçı değil, kendini ustalıkla dönüştürdüğü makineydi. Warhol, sanatında da yarattığı o donuk kişilikte de yaşadığı yüzyılda hala tasavvur edilebilen yegâne radikal alternatifi en uç, biçiminde somutlaştırmıştı: sanatı toptan reddetmek ve bizzatı bir sanat formuna dönüştürmek. İşlerinin sonunda sanat olarak yeniden metalaşması, Warhol’un da kendi makineleşmesine az çok ihanet etmesi çok önemli değildi. Sermayenin, herhangi bir şeyi olduğu gibi bırakması mümkün müydü?”¹²⁴

Warhol’un sanat makinesi oluşu Baudrillard’ın gözünde Warhol’un resimlerinin

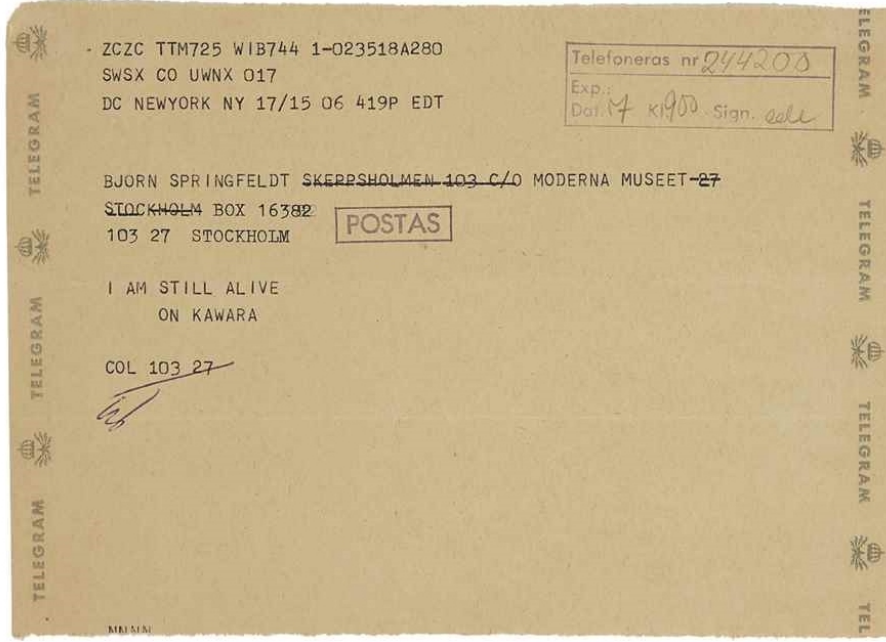
¹²⁴ Jean BAUDRILLARD, *Sanat Komplosu, Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1*, Çev. Işık Ergüden, s. 22. (Sylvère Lotringer’in yazdığı sunuş kısmından alıntı).

formal özelliklerinden önce gelen bir nitelikti. Bir resim makinesi olarak Warhol metayı, yüksek sanat seviyesine getirerek para ile buluştuğu noktaya taşıyordu ve tam da bu yaptığı, ürettiği resimlerin nesnelliğinden ve formundan önce gelen bir model oluyordu. Baudrillard'a göre Warhol'un sanatı makine olmayı başarabilmesinde aranmalıydı. Marcel Duchamp da hazır nesne takdimi ile sanatın ne olduğuna dair tartışmayı en uç noktaya çekmişti ve Duchamp sonrası sanatta biriciklik, mülkiyet, 'beceri'* ve estetik gibi kavramların esnediği ve hatta yıkıldığı bir başka tanımlamaya ihtiyaç duyuluyordu.

Hazır nesnenin alınıp kaideye konması ve sanat eseri olarak sunulması Duchamp'ın oluşturduğu bir davranış modeliydi ve yine Duchamp'ın yaratıcılığı ile bu model sanatın akışını değiştirebilmişti. Yaratıcı bir davranış modeli kurmanın sanatın sınırlarını genişletmesi ne kadar heyecan verici ise bir modelin yinelenerek karşımıza çıkması da o kadar sıkıcıdır ve sığlığın tekdüzeliğinde yapıt meta değerinin ötesine geçemez. Makineyi kullanmak hazır sisteme ürün vermek olurken yaratıcı bir makine olmak ise sistemi esnetmektir ve bu esnetme girişimi aynı zamanda bir çıkış olarak okunmalıdır.

Çokluğun yaratıcı bir model ile kurulumunun gerekliliği, ortak payda sunmanın davranış modelleri oluşturmak olarak anlaşılmasını anlamlı kılar. Önceki bölümlerde ortak payda oluşturma sanatın bir yaratıcılık gerektirdiği savunulmuştu ve sanatın bu ortak paydanın yaratıcı değerinde aranabileceği ileri sürülmüştü. Bu düşünceye paralel olarak, davranış modeli olarak görülen ortak paydanın yaratıcı edim ile oluşturulması bireylerin katılımı neticesinde form bulan çokluğu belirlediğini söylememiz yerinde olacaktır. Öyleyse yaratıcı edim ile sunulan ortak paydanın getirdiği estetik deneyimin paylaşımı çokluğu kuran ve çalıştıran temel nitelik olarak kavranmalıdır. Sanat sisteminin Marcel Duchamp'ın hazır nesnelerini simgeselleştirmekte hala bugün dahi zorlandığını söylemek mümkün. Sistemde böyle bir yara açmak elbette ancak kalıplaşmış ve tekdüze düşünce yapısından çıkış ile mümkün olabilirdi.

* Techne.



Resim 29. On Kawara, I am still alive, 1973, telegram, 15x21 cm.,
(<https://www.mutualart.com/Artwork/I-am-Still-Alive/F7B21E1D9B4AD703>)

Sanat için uygun görülen kalıplaşmış ‘sanat yapma’ pratiklerini terk ederek davranış modelleri yaratma amacı güden kişinin özgürleşerek bir makineye dönüşmesinin ve bu dönüşümün posthümanist bağlamının altını çizmemiz gerekir. Böylesi bir özgün pratik bağlamını da kendisi yaratıyor olur, verili hiçbir bağlam yaratıcı bir model için biçilmiş kap işlevi görmez. Böylelikle simge yüklü mekanlardan çıkarak yaşamın alanına sızan davranış modeli artık hazır içerik ve bağlam sınırlanımında üretilen bir şey değildir. ‘Şeyleri sanat yapan bağlam’ın etkisinden sıyrılmış ortak paydanın yaratıcılığı ile verilen davete gerçekleşen katılım yersiz yurtsuz içeriği oluşturuyor olur.

Bağlam ve içerik böylelikle eriyerek bütünleşirler, ayrılamaz bir hal alırlar. On Kawara’nın ‘hala hayattayım’ isimli telegram mesajlarında yapıtın nesnelliği, sanatçının dehası, mekânın kutsiyeti veya eleştirmenin yargısı estetik değeri oluşturacak şekilde çalışmaz. Kawara sanat dünyasından seçtiği birçok önemli figüre ‘hala hayattayım’ yazan telegramlar göndererek mekanizmayı içten bozacak bir paradigma yaratmıştır. Kawaranın yaptığı sadece yaratıcı, özgün bir davranış modeli önerisidir ve model üzerinde kurulması muhtemel ağ yapıtın içeriğini oluşturur. Alıcıların tümü bu gönderiyi nasıl bir kalıba koyacaklarını bilemezler çünkü alışık oldukları bir sunum formatında değildir.

Gönderi bir davetiyedir; sisteme gömülmüş bu kişilerin bildikleri makineleri kenara bırakıp başka makineyi çalıştırmak üzere bir araya gelmeleri için hazırlanmış bir davetiyedir kawaranın gönderileri, başka birşey değil. Hatta bu durum Kawara'nın telegramlarının sanat olup olmadıklarını da düşündürür; telegramı On Kawara imzası ile göndermemiş olsaydı belki bugün bir sanat eseri olarak dolaşıma girmemiş olacaktı. Sanat olan ile olmayan arasında bir yerde duran telegramlar tam da bu halleri ile bozucu girişimlerdir ve bu girişim (kavram) müthiş etkili formu ile hayata geçirilmiştir.

*“Sanat, sanatçının imzasını taşıdığı ya da müzede veya herhangi bir başka “kurumsal” mekânda sergilendiği için sanat değildi. İster bir nesne ister bir jest, temsil ya da fikir olsun sanat, onu sanat olarak kabul eden, değerlendiren ve tüketen söylemler ve pratikler için var olduğu zaman sanattı. Sanat kurumu, sanat eserine dışsal bir şey değil, onun sanat olarak varlığının indirgenemez koşuluydu. İsteddiği kadar kamusal alanda sergilensin, gayri maddi, geçici, ilişkisel, gündelik ya da görünmez olsun, sanat olduğu ilan edilen ve öyle algılanan her şey daha baştan kurumsallaşmıştı çünkü sanat alanının katılımcılarının nazarında sanat olarak var oluyordu ve bu algı (illa estetik olarak olmasa da) özünde toplumsal olarak belirlenmişti”.*¹²⁵

Bozucu bir davranış modeli olarak okuyabileceğimiz bir diğer çalışmanın, Michael Asher tarafından 1977 yılında bir karavanın şehrin farklı köşelerine konulması ile gerçekleştirilen ‘Münster yerleştirmesi (karavan)’ olduğu söylenebilir. Asher kiraladığı bir karavanı her gün şehrin başka bir köşesine park ediyordu ve kurulum bundan ibaretti. Münster’deki ‘Skulptur Projecte’ sergisinin 1977 versiyonunda ilk olarak sergilenen çalışma, bir sanat eseri olduğuna dair hiçbir ibare içermiyordu, üzerinde duran hiçbir gösterge yoktu sadece karavan vardı. Bu sebeple önünden geçen birisi alelade bir karavan görüyordu ve ancak serginin yapıldığı mekandaki bilgileri almış birisi karavanın bir sanat eseri olduğunu ve nereye konduğunu öğreniyor ve gidip onu sanat eseri olarak seyreliyordu. Yapıtın bir sanat eseri olup olmaması sadece

¹²⁵ Andrea FRASER, *Kurumların Eleştirisinden Eleştiri Kurumuna*, Çev. Ayşe Boren, <http://e-skop.com/skopbulten/kurumlarınL%20eleştirisindenLeleştiriLkurumuna/2926>. (26.04.2016).

bu bilgiden ibaretti, bir eleştirmen veya sanat yazarı veya akademisyen de yapıtı görse bilmediği taktirde onu sanat eseri olarak yorumlamazdı. Nesnesiz formu içinde karavan, neo-duchampyen olmakla kalmamış dilin sınırlarını da zorlamayı başarmıştı çünkü bu haliyle kurumsallaşmanın sınırında duruyor ne konuşuyor ne de susuyordu.



Resim 30. Michael Asher, Münster Yerleştirmesi (Karavan), 1977 ve 1987,
(<http://e-skop.com/skopbulten/kurumlarınL%20eleştirisindenLeleştiriLkurumuna/2926>)



Resim 31. Michael Asher, Münster Yerleştirmesi (Karavan), 1977 ve 1987.
(<http://www.skulptur-projekte.de/archiv/07/www.skulptur-projekte.de/kuenstler/asher/index.html>)

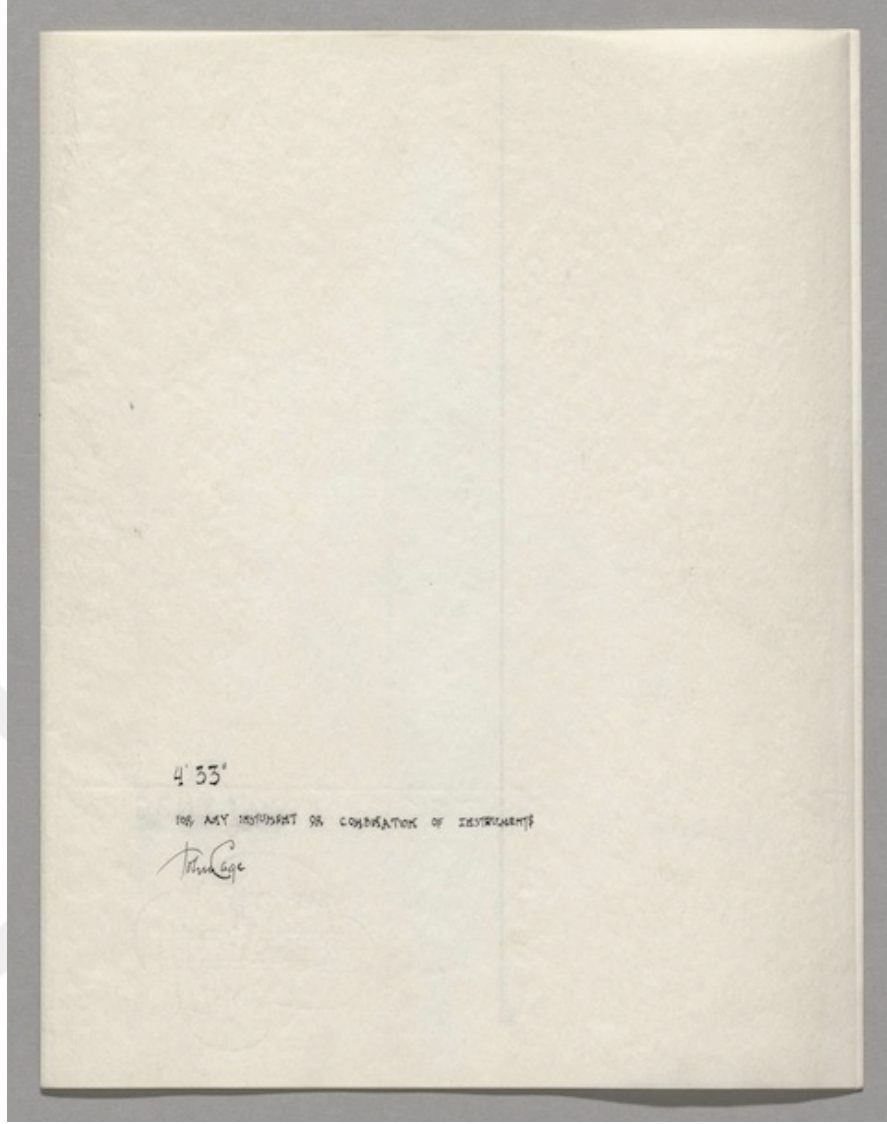
Kawara'nın telegramları ve Asher'in karavanı gibi çalışmaların, form konusunun ve özellikle form ve içerik ilişkisinin üzerine düşünülmesini gerektirmektedir çünkü bu gibi çalışmalarda form ete kemiğe bürünmüş bir şey değildir fakat bunun yanında içeriğin sunulması için harekete geçirilen öğelerin müthiş buluşmasında görünür olur.

3.3.5.5 'Çokluk'un Formu

Çoklu birlikteliği gerçekleştiren ortak paydanın bir sanat eseri olarak görülmesi ve bu nedenle ortak paydanın yaratıcı bir edim ile sunulması gerektiği önceki satırlarda belirtilmişti. Bu noktada 'yaratıcılık' ve 'yaratıcı edim' ile kastedilenin açıklanması yerinde olacaktır. Noel Carrol, bir *"yapıtın sanatsal biçiminden söz ettiğimizde, bunun sanat yapıtının unsurları arasında kurulmuş bütün ilişki ağlarına gönderme yaptığını düşünebiliriz"*¹²⁶ söylemi ile yapıtın formu ile ilgili kapsamı genişletiyor olur. Carroll, yapıtın formunun yapıtın nesnelliği ile sınırlı olmadığını, anlam ve biçim ilişkisi dahil unsurlar arasındaki muhtemel ilişkilere işaret eden bir betimsel tanımlama ile ortaya koyar. Tartışma böylelikle katılım esaslı sanat eserlerinde formun fizikselliği üzerine olmaktan ziyade anlam ile uyumunun ortaya çıkardığı yaratıcı katkı üzerinde yoğunlaşıyor olur. Biraradalık, ortak üretim, katılım ve etkileşim esaslı sanat eserlerinde, görülemeyen, elle tutulamayan ama deneyimlenebilen anlamıyla gerçekleşen biçimin anlam ile uyumu yaratıcılığın sahne aldığı nokta olur.

Form herhangi bir üretimin nesnelliğinde değil ama bu nesnelliğin etrafında kurulan çokluğun biçimi olarak anlaşıldığında, 'yaratıcılık' birey, medyum veya nesne arasında kurulan bağ ve ortak paydanın bu bağı oluşturmak üzere sunulmuş duyuşal veya düşünşel kalitesinde belirir.

¹²⁶ Noél CARROL, *Sanat Felsefesi, Çağdaş Bir Giriş*, Çev. Güliz Korkmaz Tirkeş, s.210.



Resim 32. John Cage, 4.33' müzik dinletisi performansının notaları, 1952-53, kâğıt üzeri mürekkep, MOMA, (<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1386>)

Kavram ve formun birbirini tamamlaması ve bu neo-formalist sunum ile gerçekleşen birlikteliğın ve katılımın estetik deneyime dönüşmesi John Cage'in ortama özel performanslarında görülmektedir. Cage '4.33' isimli yapıtı ile bahsi geçen nesne ve anlam uyumunu müthiş yaratıcı bir model olarak gerekletirmitir çünkü ortam seslerini sanat eseri olarak sunmak muhtemelen daha etkili bir biçimde yapılamazdı. Cage performansı ile katılımcıları içerik oluşturmaya davet etti ve katılımcılar gerek konuşarak gerekse öksürerek gerekse nefes alarak bu davete iştirak ettiler ve 4 dakika 33 saniyelik yapıtı oluşturdular. Bu alıma sisteme uysun diye birçok şekilde yorumlanıp simgeselletirilmeye çalışıldı fakat bu performans Cage'in sunduğ bir davranış modeli olarak ve bu model etrafında oluşan formu ile görmek hangi bağlama

dahil edilmeye çalışılırsa çalışılın nesnel bir okuma yapmamıza müsaade etmemektedir. Müzelenmesi, çalışmadan kalan belgelerle ancak mümkün olur ki zaten bahsettiğimiz üzere belgeler yapıta karşılık gelen şeyler değildirler ancak sanat eserini temsil eden parçalar olabilirler.

Katılım, paylaşım ve biraradalık esasına dayalı çoklu sanat pratiği her ne kadar yaratıcılığın aldığı biçimde görülse de formalist olduğu şeklinde anlaşılmamalıdır. Bu anlayış çerçevesinde biçim sanat eserinin görünür olan kısmı ile sınırlı kalmaz. İnsanlararası gerçekleşen etkileşim ve biraradalık sabit ve belirgin bir form içermez ama her üretildiği ve deneyimlendiği anda değişen bir forma girer. Çokluk başlı başına bu değişken form üzerinde kuruluyor olur. Çoklu platformlar tabirine uygun olarak bireylerin performanslarına bağlı şekil alan form belirgin, tarif edilebilir veya çizilebilir değildir ama tam aksine gelip-geçici, olup-yokolan bir görüntü alır. Dolayısıyla içeriğin böylesi akışkanlığında, çoklu platformlarda gerçekleşen estetik deneyimin neo-formalist yaklaşımdan ibaret olarak tanımlanması da eksik olacaktır çünkü biçim o an'a özgü yaşanan katılımın aldığı özgün şekildir ve bir başka an'a taşınamaz.

3.3.5.6 Siber Mekân

Her sözden önce altını çizmemiz gereken husus ilişkisellik, bir aradalık, katılım ve interaktivitenin hem gerçek hem de siber mekânda gerçekleşebilir olduğudur ve bu iki ortamın arasında varsayılan bir ayrım ile birini diğerine yeğlemek doğru olmayacaktır. Her iki alan da model yaratıları için birer platform işlevi görebilir. Kaldı ki bu ortamlardan birini meşru saymak veya diğerine kıyasla olumlamak, bizleri akıllı cihazlar ile bedeni ayırmak yanlısına götürecektir. Halbuki icat ettiğimiz ve kullandığımız akıllı cihazlar uzunca bir süredir bedenlerimizin parçaları olmuşlardır.

Bedenlerimizin teknoloji ile hamur gibi nasıl yoğurulduğu önceki bölümlerde incelenmişti. Teknolojik cihaz ve beden ayrımını yapamadığımız durumda toplumsal ve teknolojik ortam arasında bir ayrım yapmak da mümkün olmaz. Bugün etrafımıza şöyle bir baktığımızda açıkça görülen bireylerin sosyal medya gibi siber mekanlarda arzuladıkları kimliği yaratarak siber-oluş yolunda ilerledikleri değil midir? Siber mekânı gerçeklik ile kıyaslayarak aralarındaki sanallık seviyesini tartışmaya açma

hatasına düşmeden, bu mekânın etkin kullanımının da çoklu paylaşımlar gerçekleştirme konusunda bireyleri ortak payda etrafında birleştirmeyi mümkün kıldığını söylememiz gerekir. Hatta siber mekân hala bakir, işgal edilmemiş toprakları içeriyor veya yaratıyor olmaktadır.

Sibernetiğin, insanı tahakküm altına alan hümanist yapılanmadan bir çıkış sunuyor olması insansonrası durum olarak değerlendirilmelidir. Siber mekân çoklu kimlik ile var olabileceğimiz bir alan olmaktadır öyleki gerçeklikte taşımak durumunda bırakıldığımız kimliği siber mekânda terk edebiliriz ve ister arzularımız ile şekillenen isterse de bireyselliğimizi temsil eden bir kimlik ile siber mekânda yer alabiliriz. Akıllı cihazların yaygın kullanımı ile bireylerin bir siber-kimlik geliştirerek iştirak ettikleri ve siber mekânda oluşan katılımlar ve çokluğun, kimlik politikalarının işleyişinden bağımsız olduğu durumlar insansonrası bağlamında tecrübe edilmektedir.



Resim 33. Lynn Hershman Leeson, Cyberoberta, 1995-98, net üzerinde yaratılan sanal alter-ego, avatar ve onun kuklasının yer aldığı yerleştirme, (<https://medium.com/neodotlife/lynn-hershman-leeson-7d91718f19c2>)

Sibernetin sanatın kurumsal yapılanmasına alternatif imkanlar sunması ve bu imkanların oluşturduğu güç çağdaş sanatçılara sanatın kapalı dünyasının dışında varoluş fırsatı vermektedir. Kurumsal yapının belirleniminden bağımsızlaşarak çalışan sanatçının yaratıcılığı kapitalist ve hümanist sınırlamaları böylelikle aşar. Sistemin

dışından bakarak sistemi eleştiren ve hatta ifşa eden Lynn Hershman Leeson'ın 'cyberoberta'sını da bu anlamda değerlendirmek yerinde olacaktır. Kendi kimliğini yaratan bir kurgusal karakter olarak 'Roberta Breitmore'un yaşamı, sanatçı 'Lynn Hershman Leeson'ın 'bir başkasının portresi' (self-portrait of another person – 1965) isimli çalışmasının Berkeley Üniversitesi sanat müzesi tarafından reddedilmesi ile başlamıştır. Müze 1965 yılında, Leeson'ın çalışmasını 'yeni medya sanat değildir' diyerek sergiye kabul etmemiştir. 'Kimin müzeye ihtiyacı var ki?' diyen sanatçı kendisine bir başka sergileme alanı olarak 'Dante Hotel'de bir oda kiralamış ve odayı sanki orada birisi yaşamış gibi düzenleyerek olmayan birisinin izlerini odaya yaymıştır. Leeson'ın canlandığı ve tamamen hayali karakter olarak bir otel odasında doğan 'Roberta Breitmore' zaman içinde sokağa çıkmış, halk içinde yer almış, sürücü belgesi almış ve hatta psikiyatrik terapi görmüş. Leeson o dönemde bankanın kendi kredi kartı başvurusunu reddettiğini ama Roberta'nın başvurusunu onayladığını söyleyerek sanallığın ve gerçekliğin tamamen birbirine karıştığı hatta sanal varlığın gerçekliğin daha da derinlerine girdiği bir durumu gözler önüne sermektedir.

Roberta 1995 yılında 'cyberoberta' adıyla sanatçı tarafından internet ortamına taşınmıştır. Arketipi Roberta'nın sanal varlığı ile gerçeklikte yarattığı bozucu duruma benzer şekilde cyberoberta da siber geçelikteki varlığı ile aidiyet yönetiminin dışında kalmaktadır. Cyberoberta silikon bedenlenmesi ve kimliksizliği ile tam bir insansonrası durum göstergesidir. Cyberoberta müzeye veya sergileme alanına da ihtiyaç duymaz çünkü varlığını siber alemde kurgulamıştır ve sahip olduğu nesnellik sadece simgesel sunumunu görselleştirmektedir. Cyberoberta görüntüsünden çok daha fazlası olmaktadır ve bunları ağ teknolojilerinin etkin kullanımı ile gerçekleştirir. Cyberobertanın insan olup olmasının da bir önemi yoktur, zaten internette karşılaştıklarınız kim olmak isterlerse o olurlar. Cyberoberta ve benzeri siber varlıklar günümüzde ağ üzerinde çokça dolaşmaktadır. Bir çok 'AI'* destekli robotun internette yaşadığını biliyoruz. Siber mekân bu uçarı haliyle insansonrası durumlar yaratmaktadır ve sanat iktidarı da bu durumdan elbette nasibini almaktadır.

Sanatçı için önemli olan iktidar yapılanmasının tahakkümüne karşı siber alemi nasıl bir platform olarak kullandığıdır. Teknik bilgi ve yeterlilik yanında verili medyumların

* Artificial Intelligence: Yapay Zekâ.

yaratıcı kullanımı ortak paydanın siber mekânda da bir sanat eserine dönüşmesini mümkün kılabilir. Birçok sosyal medya ortamları bu amacı gerçekleştirmek için gerekli altyapıyı sunmuyorlar mı? Konu öyleyse gelip bunları nasıl kullandığımıza dayanır ki zaten sanat ve yaratıcılık ta bu noktada kendini göstermektedir.

Siber mekânı katılımcıların pasif tüketiciler değil ama içerik yaratıcılar olduğu bir platform şeklinde görmek siber mekânın ortak üretim ve paylaşım alanı olarak bireylere geniş bir pencere açtığı tespiti yapmamızı da gerektirir. Çok yönlü iletişimi mümkün kılıyor olması bu ortamı siyasetin buyruğuna girmekten alı koyar ve siyasilerin kullanımında tek yönlü bir aktarım olan radyo ve TV'den farklı pozisyona taşır. Çoklu doğası ile siber mekân bilgi kirliliği ile yüklüdür ve kirlilik temiz olan tek yönlü siyasi mesajları bulandırır. Siyasetin ve demagojinin bu kirliliğe karıştığı siber ortam, egemen olanın görünür olduğu klasik medya ile kıyaslandığında demokratik bir mekân olarak kendini gösterir.



Resim 34. Ken Goldernberg, Telegarden, 1995, Telerobotik enstalasyon,
(<https://en.wikipedia.org/wiki/Telegarden>)

İnternet ortamında yaratılan ve bireyleri ortak mesele etrafında birleştiren paylaşımlar, katılımcıları kurumların ve dilin hegemonyasından kurtulan sanatın form bulduğu topraklara davet eder. Siber mekânda kodlanan ortak paylaşımlar, gezegenimiz ile

ilgili ekolojik meselelerden siyasi ve ekonomik meselelere uzandığı kadar günlük hayatımızda her gün meşgul olduğumuz basit ama birleştirci öğelere kadar geniş bir yelpazeyi içermektedir. Dikte etmek veya öğretmekten çok ortak bir değer üzerindeki varlık kaygısını paylaşmak olarak okuyabileceğimiz Ken Goldenberg'in 'telegarden'ı birçok kullanıcının internet ortamı üzerinden verdiği komutlarla kontrol edilen bir robot aracılığı ile bakımını üstelendiği bir bahçeden ibarettir. Siber mekân ile gerçek mekânın melezi olan telegarden, bir sorumluluğu paylaşan katılımcıların kimlik siyasetine takılmadan gerçekleşen basit ortaklığını şekillendirir. Değer verdikleri bahçenin gelişimi bireyler arasındaki birleştirci öğeler olur.

Diğer taraftan siber mekân isteyen herkesin içerik sağlayıcı olarak çalışabileceği bir alan olmuştur. İçeriğin ne olduğu elbette önemlidir fakat kötü veya popüler içerik örnekleri sebebiyle Bertolt Brecht'in bir zamanlar '*bırakın dinleyiciler de konuşsunlar*' diyerek özlemini dile getirdiği çift yönlü platform imkanından vazgeçmek veya bu platformu olumsuzlamak doğru olmayacaktır. Kaldı ki siber mekân zihin işçisinin de gayet verimli çalışabileceği bir alandır. Siber alanın hipergerekliğinde zihin işçisinden yapılması beklenen sadece düşünsel, iletişimsel ve dilsel faaliyetler ile yaratıcılığını göstermesidir. Siber ortamların insansonrası durumlar yaratıyor oluşu günün sonunda bireysel zihin işçiliğinin kalitesine dayanmaktadır.

Elbette siber mekân yüzyüze ilişki kurmanın bir alternatifi olmaktadır ve fantezi yüklü bir dünya sunmasından ötürü gerçeklikten daha cazip de bulunabilir fakat sunduğu alemin kapıları artık ardına kadar açıktır ve öyle ya da böyle bu aleme karşı durmak veya yok saymak bir olasılık olmaktan çıkmıştır. Dünyevi gerçeklikteki bedenimize eklemlenen siber ontolojinin veya diğer bir deyişle 'üçüncü doğa'nın sunduklarını yleyse olumsuzlamak veya yok saymak anlamsızdır. Siber mekânı olumlamak veya yabancılaştırmaktan öte tüm gerçekliği ile kabul etmek ve ağdaş teknolojiler ile beraber insanı dnştrdğu şeyin niteliğini anlamaya çalışmak gerekmektedir. Günün sonunda sanat toplumsal sosyolojiden ayrı düşünülemez ve uzunca bir süredir sosyoloji dijital alanda şekillenir olmaya başlamıştır ve şekillenen bu siber sosyoloji insansonrası durumlar yaratmaktadır.

3.3.6 Mülkiyetsizlik Stratejileri

Mülk edinmek ve insan olmak beraber oluşmuş ve şekillenen ve böylelikle ontolojileri birbirlerine bağlı iki varoluş kipi olarak görülmelidir. İnsan oluşumuz veya diğer bir deyişle insanlık tarihi aynı zamanda mülk edinme tarihidir; Tarım Devriminin özünde toprak edinmek, eş edinerek bu toprağı sonraki nesillere aktarmak ve işçi edinerek varlıklı olmak vardı ve varlık edinmek ve korumak için emperyalist tahakküm kurmak ve köleleştirmek de hümanizmin özü oldu. Tarım devriminden günümüze mülk edinmek yaşam politikalarına yön veren en öncel erek, diğer bir deyişle insanı insan yapan en temel koşul olarak karşımıza çıkar. Yaşamı oluşturan tüm stratejilerin ve bu stratejilerin belirlediğı normallerin mülk edinme ve mülkü koruma üzerine kurulu oluşu ve bu sebeple mülk edinmenin kapitalist bir tercih değil ama yaşamın biçimlenmesi ile insana şekil veriyor olması ile bizler, mülk edinme fetişizminden ibaret kapitalist eylem varlıkları olarak etlendik, kemiklendik. Bu olgunun izinde mülkiyetsizlikten bahsetmek kati suretle insan (hümanist insan) oluşumuzu sorgulamak olarak görülmelidir. Öyleyse mülkiyetsizlik üzerine konuşurken veya yazarken gayrimeşru topraklara ayak bastığımızı söylemek yanlış olmayacaktır.

Sanat piyasasının mülkiyet sistemi üzerine kurulu değilmiş gibi görünmesi tamamen ticari bir taktik olarak anlaşılmalıdır. Sanat nesneleri üreten sanatçıların bir meta veya piyasaya bir ürün sunmuyor gibi davranmaları, tam da satılabilir nesnelerin yinelenen görsellikte adetli üretimini gerçekleştirmeleri ile çelişir bir tutumdur. Nesneleşmiş sanat üretimleri arkasında müellifin imzası ve mekânın, eleştirmenin ve sanat medyasının sağladığı kutsiyet ile simgesel değerinin de ötesine geçerek suni bir piyasanın katalizörü olur. Mülk edinme sevdası üzerinde şekillenen sanat piyasasının nesnellikten ve müelliflikten arındırılması girişimi pekâlâ insan oluşumuzun gerek koşuluna bir karşı çıkış olarak görülmelidir. Öyleyse alınıp satılamayan bir sanat eseri, sanat pratiğı veya estetik deneyim hümanizm sonrası duruma açılan bir kapı olmaktadır. Mülkiyetsizlik stratejilerinin sanat dünyasını insansonrası duruma taşınması, insan ile mülkiyet arasındaki sınımsıkı bağı sorgulanması ve koparılması ile mümkün olmaktadır.

“Yaratım gelip geçici, önümüzden geçip gidiyor çünkü hareket halinde. Fakat ne zaman ki bir mülkiyet ideolojisi onu yakalıyor ve

*sanatsal bir nesneye dönüştürüyor, işte o zaman yaratıcı uğultu da uçup gidiyor. Mırıltı bir anlama bürünmüş oldu, kavranabilir bir kelimeye dönüştü, bu da onu ekonomik, siyasi ama hepsinden de önemlisi medyatik anlamda elle tutulabilir ve kazanılabilir kılıyor”.*¹²⁷

Neoliberal politikaların yürürlüğe girmesi sanat piyasasına da etki etmekte gecikmedi, ‘*sanat nesnesi satabilen sanatçı başarılı sanatçıdır*’ mottosuna uyan sanatçıların girdiği yarış minimalizm-sonrası sanat üretimlerinin de şekil almasına sebep oldu. Land-art, Minimalizm ve Kavramsal sanat akımlarının sanatı getirdiği sıfır noktasından çıkılması gerekiyordu çünkü Sam Francis’in de dediği gibi ‘*minimalist heykel bir tabloya bakmak için geri geri giderken çarptığımız şey*’ olduğu sürece neoliberalizmin sanat piyasasına yansması mümkün olmayacaktı. Sanatı nesnelliğin yoksunluğundan çıkaran neo-ekspresyonizm akımı oldu. Anselm Kiefer, Georg Baselitz, Jean Michel Basquait gibi sanatçılar rengarenk boyanmış büyük tuvalerde pentür festivaline dönüşmüş işleri ile bu akıma öncülük ettiler. Halbuki piyasanın istediği tüm özelliklere sahip bu işlerin, ekspresyonizm’e “yeni” olarak kattığı gayri-samimi bir görsel şölen den başka ne vardı ki?

Gelgelelim katılım, sosyal içerik, ilişkisellik, biraradalık, ortak üretim ve paylaşım ile interaktivite ve düşünsel estetik paradigmaları üzerinde biçimlenen sanat eserleri mülkiyetsizlik stratejileri için elverişli modeller oluşturmaktadır. Günün sonunda sanat nesnesinden veya belgesinden başka ve/veya fazla bir şey olduğunda ticari dolaşıma sokulması nasıl mümkün olabilir ki? Sherrie Levine ve Michael Mandiberg arasında yaşanan Walker Evans fotoğraflarını edinme yarışı, mülkiyet meselesini sorgulatan ilginç bir model olarak incelemeye değerdir. 1981 yılında Levine, ‘Walker Evans’tan sonra’ isimli çalışmasında, Amerikalı kült fotoğrafçı Evans’ın büyük buhran döneminde yaşananların etkilerini insan portreleri ile belgelediği fotoğraflarını hiç değiştirmeden sadece imzalayarak gerçekleştirdiği kendine mal etme (appropriation) girişimini sanatının içeriği olarak sunmuştur.

İlk bakışta Levine’in sanatın ne olduğuna dair ortaya attığı yaratıcı tavrın sanatın sınırlarını genişletiyor olduğu fikrine kapılabiliriz. Levine’in sanat modeli olarak

¹²⁷ Pascal GIELEN, *Sanatsal Çokluğun Mırıltısı, Küresel Sanat, Siyaset ve Post-Fordizm*, Çev. Albina Ulutaşlı, s.26.

kullandığı ‘appropriation’ı tam ‘edinmenin parodisi’ olarak yorumlayacakken altına attığı imza ve sergileme tekniği neticesinde düştüğü hiper-meta durumu ile estetik değerinin önümüzden geçip kaybolup gittiğine şahit oluruz. Evans’ın fotoğrafı tarihsel bağlamından kopararak yapıbozuma tabi kılınmıştır fakat bu tavır ile piyasanın masasına konmuş, başka bir metaya dönüştürülmüştür.

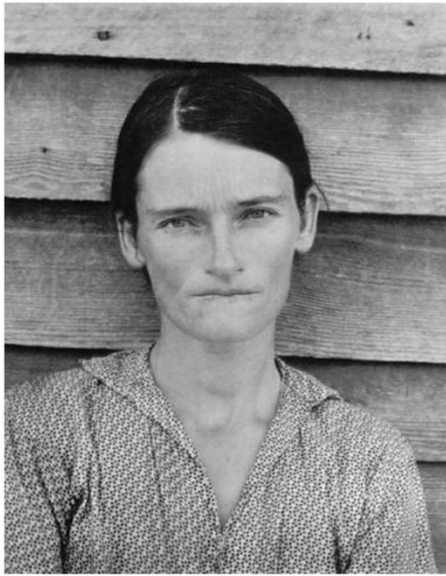
Bu noktada hemen Duchamp örneği aklımıza gelmektedir; Duchamp’ın en çok bilinen hazırnnesnesi ‘çeşme’sinde kullandığı pisuarın hiçbir müze veya koleksiyonda olmaması veya kendisine ait olmayan woolworth binasını hazır nesneye çevirme girişimi mülkiyet sorgulamasını gerektirir. Her ne kadar Duchamp’ın siyasi olup olmadığı tartışılmalı olsa da piyasanın kapsamından çıkmaya çalıştığını söylemek doğru olacaktır. Gelgelelim Duchamp’ın çeşme’sini bir yeniden imalata tabi tutup kendine edinerek sergileyen Levine’in piyasanın dışına çıkmak gibi bir çabası hiç olmamıştır.



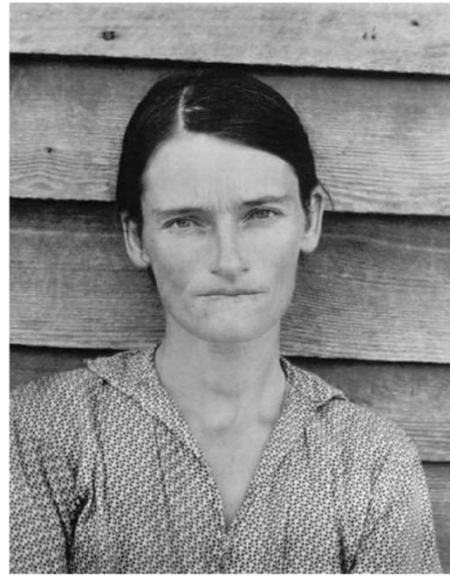
Resim 35. Sherrie Levine, Çeşme (Buda), 1996, 30.48 x 40.32 x 45.72 cm., Bronz (<https://www.thebroad.org/art/sherrie-levine/fountain-buddha>)

Bugün biliyoruz ki Levine’in edinilmiş fotoğrafları veya nesneleri koleksiyoncuların takibinde ve satın alınmak için fırsat kollanıyor. Diğer yandan Michael Mandiberg’in, Levine’in yapamadığını gerçekleştiren bir modeli internet ortamını kullanarak oluşturmasını mülkiyetsizlik stratejisi girişimi olarak okumak doğru olacaktır.

Mandiberg bugün hala yayında olan www.aftersherrielevine.com ve www.afterwalkerevans.com internet sitelerinden Walker Evans'ın fotoğraflarını ve Sherrie Levine'ın edinilmiş yapıtlarının görsellerini ücretsiz olarak dağıtmaktadır. Mandiberg'in modeli, mülk edinmenin mümkün olmadığı bir durum yaratır; 'Allie Mae Burroughs'un*' fotoğrafı artık biriciklik değerinden ve zamanla üzerinde biriken kült değerden arındırılmış bir salt fotoğraf ve anlam bütünü olur. Fotoğrafta görünen artık sadece Allie Mae Burroughs ve yansıttığı dönemin gerçekliğidir. Mandiberg'in yaptığı Levine'ın bir postmodern parodisi değildir. Mandiberg, Levine'ın yaptığını malzeme olarak kullanıp onun yapıtı üzerinden bir ağ kurar. İnternet sitesinden her fotoğraf indiren kişi sanat eserinin mülkiyet meselesinden arındığında neye dönüşeceğini gösteren bir ortak çalışmaya davet edilmiş olur çünkü ne kadar çok katılım olursa fotoğrafların mali değeri maliyet değerine yaklaşır ki bu da simgesel fiyatlamının yok olduğu anlamına gelir.



Walker Evans
Alabama Tenant Farmer Wife, 1936
Gelatin silver print

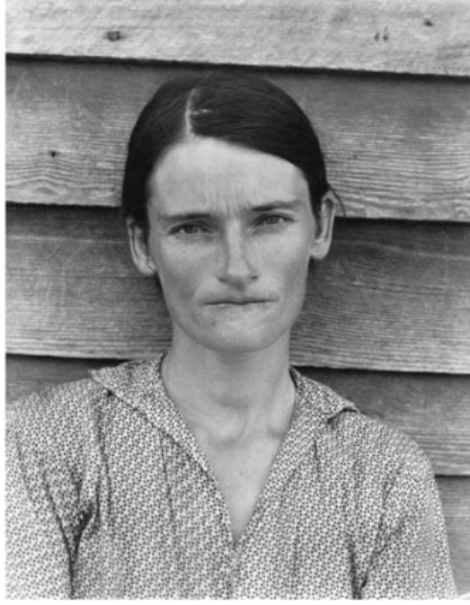


Sherrie Levine
After Walker Evans 1981

Resim 36. Sherrie Levine, Walker Evans'tan sonra (after Walker Evans), 1981, Allie Mae Burroughs'un fotoğrafı,

(<https://medium.com/artbloc/how-appropriation-killed-modernism-42fe7a4cb458>)

* Allie Mae Burroughs: Walker Evans'ın 1936 yılında fotoğrafını çektiği dönemin Amerikan köylüsü.



Untitled (AfterSherrieLevine.com/2.jpg)
Michael Mandiberg, 3250px x 4250px (at 850dpi), 2001
[Right-Click\(PC\) or Hold-Click\(Mac\) here](#)
[to save the Hi-Res Version to your disk for Printout](#)
[Click Here to download the Certificate of Authenticity](#)
[Click Here for downloading, printing, and framing instructions](#)

Resim 37. Michael Mandiberg, Sherrie Levine'dan sonra (after Sherrie Levine), 2001, Allie Mae Burroughs'un fotoğrafı, (<http://www.aftersherrielevine.com/images2.html>)

Sanat dünyasının iktidar yapılanması mülkiyet meselesinden bağımsız olamaz ve hatta mülk edinme üzerine kurulu bir işleyişin sanat dünyasına şekil veriyor olduğunu da özellikle vurgulamamız gerekir. Bu söylem de müzeler, galeriler, sanat akademileri ve diğer aktörleri ile sanat dünyasının ekonomik kaygılar ile yönleniyor olduğu anlamına gelir. Bu durumda siyaset gütmenden mülkiyetsizlik stratejileri geliştirmek sisteme doğrudan bir başkaldırı olmaktadır. Gelişmiş teknolojiler bize bu başkaldırı için kullanabileceğimiz ortamı yaratmaktadır.

'Mülkiyetsizlik stratejileri' kavramı ile kastedilen katılımcıların ve serbest işleyişe dahil kişilerin oluşturduğu yapıtları nesnelleştirmek ve piyasanın dolaşımına sokmak için çırpınan piyasa yapıcılarının taktiklerini boşa çıkaran yöntemler geliştirmektir. Tüm derdi yakaladığı her yapıtı müzeleme, sergileme ve benzeri yollarla ürüne dönüştürmek olan piyasa aktörlerine karşı geliştirilen stratejiler anonim üretimler, kolektif müelliflik, katılım ve sosyal içerikli sanat ile biraradalık ve paylaşım stratejileri ile siber veya gerçek mekânda gerçekleştirilen gerilla hamleleriyle yaratılan sanat eserlerinde form bulmaktadır. Böylesi stratejiler ancak sanatçı, seyirci, mekân

ve sanat nesnesi olgularının yerini kolektiviteye bırakması durumunda siyasi olmaktan çıkarak piyasayı bozan güce ulaşırlar. Mülkiyetsizlik öyleyse ‘bağlam’ etkisinden kurtulmuş bir yapıt için mümkün olmaktadır.

Ticari kaygıların şekil verdiği nesnelliği içinde gerçekleştiren üretimlerin yerleşik sistemlerde sunulması neoliberalizm projesinin gereğini yerine getiren pratik olmaktan öteye gidemez. Kapitalist erekler ile şekil alan sanat nesnelerinin bin bir çabayla görsel ve anlamsal makyaj yapılarak sisteme dahil edilmesi ile sergilenen, ‘parodi’den başka ne olabilir ki? Sanatın bu durumda tüm canlılığıyla yaşanan hayatın tam da göbeğinde, meşru görülmediği yerlerde, kapitalist ereklerin boyunduruğunun üstünde, çoklu katılım ve paylaşım ile gerçekleşebileceği üzerinde durmak gerekir.

Önceki bölümde sanatın çokluğu oluşturma niyetiyle ortaya konan ortak paydanın yaratıcılığında aranması gerektiği üzerinde durulmuştu ve geleneksel paradigmaları kullanmak yerine bir davranış modeli oluşturma’nın başlı başına yaratıcılığın açığa çıktığı tavır olduğu açıklanmıştı. Hacettepe Üniversitesinde rektörün koyduğu afiş asma yasağını, bu yasağı ileten afişi çoğaltıp kampüsün her köşesine asarak bir çağrıya dönüştüren ‘Küf Project’ isimli sanat kolektifinin bu tavrı pekâlâ yaratıcı davranış modelini örneklemektedir. Küf Project’in yaptığı bu davranış modeli, yasağı yaratıcı edim ile bir ortak paydaya dönüştürmektedir.

“Beytepe’de afiş asmak yasaklandı ve rektör bu yasağı Kabahatler Kanunu’ndan kopyalayıp yapıştırdığı ilgili maddeyi koyarak, altında imzasının olduğu bir afişle duyurdu. Yani “afiş asmak yasaktır”ın bir afişi vardı. İronikti. O zamanki arkadaşlarımla bu afişin bir tane kopyasını aldık ve çok fazla sayıda çoğalttık; büyüttük tekrar çoğalttık, küçülttük çoğalttık ve Edebiyat Fakültesi’nin giriş camlarını, içerisini ve panolarını bu afişle doldurduk... Güvenlikçiler geliyor, bakıyor, yapacak bir şey de yok çünkü rektörlüğün imzası var altında, “şu zamanlar arasında asılabilir bu afiş” diye. Dekan da geldi, yapacak bir şey yok. Biz de orada gülüyoruz”.¹²⁸

¹²⁸ Oğuzhan TAŞ ve Tuğba TAŞ, *Ankara da Sokak Sanatı: Kent Hakkı, Protesto ve Direniş*, Mülkiye Dergisi, 39(2), s.92.



Resim 38. Küf Project, Afiş asmak yasaktır, 2008, Kabahatler Atölyesi, kampüs içerisine asılan çok sayıda afiş ile gerçekleştirilen davranış modeli, (<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1093>)

3.3.7 Sanat Sistemi ve Markasızlaşma

‘Kavramsal sanat’ çatısı altında, sanatın ne olduğuna dair geliştirilen özsel sorgulama, sanatın doğası üzerine varılan mutabakatı muğlaklaştırmayı başarmıştır. Sanatın konusunun kendi ontolojisi olması radikal bir eleştiri anlamına da geliyordu ve eleştirinin odağında sanatın kalıplaşmış tanımlanımı vardı. Amaç sanat tanımını altındaki katı olan her şeyi buharlaştırmaktı ve tabiki her şeyden önce estetik bu durumdan payını aldı. Geçen yüzyılda görülen avangart hareketler de karşı tavırlarını en uç noktaya çekerek sanatın kabul gördüğü her modeli yıkmayı amaçlıyorlardı. Gelgelelim böyle bir çaba dahi sınır çizme ve bu sınırları genişletme faaliyeti içine girdiği sürece kendi içinde bir doğa oluşturuyor olur. Sanat yapılanmasını bozmaktan çıkar ve kendine özgü bir yapı şekillendirmeye başlar. Yani kavramsal sanat ve hem tarihsel hem de yeni-avangart yönelimler zaman içinde, eleştirdikleri kalıplaşmayı sanat yapma biçimi olarak kabul eden bir akıma dönüşmüşlerdir. Postmodernizm parodileştirme, avangart da karşı olma halini sanat pratiğine dönüştürmüştür.

Kişi birçok metotla sanatın doğasını sorgulayabilir ve bu konuda fikirler geliştirebilir fakat bu edimin kendisi bir sanat yapma faaliyeti olarak belirlendiğinde amacına ulaşamaz. Birçok düşünürün göre sanat, Duchamp'tan bugüne, artık kavramsal değil midir? Öyleyse her kavram içeren veya bir şey hakkında olan çalışma pekâlâ sanatmış gibi sunulabilir ve tekrarlanan her sunum sorgulayıcı değil yapıcı olur. Bu durumda sanat sisteminin kendini sorgulama çabalarını da içine katıp genişleme yeteneğine sahip olduğunu söylememiz ve bu genişlemenin sisteme dönüşümünü işaretleyerek sistem-dışılığı savunmamız doğru olacaktır.

Sanat tarihinin bir sistem belirleme çabaları ile dolu olduğunu ve hatta bu çabayı işaret eden ve olumsuzlayan yapıtların dahi zaman içinde ister istemez bir sistem oluşturmaya başladığının altını çizmemiz gerekir. Postmodern sanat pratiği ilksel amacı olan modernizm eleştirisini öz edinerek yineliyor olmuş ve böylelikle eleştirelliği sisteme dökülmüştür. 'Postmodernizm'in 'modernizm'in parodisini yapma çabasının yani bir nevi modernizm eleştirisinin bir sanat tavrı olarak yapılanması ve bir postmodern sisteme dönüşmesi de bu bağlamda amacından sapması anlamına gelmektedir. Sisteme dönüştüğü sürece sanatın o ortamı terk ettiği gerçeği ile karşılaşılır. Tarihsel avangart ve yeni avangart hareketlerde de durum benzerdir çünkü bu hareketlerin 'karşı tavrı' da avangart akım sistemini oluşturan anlayışa bürünmüştür. Karşı olma halinin popülere dönüşmesi durumunun da gösterdiği üzere sistem ve sanat aynı yerde durmaz. Öyleyse 'Wittgenstein'in *'aile benzerliği'** kavramını ödünç alarak sanat alanına uyarlayan Morris Weitz'in da belirttiği gibi sanatın hiçbir gerekli ve yeterli koşulu olamaz (bu koşullar sanatın bu müthiş değişkenliğini -devinimini- işaret ediyor olsalar bile) ve sanata dair keşfedilecek bir doğa da yoktur.

Bu durumda ne zaman bir sistemden bahsediyor olursak, o noktada sanatın sorgulanır hale geldiği gerçeği ile karşılaşırız. Tezin başından beri sabit bir sistemin varlığı yerine devinim ve hatta devinim esasına dayalı bir sistem anlayışının dahi gerçekte 'statis' olarak görülmesi gerektiği savunuldu. Gerek insan bedeni gerek kent veya dil gibi yapay sistemlerin tahakkümünden çıkış olumlanırken çıkışın parodileştirildiği bir

* Family Resemblance (Ludwig Wittgenstein tarafından kavrasallaştırılan terim). Tanımı için bkz. Terimce.

oluşumdan da kaçınılması gerektiği vurgulandı. Bu düşüncenin izinde, çıkış ve çıkışın parodileşmesi geriliminde diğer bir deyişle sınırda hareket etmemiz gerekliliğinin sanat mevzubahis olduğunda da geçerliliğini koruduğunu söylememiz gerekir. Özellikle geçen yüzyıldaki Avangart tavırların, kavramsal sanatın ve postyapısalcılığın dönüp dolaşıp sisteme eklemlenmeleri bize açıkça gösteriyor ki sanatın ancak sistem-dışılıkta yani sanat yapma tanımına dönüşmediği ve kurala bağlanmadığı durumda özgür işleyişini, antagonist tavrını ve yaratıcılığını koruyabildiğini söylememiz gerekir.

Sistem dışılığın tecrübesi her ne kadar dilde kolay ve cazip görünse de uygulamada gerektirdiği birçok tasarruf sebebiyle sistem aktörlerinin tercihi ile gerçekleşebilir değildir. Sistemin statığı oyuncular için konforlu ve kazançlı bir alan yaratır bu sebeple tüm kapsayıcılığı ile sistem ve denge hali fetiş duygular ile korunmak istenir. Sistem, günün sonunda kendi iç dengesine ulaşmak için devinen kaos'un dinmesi ile oluşmuştur. Kaos sonrası oluşan düzen aktörlerin konumlarını belirlemiş ve eleştirmen, akademisyen, sanatçı, tüccar ve benzeri konumlarda yerleşen markaların statığı içerisinde çalışan sistem kurulmuştur. Düzen ve Kaos geriliminde sanat düzene girildikçe enerjisini her geçen gün yitiren bir hal almaktadır. Tüm sistematiği ile düzeni bozmak ve kaos'un yaratıcılığına kavuşmak ancak köşe başlarını işgal eden statik markaların iptali ile olur. Durağanlığın öyleyse bir hareketliliğe evrilmesi veya sistemin tekrar tüm enerjisini geri alması için 'markalaşma karşıtlığı'nı (anti-branding'i) savunmak anlam kazanır. Böylelikle sisteme vurulan darbelerin, sürekli dengeye ulaşmak isteyen sistem tarafından içerilme döngüsü de sonlanmış olur.

Kült sanatçı konumunu 'markasızlaşma' adına terk edecek sanat dünyası aktörü olmayacaktır çünkü Anti-branding anlayışı ile gelen 'herkesin sanatçı ve eleştirmen olabileceği' bir durum tüm sistem aktörlerinin çıkarına ters düşer. Her müze, her galeri ve diğer tüm sanat dünyası aktörleri branding esasına göre işler. Ya kendileri bir markadır veya bir marka yaratan kurumlardır. Dolayısıyla markasızlaşma bireysel bir tutum olamaz, topyekûn tüm sanat dünyası aktörlerinin konumlarından çıkarılmasını gerektirir. Konumlanma edimi yersizleştirilmelidir. Ancak bu şekilde 'bir sanat tanımı tespit etme çabası' veya 'bir şey sanatı' olma durumundan çıkılır.

Teknolojik aygıtların yaygın kullanımı özellikle akıllı taşınabilir cihazlar ve sosyal

paylaşım ağlarının çokluğu ile herkesin bir marka olabilme fırsatına kavuşması diğer bir deyişle markalaşmanın demokratikleşmesi aynı zamanda markanın işlevsizleşmesi anlamına gelmektedir. Dolayısıyla markasızlaşma bir tercih değil ama teknolojilerin getirdiği bir durum olmaktadır.

*“Biz, halihazırda yürürlükte olan rejimin nimetlerinin sembolleri değiliz yalnızca; bu nimetlerden faydalanan da bizleriz. Ne zaman ‘bizden’ gayri bir ‘kurum’ varsaysak, bu kurumu var eden koşulların yaratılmasında ve idame ettirilmesinde oynadığımız rolü inkâr etmiş oluyoruz. Her gün yapılan suç ortaklıklarının, verilen tavizlerin ve uygulanan sansürün (en başta da oto-sansürün) sorumluluğunu almaktan kaçıyoruz. Bizzat sanat alanındaki çıkarlarımızla ve ondan sağladığımız faydalarla güdülenen bu uygulamalara karşı harekete geçemiyoruz. [...] Mesele kuruma karşı olmak değil: Kurum biziz”.*¹²⁹

George Dickie’nin ‘kurumsal sanat’* kavramını eleştirel bakış açısı ile okuduğumuzda, günümüzde sanat eseri statüsünü sanat kurumlarının belirlediği çıkarımına ulaşılır. Kurumsal sanat kavramına dair bu tespit sanat piyasasını oluşturan neoliberal ilişkiler ağını da anlaşılır yapmaktadır. Öyleyse kurumların etkisi (Arthur Danto’nun terminolojisini kullanırsak ‘sanat dünyası’nın sağladığı belirlenim) ile şekil alan sanatın bu bağlamda işaretlenmesi sonrasını vurguladığımız neoliberal sanat dünyasının iktidar yapılanmasından çıkışı konuşmamızı da mümkün kılar.

İçinde yaşadığımız teknoloji çağı sanat dünyasının temelinde gerçekleşecek bir dönüşümü kaçınılmaz kılmaktadır. İnternet, elektronik ortamlar ve sosyal medya hem sanat yaratma medyumu hem de aktarma platformu olarak zihin işçiliğine hizmet ediyor ve bizler de sanat kurumlarının bu mecrada üretilen sanat eserlerini nasıl simgeselleştireceklerini keşfedemediklerine şahit oluyoruz. Heyecan verici bir hızla gelişen teknolojik ortamlar markalaştırılamayacak, galerileştirilemeyecek ve sonrasında müzeleştirilemeyecek ve hatta akademileştirilemeyecek durumlar yaratmaktadır. Sanat’ın kendi koşullarını yaratarak oluşacağı diğer bir deyişle doğal bir oluşum sürecine giriyor olduğu durumun insansonrası olduğunu söylememiz

¹²⁹ Andrea FRASER, *Kurumların Eleştirisinden Eleştiri Kurumuna*, Çev. Ayşe Boren, <http://e-skop.com/skopbulten/kurumlarınL%20eleştirisindenLeleştiriLkurumuna/2926>. (26.04.2016).

* Orijinal Terim: Institutional Theory of Art.

gerekir çünkü eserin oluşumunda etki eden kurumların izi olmaktan çıkan sanatın bağımsızlaşması aynı zamanda hümanist, kapitalist sistemin belirleniminden çıkış anlamına gelmektedir.

Bir makine olmak ile başlayan ve daha sonra bir makineye dönüşmek olarak biçimlenen ve devamlı yinelenerek seyredilen senaryonun artık işlemediği bir döneme girmektedir. Sistem veya sistemler birliği olarak gördüğümüz sanat dünyasının aldığı bu düzenin monotonluğunun yerini canlılığa bırakacağı durumların belirlemekte olduğunu vurgulamamız gerekir. Yaşamı insani kurgunun tahakkümünden özgürleştirmekte olan teknolojik gelişmelerin yarattığı insansonrası durum sanatın belirlenimini de kurumlara ve markaya değil ama çokluğa bırakmaktadır. Bu bağlamda markasızlaşmayı müellifin basit oyunlar ile ismini saklaması veya takma isim ile kimliğini gizlemesi gibi taktiklerden ibaret görmemiz gerekmektedir.

Banksy örneği üzerinde markasızlaşma ile kastedilenin ne olduğunu anlatmak ‘müellifin yokluğu’nu açıklamak için uygun olacaktır. Hala kim olduğu bilinmeyen Banksy anonim kalarak gerilla işler ile sanat dünyasını sarsmayı amaç edinmiş bir sanatçı olarak görünmektedir. Fakat görüntünün aldatıcı olabileceği unutulmamalıdır ve gerçeklerin görüldüğünden farklı olduğu anamorfik (yamuk) bakış ile anlaşılabilir.

Banksy ilk bakışta kült sanatçı modelinden farklıymış gibi görünse de saklanan kimliği ile küresel bir marka olmayı başarmıştır ve yaptıkları eğlenceli bir gösteri olarak sanat dünyasında yer edinmiştir. Güncel sanat dünyasının vazgeçilmez parçası haline dönüşmüş bir aktör olarak banksy sorgulayan değil uygulayan olmaktadır. Banksy’nin kişi olarak kim olduğunu bilmesek de takma isminin arkasında yerleşik bir kimlik, müellif ve sanatçı vardır ve ‘Banksy’ markanın tabela ismidir. Böylelikle Banksy gizemleştirilmiş kimliğini kullanarak siyasi bir tutumla müthiş bir ticari marka yaratmayı başarmıştır ve kim olduğu da markayı korumak amacıyla gizlenmektedir. Sergilenen gösteri ancak markayı parlatmaya yarar ve banksy ihtişamını da geliştirdiği bu markasızlaşma taktiğine borçludur. Bu durumda tez kapsamında anlatılan markasızlaşma mefhumu banksy’nin yaptığı hiper-markalaşma ile karıştırılmamalıdır.



Resim 39. Banksy, balonlu kız resminin kendini imha etme sahnesini gösteren fotoğraf, 2018, Sotheby müzayedesesi, (<https://www.engadget.com/2018-10-06-banksy-painting-hid-shredder.html>)

Banksy'nin spekülâtif varlığını dayandırdığı öğreti, Roland Barthes'ın ölümünü dile getirdiği 'müellif' mefhumudur. Barthes'a göre müellifin yapıtın arkasından çekilmesi sanat eseri üzerine yapılması muhtemel sayısız okumanın önünü açacaktır. Bir başka göstergebilimci düşünür ve yazar 'Umberto Eco' da 'açık yapıt' kavramını kuramsallaştırırken, her katılımcının yönlendirilmeden yorumlayabildiği ve sınırsız anlam çokluğu içeren sanat eserlerine vurgu yapmıştır. Müellifin yokluğu ve yapıtın açık oluşu böylesi bir çoklu okumayı mümkün kılmaktadır. Açık yapıttan kasıt katılımcının doldurması gereken boş yerlerin bırakıldığı bir kurgu olmanın ötesinde bir ortak üretim ve katılım ile gerçekleştirilmiş sanat eseri olmalıdır. Bu şekilde anlaşıldığı taktirde 'açık yapıt' nosyonunun müellifi konumundan ederek markalaşmayı bozuyor ve otonomiye giden yolu açıyor olduğun altını çizmemiz gerekir.

Marka sanatçı konumunun dışlanması ile gerçekleştirilen ortak üretime açık sanat eserinin sunumu sanatçı olgusunun varlığını da sarsar. Çünkü sanat artık o bir kişi tarafından yapılmıyor olur. Sanatı gerçekleştiren eskiden olduğu gibi bir deha veya bilgin kişi değildir ve sanatın oluşmasına vesile olacak 'şey'i ortaya atan kişinin de öyleyse sanatçı olarak anılmasına gerek yoktur. Önyargılardan, varsayımlardan ve öz-baskılanmadan kurtulmuş serbest kişi sanatı yapan değil ama oluşuma açan kişi olarak

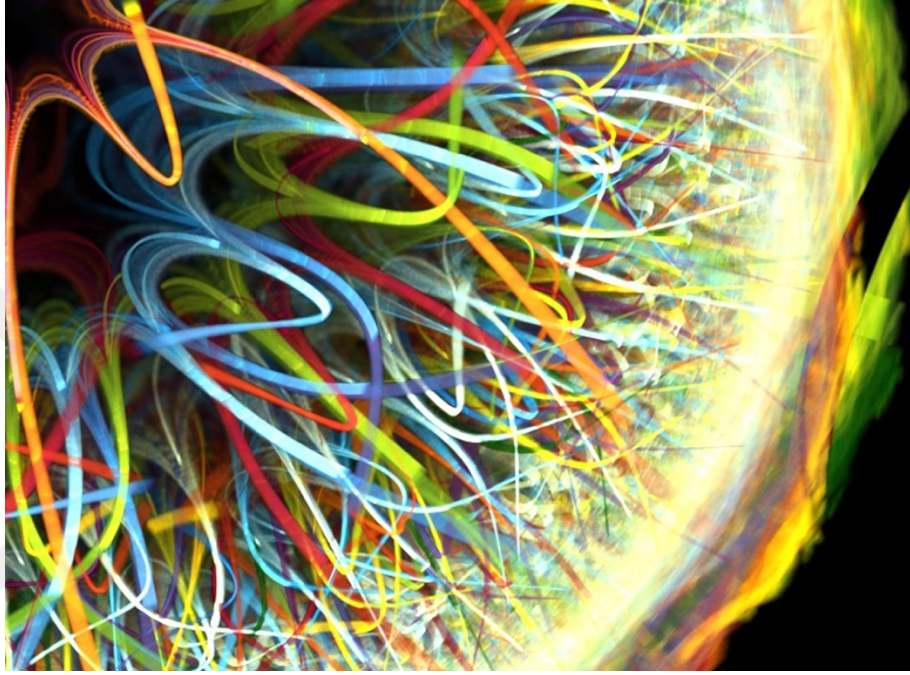
görülmelidir.

Terim konumu da belirler. Sanatçı teriminin işlevsizleşmesi, bu terim etrafında oluşturulan anlamın da çökmesini beraberinde getirir. Diğer bir deyişle dilin konumların inşa edildiği ve hiyerarşisinin çizildiği yer olduğu düşünüldüğünde silme işleminin yine dilde yapılması anlamlı olur. Öyleyse sanatçı teriminin üzerinin çizilmesi gerektiği vurgulanmalıdır. Bu durumda konuşuyor olduğumuz sürece sanat eseri, sanatçı, mekân ve izleyici mefhumlarının dayatmasından sıyrılmamız mümkün olmayacaktır. Fakat susarak da herhangi bir şey oluşturmamız söz konusu olmaz. Öyleyse Pascal Gielen'in de söylediği gibi dilin sırında gezinerek ancak bağımsız hareket ediyor oluruz. Yapıbozumcu öğretide sınırdan olmak, sanatçı kelimesini silmek değil ama üzerini çizmektir. Sanatçı kelimesinin üzeri çizildiğinde kelime hala okunuyor olur fakat artık işlevsizleşmiştir. Sanatçı kelimesinin işgal ettiği anlamın dışladığı anlamlar ve olasılıklar da böylelikle gün yüzüne çıkmış olur.

Teknolojinin kurgulanan yapının içinde çatlaklar oluşturabilme gücüne sahip olduğu durumda 'üzerini çizme' işleminin teknolojinin gelişimi ile yapılmakta olduğunu vurgulamak gerekir. Teknolojik gelişimin bu gücünün ve sağladığı fırsatların serbest hareket etme yeteneğini bireylere yeniden kazandırdığı şeklinde anlaşılması doğru olacaktır çünkü bu yetenek hümanizmin alanına girdikçe bireylerden alınmıştır. Şekillenmiş iktidar yapılanması yakın geçmişin dilde kurgulanan otoriter kültürüdür. Sanat dünyasının güncel oluşumu hümanist ve modernist sürecin neticesinde şekil almıştır ve ilginçtir ki bu kapalı düzenden çıkış ta yine bu sürecin bir ürünü olan teknoloji ile söz konusu olmaktadır.

Matematik ve bilgisayar mühendisi olan Scott Draves, 1999 yılında '*Electric Sheep*' isimli internet bazlı ortak üretim platformunu kurmuştur. Bugün bu platform 500.000'den fazla kullanıcının katılımıyla '*yapay yaşam formları*' üretimine imkân tanımaktadır. Öyle ki bu yaşam formlarını simgeleyen görseller ancak katılımcıların ortaklığı, diğer bir deyişle kişisel bilgisayarlarını birleştirmeleri ile form bulabilir ve yine katılımcıların tercihlerine göre yaşamaya devam eder veya yok olurlar. Kendilerine özgü dijital doğum, yaşam ve ölüm döngüsüne sahip olan bu '*fraktal*

animasyonlar”, kullanıcıların tercihleri ile oluşturulmuş bir ortak evrenin görsellerini şekillendirirler. Bu yapıt üzerinde sorular şöyle sıralanabilir; sanatçısı kimdir? sanat nesnesi hangisidir? Sanatçıyı ve sanat eserini belirleyen kurumsal etki nasıl görülmelidir? Ve son olarak sanat mekânı neresidir? ‘Electric Sheep’ örneği ile bu soruları cevaplamak yeni medya alanında gerçekleştirilen ortak üretim ile sanatın otoriter yapılanmasının sınırlarının zorlanıyor olduğu sonucuna bizi götürecektir.



Resim 40. Scott Draves, bir fraktal animasyon örneği. (www.electricsheep.com)

Her sözden önce gelin sanatçı konumunu ele alalım. Scott Draves bir matematikçi ve bilgisayar programcısıdır ve halen Google firmasında araştırma ve geliştirme bölümünde çalışmaktadır ve yaptığı bu platform bilinen en önemli çalışmasıdır. Fakat bu noktada Draves’in sanatçı olup olmadığını sorguladığımızda otoriter sanatçı kimliğine uymadığını görmemiz gerekir. Geleneksel anlamda bir sanatçı olmak için özel bir deha ve yaratıcı gücün kişiye sağladığı yetenek ile seyre değer bir eser üretmek gerekir. ‘Www.electricsheep.com’ seyirlik bir sanat eseri midir? Olmadığı aşıkardır. Bu internet sitesi bir platformdur; bir araya gelmek ve çeşitli görseller oluşturmak için yaratılmış bir platform. Gelgelelim bu internet sitesini bir sanat eseri olarak kabul etsek dahi Draves’in bir sanatçı olduğunu söylemek doğru olmayacaktır çünkü internet sitesi her daim değişmektedir; yeniden oluşmaktadır.

* Fractal Flames.

Katılımcıların bilgisayar ve yazılım desteği ile oluşan eklektikliği ve yine katılımcıların kullanımı ile oluşturulan görselleri ile bu internet sitesi başından sonuna Draves'in yaptığı bir şey değildir artık; bir ortak üretilimdir. Çünkü 'Electric Sheep' platformu kullanılarak oluşturulan görseller de bizzat bu yapay yaşam evreninin birer parçası olurlar. Draves öyleyse klasik anlamda bir sanatçı değil ama yaşam formlarını simgeleyen çeşitli görsellerin oluşturulmasına imkân tanıyan bir platformun ve platformda sunulan ortak paydanın yaratıcısı olur.

Bu oluşum başladıktan sonra Draves olup bitenler ve ortaya çıkacaklar hakkında herhangi bir müdahale yetkisine de sahip değildir. Oluşması muhtemel fraktal animasyonlar Draves'in kontrolünde değil ama katılımcıların hayal gücüne bağlı olarak gelişirler. Bizler www.electricsheep.com internet sitesinin nesnel varlığını yani yazılım başarısını veya kodlama kalitesini seyre dalmayız fakat bu platformu kullanarak paylaşımlar gerçekleştiririz.

Bu durumda sanatçılar acaba kullanıcılar olabilirler mi? Bu çıkarımı yapmak da pek doğru olmayacaktır çünkü hiçbir fraktal animasyon bir kullanıcıya ait değildir; birer ortak üretim olurlar. Hangi fraktal animasyonun kalacağına ve hangisinin yok olacağına yine ortak oylarla karar verilir. Tıpkı doğal dünyada olduğu gibi beğenilen ve seçilen (doğal seleksiyon benzeri bir seçim düşüncesi ile alınan beğeniler animasyonların yaşamlarına devam etmesini sağlamaktadır) fraktal animasyon yaşamaya devam eder.

Electricsheep.com katılımcılar için bir oyun alanı gibidir, burada yarattıkları 'koyun'lar* vesilesi ile biraraya gelen bireyler sanal ortamda gelişen ve evrilen bir kolektif yaratım dünyası oluştururlar. Bir fraktal animasyon bu internet sitesinde üretildiği için kıymet edinmez; salt görsel niteliklerine göre değer kazanır ve yaşamaya devam eder. Mekân ise her katılımcının bilgisayarı olur; diğer bir deyişle mekân 500.000 parçaya bölünmüştür ve fraktal animasyonlar bu bilgisayarların toplamının paylaşımı ile şekil alırlar ve varlıklarını korurlar. Electricsheep bireylerin aksiyonlarına bağlı değişkenliği sebebiyle sanat dilinde konuşmaz, bütün bu özellikleri

* Scott Draves yaratılan fraktal animasyonlara 'koyun' ismini vermiştir ve bu sebeple sitenin ismi 'electricsheep.com' olmuştur.

ile sanat normalinin belirleniminden bağımsızdır.

Draves'in niyeti insanların beraber oluşturdukları alternatif bir evren kurmaktır. Bu evrenin mekânı siber ortam ve siber ortamı oluşturan ise katılımcıların kolektif bilişim kapasitesi olmuştur. Yaratılan bu simgesel evren bir kişinin tamamını planladığı ve kurguladığı şey değildir fakat tam aksine doğa benzeri serbest işleyen bir yer simüle edilmeye çalışılmıştır. Niyet bir eser yaratmak değil bir doğallık yaratmaktır ve platform olarak yorumlanması doğaya öykünmesindendir. Böylesi bir platformda iç içe geçmiş paylaşımların yaratılış niyetlerini sorgulamak zorlaşır ancak dışarıdan birisinin belki bir sanat eleştirmeninin bu platformu ve fraktal animasyonları bir sanat eseri olarak yorumlaması neticesinde bu çalışma sanat eseri statüsü kazanabilir.

Electric Sheep kurumların bir veya daha çok üyesi tarafından sanat olarak yorumlandığında, sınırdaki yürüyen bu çalışma sanat alanının içine dahil edilmiş olur. Sanat'ın çeperleri bu bağlamda genişler ve Electric Sheep çalışmasını da içerecek boyuta gelir. Tüm bunlar dilde gerçekleşir. Söylem veya dil sanatın ve sanat normallerinin belirleyicisi olur. Bu durumda dilin bu muazzam silahı karşısında durmanın imkânsız olduğu düşünülebilir fakat söylemin bu sanatsallaştırıcı veya simgeselleştirici gücünün farkında olmamız önemlidir. Sistemlerin sınırında, o ince çizginin üstünde sanat yapmanın, içine veya dışına düşmemiş olmanın dil ile belirlenir olduğunun altı çizmemi gerekir. İnsan oluşumuzun da dilde belirlendiği veya hümanizmin de dilde temellendiği düşünüldüğünde sanat sistemlerinin de dilde şekil aldığını söylemek anlam kazanmaktadır. Ancak çoklu bireysellik ile gerçekleşen paylaşımların ve ortaklığın yaratıcılığını dile dökmek çok kolay değildir tıpkı bundan 30.000 yıl önce mağara duvarlarına yapıldığı gibi veya 'sosyal içerik'ten ibaret yapıtlarda olduğu gibi 'otonomik serbest'liğin sistemliliğe karşı duran tek güç olduğunun altını çizmemiz gerekir.

3.4 Dilin Sınırında Sanat

Dil ile yapısöküm ilişkisinin esasında dilin yasa koyuculuğu ile insanı kısırdığı anlam havuzunun sorgulanması olarak anlaşılması gerekir. Dil yapısöküme uğratıldığında ortaya çıkması muhtemel anlam çokluğu bir zamanlar yine dil ile sınırlandırılmış olanın tekrar anlam kazanması şeklinde yorumlanmalıdır. Dilin hegemonyasındaki

anlamın dışarısında kalana ulaşmak öyleyse dili yapıbozuma uğratmak ile mümkün olmaktadır. Jacques Lacan dilin alanını gerçek evresini terk ederek girdiğimiz yer ve simgeselliğin gerçekliği olarak açıklar. Lacan toplumsallaşmamızın dilin yasasına girmemiz ile gerçekleştiğini söyleyerek insan olmamızın da dilde gerçekleştiğini anlatır. Lacan'ın öğretisinde insan yavrusu konuşmaya başladığı andan itibaren dilin hazır bulunan yasasına girmiş olur.

Sanat dünyası da benzer şekilde kendine özgü simgeselliğin yaşandığı alan olarak görülmelidir. Sanat ve teorileri aracılığı ile belirlenen sistemler bütününe dil ile benzer bir mefhum olduğunu belirtmek doğru olacaktır. Dil ile sanat arasında böyle bir analogi kurduğumuzda yapısöküm düşüncesi benzer bir edim ile sanat alanına da uyarlanabilir. 'Sanat' kavramını silmek değil ama üstünü çizmek işlediği yasanın sorgulanır olması ve hatta sanat-dışılığı da işe dahil edilmesi olarak anlaşılmalıdır.

“İster bir metinde, isterse bir resimde olsun, herhangi bir alan silindiğinde, metin ne tam anlamıyla bir bütündür ne de yok edilmiş, yani her iki olasılıkta geçerlidir. Silme ile her iki durum da ortaya çıkar. Bozuma sokma hem varlığı içerir hem de metinde eksiltilmiş olanı, yokluğun varlığını...”¹³⁰

'Sanat'ın üzerini çizmek, hem sanat-dışılığı mümkün kılmak hem de sanat dilinde konuşuyor olmayı bırakmak anlamına gelir. Sanatın geliştirdiği yasanın da sınırına böylelikle ulaşılmaktadır. Sanatın dilinde konuşmamak için birçok metot olduğu ve bunların neler oldukları önceki bölümlerde detayları ile incelendi. Bu çözümlemenin akışında, sanat yasasının koyutladığı tüm hayali konumların dışında hareket etmek ve bu konumları sorgulamak için konuşmamak ama mırıldanmak anlamlı olacaktır.

Sanatın sınırının devamlı genişliyor olduğu, mırıltıların zaman içinde sesli düşüncelere ve sesli düşüncelerin konuşmaya ve dile evrildiği, sanat tarihine yön veren birçok örnekte görülmektedir. Önceleri mırıldanırdık ve sonraları mırıltılarımız sanat tarafından içerilir ve sanatın dili olurlar. Bu durumu yadsınamak gerekir çünkü yaşamın gerçekliği bu devinimin gerçekliğinde şekil alır. Öyleyse yasanın önüne

¹³⁰ Rıfat ŞAHİNİNER, *Sanatta Yapıbozumu Stratejisi ve Derrida'cı Anlam Sökümü*, Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı:110, s.174.

çıkanı içine katması, söylem ve anlatı ile şeylerin sanat oluşlarının gerçekleşmesi yaşadığımız hümanist çağın bir gerçekliği olarak kabul edilmelidir. Bu durumda ‘hümanizm sonrası’ dilin yasa koyuculuğunun sorgulanmasını gerektirir. Sanat için de durum böyledir ve bu sebeple ‘dil yasa koyuculuğu’nun sorgulamanın odağında yer alması anlamlı olacaktır.

Eğer bir sonradan bahsedilmesi amaçlanıyor ise ‘sonra’ kelimenin tam olarak ifade ettiği gibi, tecrübe edilen ‘paradigmanın sonrası’ olması beklenir. Postyapısalcılık, Postmodernizm, Postkonseptüalizm, Post-teorik ve benzeri ‘post’ öntakısı almış ama daha sonra yasaya katılmış bir seri ‘sonra’ kümesine eklenecek bir başka kavram olursa ‘Posthümanizm’ anlamından sapmış olacaktır. Öyleyse konunun dilde çözülebileceğinin altı çizmemiz gerekir.

Önceki bölümde de bahsi geçtiği gibi Pascal Gielen bu durumda konuşmak veya susmak değil ama mırıldanmayı öneriyor ve böylece Gielen’e göre “*çokluğun işareti heterojen bir mırıltı*”¹³¹ oluyor. Ek olarak mırıldanmanın potansiyeline dikkat çeken “*Michel de Certeau da mırıltıya yaşamsal bir güç atfediyor*”.¹³² Toplumsal varlığımız ile susamayacağımız için konuşmadan ama mırıldanarak ancak sonraya ait olanı görünür kılabiliriz.

Deleuze’un yazdığı gibi Kafka’nın bir Çekoslovak olarak Almanca yazarken bir nevi dilin bozulmuşluğunda çalışıyor olmasının da ilerisine geçmek mırıldanma ile mümkün olmaktadır. Mırıldanmak, kendimizi içinde bulduğumuz verili koşullarda konuşuyor olmamak, kalıplaşmış üretim sistemlerinin içinden ama onların himayesine girmeden çalışmak, kontrol altına alınamayacak topraklarda gezinmek olarak düşünülmelidir. Sanatçı, sanat eseri, izleyici, sanat kurumları, mekân ve sanat dünyası ile mülkiyet, sistem ve markalaşma mefhumlarının ördüğü duvarın çatlaklarında gerçekleştirilen sanat ve estetik deneyim bu sebeple bir sonrayı çağrıştırmaktadır.

Dilde belirlenen normallerin hükmünün erişemediği yerde veya dilin çeperinde olmak öteki olmak ile eş tutulabilir. Diğer bir deyişle dilde normal olarak belirlenmiş kodlara

¹³¹ Pascal GIELEN, *Sanatsal Çokluğun Mırıltısı, Küresel Sanat, Siyaset ve Post-Fordizm*, Çev. Albina Ulutaşı, s.28.

¹³² A.g.k., s.26.

uymayan kişi ötekileştirilir. Sistemin yerine normların konduğu ‘normalizasyon toplumu’ ötekilik müessesesi ile tesis edilir. Sanat edimi için de durumun böyle olduğunu görmemiz gerekir. ‘Sanat dili’nde üretime katılmayan ve hatta bu dili sorgulayan yapıtlar ötekileştirilir. Sanat eseri statüsü günün sonunda kurumların belirlediği bir durum değil midir? Bu belirlenimin dışılığı öteki veya ‘kötü sanat’ olarak damgalanmak demektir.



Resim 41. Roy Ascott, Metnin Katlanması (La Plissure du text), 1983, Electra sergisi kapsamında gerçekleştirilen telekomünikasyon ağı.

(http://www.digitalartarchive.at/index.php?id=54&tx_vafe_pi1%5Bwork%5D=637&cHash=625080c2b1f89f457db12b43158f977a)

Yeni teknolojilerin etkin kullanımının bireyselliğe açılması, dilin kurguladığı alanın ucunda hareket etme stratejilerini desteklemektedir. ‘Roy Ascott’ın, ‘Roland Barthes’ın ‘*La Plaisir du texte*’* makalesinden esinlenerek gerçekleştirdiği ‘*Telematik Sanat*’** örneği ‘*La Plissure du texte*’*** sanatın hazır yasasına tam uymayan bir yapıt olarak çözümlenebilir. Katılımcı ve interaktif olmasından da öte bu çalışma bir metnin ve dolayısıyla anlatının himayesine girmeden, mırıldanmanın kirliliği ile nasıl

* Fransızcadan çevirisi: ‘Metnin Hazzı’.

** ‘Telematik Sanat’ tanımını için bkz. Terimce.

*** Fransızcadan çevirisi: ‘Metnin Katlanması’.

dokunabileceğini görselleştirir. Birçok farklı ülkeden sanatçıların ortak bir ağ üzerinde hikâyenin akışını metin parçacıklarını ard arda dizerek düzenlemeleri, bir anlam bütünlüğünün yerine semantik çokluğun konmasını örneklemektedir

Roy Ascott'ın 'metnin katlanması' olarak anabileceğimiz çalışması, üç hafta gibi bir süre içerisinde Avustralya, Avrupa ve Kuzey Amerika'daki birçok sanatçının katılımı ile oluşturulan ve kahramanlarının prenses, futbolcu ve büyücü olduğu bir hikâyenin ortak yazımından ibaretti. Metin oluşturulurken bir yazar önceki yazarın nasıl bir anlatım gerçekleştirdiğini bilmiyordu ama kaldığı yerden devam ederek belirli figürlerin rollerine göre hikâyeyi şekillendiriyordu. Üst üste eklenen metin parçacıklarının her birimde çıktısı alınıyor ve böylece ilerleyen hikâye gelişip tamamlanmış oluyordu. Paylaşılan ağ ortamında iletilen metinler ve resimlerin birleşimi ile oluşan hikâye elbette parçaların toplamından daha başka ve fazla bir anlamı da içeriyor oluyordu.



Resim 42. Bir leziz ceset örneği (Cadavre exquis, Max Morise, Man Ray, André Breton ve Yves Tanguy ortak çizimi), 1927, kâğıt üzeri boya kalemi, (<https://www.andrebretton.fr/work/56600100341770>)

‘Metnin katlanması’nın sürrealistlerin ‘*leziz ceset*’* çalışmalarından ve Tristan Tzara’nın Dada manifestosunda açıkça tarif ettiği ‘Dadaist şiir’den esinlendiğini söyleyebiliriz. ‘Leziz ceset’ çalışmalarında her yapıt tek müellifin yaratımı değil ama birden çok sanatçının diğerinin ne çizdiğini görmeden yaptığı resimlerin birleştirilmesi ile oluşuyordu. Dadaist şiir ise rastgele kelimelerin tamamen rastlantısal olarak yan yana yazılması ile bütünleniyordu. Roy Ascott, ‘leziz ceset’ ve ‘Dadaist şiir’den farklı olarak işin içine daha genel bir katılımcı profili katmış, teknolojik bir ağ ile katılımcıların aynı platformda çalışmalarını sağlamıştı. ‘Metnin katlanması’ daha otonomik bir oluşumdur. Günümüzde sosyal paylaşım ağları kullanılarak birçok hikâye benzer şekilde yazılıyor. Bu durumda ‘metnin katlanması’nı sosyal paylaşım ağlarının ve bu ağlardaki ortak üretimlerin öncül modeli olarak görmek doğru olacaktır.

3.4.1 Susmak ile Konuşmak Arasında

Normalizasyon toplumunda sanatın yasası dilin esnekliğinde sürekli değişerek şekil alıyor olur. Sanat normalleri, anlatıların ve öğretilerin gücüne bağlı olarak sürekli değişseler de oradadırlar ve birey bu normallerin izninde hareket etmesi gerektiğinin ön kabulü ile kendi üretimini denetler. Özdenetim veya otosansür normalleşmiş sanat algısının ne olduğunu anlamak ve ona uymakla gerçekleşir. Sanatçının görevi sanki dönemin gerektirdiği sanat kabulünün ne olduğunu anlamak ve uygun üretimleri gerçekleştirir olmak gibi anlaşılır. Dönemin gerektirdiği sanat kabulü tamamen yıkıcı veya yapıcı veya her ikisi birden olabilir veya bambaşka bir sanat kabulü de söz konusu olabilir gelgelelim sanatın normalini bu değişkenliğin kendisi olarak anlamamız durumunda dahi normaller belirlendiği sürece sanat bu normallere uygun üretiliyor olacaktır. Normallerin belirlendiği ve koyutlandığı yerin dil olduğu düşünüldüğünde konuşmuyor olmanın gebe olduğu yaratıcı potansiyel daha net anlaşılır.

Dil uzunca bir süredir neoliberal politikaların himayesi altındadır. Söylem ancak neoliberalizmin gerektirdiklerine uyuyorsa dolaşıma giriyor ve kabul görüyor olmuştur. Eleştiri de bu gerçekliğin gölgesinde kalarak ve ancak para ediyorsa yapılmaktadır. Diğer bir deyişle ‘eleştiri’ terimine gerçekte göstermesi beklenen

* Fransızca Terimi: ‘Cadavre Exquis’.

anlamdan tam da aksi bir içerik yüklenmiş ve eleştiri sanat dünyasının yapıtaşına dönüştürülmüştür. Eleştiriye öyleyse toplumsal ve ekonomik ilişkiler ağının bir parçası olarak anlamak, sanat, şirket ve diğer kurumlar arasındaki suç ortaklıklarının berraklaşmasını mümkün kılmaktadır. Eleştirel çalışmalara konuşuyor oldukları sürece şüpheyile bakılır olması bu durumun gerçekliğinin göstergesidir. Mırıldanmanın ucubeliğinde veya katılımcıların çoksesliliğinde zuhur eden çalışmaların haykırdığı hercümercin normdışılığına, kakafonik olsa dahi en azından sembolik değeri itibarıyla vurgu yapmak bu bağlamda anlamlı olmaktadır.

2004 yılında Esther Polak, Ieva Auzina ve '*Yeni Medya Kültürü Riga Merkezi*'* tarafından hazırlanan '*süt projesi*'** isimli çalışma konuşmadan da çok şey anlatılabileceğini gösterir niteliktedir. Letonya'daki bir ineğin memesinden sağılan sütün Hollanda'daki bir tüketicinin tabağına peynir olarak gelene kadar olan hareketini görselleştiren proje, eleştirel bir anlatım ile hazırlanmamıştır. Hatta 'süt projesi' bize ne anlatmayı amaçladığı hakkında hiçbir ipucu vermez. Projenin katılımcıları, çiftçiler, peynir üreticileri, nakliye elemanları, tüketiciler ve ineklerdir. Gps vericisi yardımı ile tüm katılımcıların konumları web tabanlı yazılıma aktarılır ve böylece bilgi akışı sağlanarak sütün hareketinin haritası, sağıldığı noktadan masaya konduğu noktaya kadar çıkarılmış olur.

* Orijinal İsmi: 'The Riga Center for New Media Culture'.

** Orijinal İsmi: 'The Milk Project'.



Resim 43. Esther Polak, Ieva Auzina & The Riga Center for New Media Culture, ‘Süt projesi’ (The Milk Project), 2004, anonim fotoğraf, (<http://www.polakvanbekkum.com/done/major-gps-projects/milk-project/>)



Resim 44. Esther Polak, Ieva Auzina & The Riga Center for New Media Culture, ‘Süt Projesi’ (The Milk Project), 2004, anonim fotoğraf, (<http://www.polakvanbekkum.com/done/major-gps-projects/milk-project/>)



Resim 45. Esther Polak, Ieva Auzina & The Riga Center for New Media Culture, ‘Süt Projesi’ (The Milk Project), 2004, anonim fotoğraf, (<http://www.polakvanbekkum.com/done/major-gps-projects/milk-project/>)

‘Süt projesi’ normal sanat pratiklerine uymaz çünkü belirli bir ana akım söylem kullanmadan ve hiçbir mesaj vermeden bizlere sadece sütün hareketini rapor etmektedir. Bunu yaparken de sanatçıların tasarrufuna bırakılan bir şey yoktur, tüm akış (sütün hareketi) katılımcılar tarafından aktarılır. Sanatçıların oluşturdukları platform ise bu akışın görünür olmasına yaramaktadır.

Web sitesine katılımcılara söz hakkı tanınan bir kısım da konulmuştur. Proje çerçevesinde katılımcılar dile getirmek istedikleri ne varsa bu bölümü kullanarak herkesin okuyabileceği bir mesaj bırakabilmektedirler. Tüm paylaşımlar ağızbirliği olmadan, bağımsız olarak yapılmaktadır böylece ağ içerisindeki topluluk tüm yalınlığı ve gerçekliği ile görünür olur. Bu iş birlikteliğini inceleyen ve katılanların dile getirdikleri görüşleri ve yorumları çoğu zaman neoliberalizmin perdelediği gerçekleri görünür kılmak ile ilgilidir gelgelelim ‘süt projesi’ bize doğrudan bir şey söylemez sadece bilgiyi ham olarak iletmektedir. Çokluğun katılımcıları olan zihin işçilerinin çıkarımları için gerekli bilgi teknolojinin desteği ile ulaşılabilir olmuştur. Bu haliyle ‘süt projesi’ verili sanat dilini kullanmadan diğer bir deyişle konuşmadan çok şey anlatmaktadır ve anlatı çokluğun kurduğu bir söylemden ibarettir.

Katılıma açık formu ile belirli bir söylem oluşturma çabasına girmeyen ve bir öğretiyi

tek yönlü olarak aktarmayan ‘süt projesi’nin çoklu bir platform kurduğunu vurgulamamız doğru olacaktır. Tüm bunların yanında katılımcıların aidiyetlerinin veya kimliklerinin de belli olmayışı çokluk işleyişini açıkça gözler önüne serer niteliktedir. Tüm bu nitelikleri ile ‘süt projesi’ etkin bir ortak payda sunarken yarattığı farkındalık etrafında bireyleri birleştirmesi ile çoklu platformlarda gerçekleşen bir sanat edimi olarak çözümlenmelidir.

3.4.2 Çokluğun Dili

Çokluğun dilinin ortak olduğu tezin çokluk ve sanat ilişkisi anlatımının yer aldığı kısımda kelimelere dökülmüştü fakat bu son kısımda da ‘ortak dilin’ ‘yasa’ ile olan ilişkisine açıklık kazandırılması amacıyla incelenerek, detaylandırılması yerinde olacaktır. Dilin kullanımı aynı zamanda hazır bulunan yasanın hükmüne girilmesi anlamına gelmektedir. Konuşan kişi dilin dayattığı yasaya tabi olmaktadır. Gelgelelim ‘çokluğun dili’nin ortak oluşu verili bir yasaya uymayışı anlamına gelmektedir çünkü çoklukta ortak dil katılım ile oluşturulur, hazır bulunmaz. Örneğin Iraklı mülteci bir kedinin ailesi ile buluşturulması için gerçekleşen ortaklık bağlamında kullanılan dil çokluğun dilidir. Çokluğun ortak dili o an ve durum için birlikte yazılmaktadır ve bu sebeple önceden belirli bir tavrı koyutlayamaz.

Sanat, bir Yunan ‘Kafe’sinin çalışanları, Alman gazeteciler, Norveçli aktivistler, veterinerler ve gönüllü birçok katılımcının bir anda beraber hareket ederek ve verili normların dışına çıkarak ‘*kunkush*’* isimli mülteci kediye ailesi ile buluşturmak amacı uğruna ortak bir dil oluşturmasında ve bu dilin özgünlüğünde aranmalıdır. Ortak dil hümanizmin yarattığı ötekileştirici öğretisi ile şekil alamaz çünkü ortak kurulan dilin normal belirleme kabiliyeti yoktur. ‘Kunkush’ ailesi ile buluştuğunda, ortaklığın bu dili amacına ulaşmış olur ve sonlanır, bu birliktelik formüle edilerek sabitlenemez.

Kunkush’un hikayesi gibi birçok hikâye her gün yaşanıyor, kimilerinden haberdar oluyoruz kimilerinden olmuyoruz. Sanat yaşamın içerisinde her an gelip geçiyor ve çoğu zaman bize de değişiyor öyleyse farkında olmak ve iştirak etmek varlığımızı

* Irak, Musul ‘dan Norveç’e göç eden ailenin ‘kunkush’ isimli kedisi lastik bot ile geçtikleri Yunanistan’ın Midilli adasında kaybolur. Dört aylık bir süre içinde kunkush birçok aktivistin ortak çalışması sonucunda ailesine kavuşturulur.

şekillendiren bu yaşamı başkalaştıracak, iyileştirecektir.

Bu başkalaşım insansonrası durum olarak okunmalıdır çünkü insan durumu veya tüm tarihselliği ile hümanizm katı olgular ile aynılaşıma ve ötekileştirme gerilimi üzerinde kuruludur. Radikal başkalaşım ise hümanist kurulumu bozar ve süregelen hümanist akışın dışılığında ‘çokluk’ doğal bir paradigma olarak tecrübe edilir.

Sanat gerçek olan ile yeniden kurulan ilişkinin yaratıcı ediminde görünür olmaktadır. Gerçek metafizik olarak değil ama fizik olarak yani tam da yerkürenin gerçeği olarak anlaşılmalıdır. Deleuze’un ve ‘Zerdüş’ten esinlenerek dile getirdiği gibi ‘vitalist materyalist’ bir gerçek kastedilmektedir ve gerçek olan yaşamın estetiği insansonrası durumda sanat olarak anlam kazanmaktadır.

Geleceğin dünyası baş döndürücü bir teknolojik gelişime gebe ve bizleri bekleyen bu fırtınanın yer yüzeyini dümdüz etmekte olduğunu ekonomiden, siyasete, eğitimden bilime ve sanata, çağdaş yaşamın her alanında görmekteyiz. Bu noktada vurgulanması gereken konu, dümdüz olan yer yüzeyinin pürüzsüzlüğünde küresel yaşamın aldığı biçimin insanmerkezci kurgunun belirleniminde olmayacağıdır. Çünkü teknolojik fırtına dili ve dilde oluşturulan öğretileri de bozmaktadır. Öyleyse bu gerçeklik hakkında paylaşılan farkındalık ve teknolojik kontaminasyonun etkisinin, dilin normalleştiriciliğinden ve yasasından çıkış ile ortak dil formasyonuna geçişi mümkün kıldığını söylememiz gerekir.

Dilin üretim gücü birçok saçmalığı sinist söylemler ile anlamlı göstermeyi başarmıştır. Özellikle binyıllar boyunca doğal yollar ile ıslah edilmiş tohumların neoliberal saikler ile genetiği değiştirilip kısırlaştırılarak tescilli bir markaya dönüştürülmesi ve böylelikle bu tohumlardan tekrar bitki yetiştirilmesinin mümkün olmayışı akıl alır bir şey değildir. Gelgelelim dil birçok diğer saçmalık gibi bu durumu da hümanist kitaba uydurmuştur. GDO’lu (genetiği değiştirilmiş organizma) bitkiler, tarım ilaçlı topraklar, hormonlu besi hayvanları ve benzeri birçok tuhaflıkla çevrili olmamız dilde normalleştirilmiştir. Dilin bozulması bu sebeple önemlidir.

Beatriz DaCosta ve Shyh-Shiuh Shyu ‘nun ‘*serbest alan tohumu*’* isimli interaktif performansı bireyleri bu anlamsızlığı kabul etmemeye ve sorgulamaya çağırır. 2005 tarihli bu katılım esaslı çalışmada Costa ve Shyu bir uluslararası gıda fuarında seyyar laboratuvar standı kurarak kuşku duyan herkesin getirdiği tohumları test edeceklerini duyurmuşlardır. Tohumların analiz sonuçlarına göre bir rapor oluşturan sanatçılar en geç 72 saat içinde bu raporu tohum sahiplerine ulaştırarak gerçekleştirdikleri ortak çalışma ile bahsi geçen anlamsızlığı görünür yapmaya çalışmışlardır.

Katılımcıların katkısı ile gerçekleşen bu çalışmanın gücünün sanat olarak ayrılmış mekanlarda olmayışı, marka sanatçıların kurmaca formlarına benzemeyişi, sanat nesnesinin veya seyir nesnesinin olmayışı, hatta izleyicisinin ve izlenecek herhangi bir şeyinin de olmayışı ve satın alınabilecek veya müzeleştirilebilecek bir formatta yapılmamış oluşu, siyasi olmaktan uzak ve hatta bu sebeple de tehditkâr oluşu gibi niteliklerinden geldiğinin altını çizmemiz gerekir. Teknolojik aygıtlar ve katılımcıların katkısı ile plastik tohumların gerçek olandan ayrılması hümanist örüntüde bir çatlak açmaktadır. Sanat tüm yalınlığı ile gerçek olanın görünür kılınmasında aranmalıdır.



Resim 46. Critical Art Ensemble, Beatriz da Costa ve Shyh-shiun Shyu, Serbest alan tohumu, (Free Range Grain), 2005, Seyyar genetik test laboratuvarlı interaktif performans. (<http://critical-art.net/free-range-grain-2003-04-cae-beatriz-da-costa-and-shyh-shiun-shyu/>)

* Orijinal İsmi: ‘Free Range Grain’.

Çalışmanın gayet steril olarak sadece tohum analizine odaklanması ve doğrudan bir mesaj vermemesi çoklu bir platform işlevi gördüğünü söylememizi mümkün kılmaktadır. Test fırsatı herkese açıktır ve tohumlarını test ettirenlerin aidiyetleri çokludur çünkü çalışma belirli bir profile hitap etmez. Çalışmayı sunanlar da herhangi bir önyargı ile orada bulunmazlar, muhalif kimlik ile bir fikir ispatlanmaya çalışılmıyordur ve tam da bu sebeple çalışma ortak dil oluşumuna açıktır.

1974 doğumlu sanatçı dacosta'nın 2012 yılında kanser hastalığından hayatını kaybetmesi ele aldıkları konunun da ne kadar gerçek olduğunun ispatı gibidir. Bütün bunların yanı sıra 'serbest alan tohumu'nun bir neo-duchampyen kaygı ile yapılmış olduğunu söylemek de doğru olmayacaktır çünkü 'sanat olmayanın sanat olarak sunulması amacı' ile gerçekleştirilmemiştir veya 'sanatın doğasını sorgulamak' için yapılmamıştır, sadece tohumların analiz edilmesi amaçlanmıştır. Bilimsel analizin sonuçları dilde kurgulanmış anlatıyı bozma gücüne sahiptir.

Dacosta kısa sanat hayatına çoklu katılım ile hümanist anlamsızlıkları görselleştirdiği etkili çalışmalar sığdırmıştır. 2006 yılında kablosuz veri toplama ağı kullanarak ve güvercinler ile beraber gerçekleştirdiği 'Güvercin Günlüğü' (Pigeon Blog) isimli çalışmasında şehrin hava kirliliği haritasını güvercinlerin internet sitesine ulaştırdığı veriler ile anlık olarak gösterebiliyordu. Pigeon blog türler ötesi katılım sağlanan bir platformdu ve elde edilen bilgi insan sahnesi çağında tüm canlılığı nasıl zehirlenmekte olduğumuzu ortaya koymaktaydı.



Resim 47. Beatriz da Costa, Güvercin Günlüğü, (Pigeon Blog), 2006, Güvercinlere bağlanan veri sensörleri ile desteklenmiş internet sitesi.

(<https://artelectronicmedia.com/artwork/pigeon-blog-2/>)

Çağdaş sanat üretimlerinin sanat statüsü kazanmasının dilde belirleniyor olması, tezin son kısmında, dil konusunu ele alarak sanatın bağımsızlaşmasının ancak dilin koyutladığı yasanın dışılığında mümkün olduğunun açıklanmasını gerektirmiştir. Bu bağlamda hangi üretimin sanat olduğunun hangisinin de olmadığına sanat kurumları tarafından belirlendiği ve sanat kurumlarının da yapıtları sanat olarak işaretlemek için anlatı ve söylemi oluşturan dili kullandığı detaylandırılarak incelenmiştir. Sanat dünyası kurgusunun dışılığının siyasete kaymadan gerçek anlamı ile söz konusu edilmesi ancak dilin işlevsizleşmesi ile olmaktadır. İnsansonrası durum egemen dili bozmaktadır çünkü sanatçı, yapıt, seyirci, mekân, mülkiyet ve sistem gibi katılmış olgular teknolojik gelişmelerin neticesinde yerinden edilmektedir. Yaratıcı edim ile çoklu platformlarda katılıma açık yapıt sunmak için artık sanat kurumlarının hiçbirine ihtiyaç yoktur.

Bu çözümlemeler ve çıkarımlar ile desteklenen bu tez insansonrası durumların yaşamın her alanında çağdaş bireyselliği diğer bir deyişle çokluğu gerçekleştirmekte olduğunu açıklamak için yazılmıştır.

SONUÇ

Teknolojinin bizi derinden etkilediği bir haber ile karşılaşma süremiz gittikçe kısalıyor. Bir zamanlar yılda bir haber gelirdi ve sonraları ayda bir şimdi ise her gün her saat çarpıcı bir teknolojik haber düşüyor önümüze. Bu haberlerde yer alan, yeni keşfedilen ve yaşama süper uygun gezegenler, kripto paraların yaygın kullanıma geçmekte olduğu, otomasyon sistemleri ile fabrikaların insansız çalıştığı, robotların insana ait işleri birer birer devralması, organlarımızın üç boyutlu yazılması ve organ transplantasyonlarının gerçekleştirilmesi, gözlemleme sistemlerinin gelişmesi, remote sistemler ile mesafenin yok olması, yapay zekanın kendine özel bir dil geliştirmesi, yapay zekanın kullandığı araçların trafiğe çıkması, internet üzerinde yaratılan dijital kimlikler ve dijital varlık, kişisel ve kurumsal denetimlerin yapay zeka tarafından yapılması, biometrik tanıma sistemlerinin şehirlerde kullanılması, yatırımcı fonlarının yapay zeka tarafından yönetilmesi, büyük verinin (big data'nın) insanların tüm tercihlerini ve yaptıklarını kayıt altına alarak alışkanlıklarımızın haritasını çıkarması dahil sayısız teknolojik gelişim kontrolü insanı aşan teknolojik bir yetkinliğin kapımızda olduğunu göstermektedir.

Birçok transhümanist düşünürün anlatısında 'tekillik' olarak tanımlanan bu teknolojik aşkınlığın kentsel yaşamı, insan bedenini ve dilini başkalaştırması tez kapsamında insansonrası durum tanımı ile yer almıştır. İnsansonrası durum, hümanizmin insanlık tarihi boyunca doğal insani özellikleri ideolojik olarak istisnalaştırması ile kurgulanan insanmerkezci ve kapitalist, toplumsal ve küresel yapılanmayı sarsmaktadır.

İnsansonrası durumda kentsel yaşam, insan bedeni ve dilin neye dönüşmekte olduğu hakkında iki ayrı görüş vardır. Bu görüşlerden daha popüler olanı 'Transhümanizm'dir. Transhümanizm insan bedeninin bir tekno-bedenlenme ile süper varlığa dönüşeceğini, kentsel yaşamın akıllı mega yapılarda gerçekleşeceğini ve

böylelikle insanın evrensel bir ütopya yaratma edimi içinde olduğunu ileri sürmektedir. Tez bu söylemin bir sonra ifade etmediğini hatta hiper hümanizm olarak yeni bir insanmerkezci hayali vaat ettiği düşüncesi üzerinde durmaktadır.

Diğer görüş ise ‘Posthümanizm’dir. Tez posthümanizmin terime (gösterene) uygun olarak bir sonrayı ifade etmesi gerektiğini ve bu sonranın da hümanizm sonrası olması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu düşüncenin izinde Posthümanizmin (veya Türkçe literatüre girmiş kelimesi ile insansonrasının) ancak ve ancak eleştirel olabileceği ve bu haliyle de transhümanizmden tamamen ayrılması gerektiğinin altı çizilmektedir. Bu ayırım epistemolojik olarak anlatının temelini oluşturmaktadır. Böylelikle insansonrası durum ifadesi süregelen hümanist ideolojinin temel aldığı insanmerkezciliğin yerini bir zamanlar olduğu gibi yeniden zoe-santrizme (biyotik veya yaşam merkezciliğe) bırakmakta olduğunu anlatmaktadır. Zoe-santrizm yerküreyi paylaştığımız her varlık ile beraber ‘canlılık’ın merkeze geçtiği doğal bütünlük olarak anlaşılmalıdır.

Zoe-santrizm veya yaşam-merkezcilik tezde Baruch Spinoza’nın ‘Monizm’ felsefesinin çağdaş bir yorumu ile desteklenerek açıklanmıştır. Yaşam-merkezcilik kökene veya ilkselliğe dönüş olarak değil ama insanı yerküresel yaşamın bir ögesi olarak görerek bilimi ve felsefeyi yaşam-merkezci erekler ile tekrar birleştirmek şeklinde okunmalıdır. Yerkürenin yaşam-merkezci oluşu aynı zamanda çoklu paylaşım ve etkileşim alanı olarak anlaşılmasını gerektirir çünkü çokluk herhangi bir aidiyet veya istisna öğenin egemenliği ile değil tüm katılımcıların bağımsızlığı ve iştiraki neticesinde oluşur tıpkı dünyamızın doğal işleyişinde olduğu gibi.

Teknolojinin felsefeden kopuk olması insan-merkezci ve hatta teknoloji odaklı gelişime yönelmesini getirmekte olduğundan eleştirel insansonrası teori bilimin teknolojiden ibaret olmadığını hatırlatarak bilim ve felsefenin beraber işlediği durumu olumlar. Bu durum insanın pratik akla indirgenerek sınırlanmış yaratıcılığını değil ama küresel ve hatta evrensel rasyonaliteye yönelen zihin işçiliğini geliştirmektedir. Robotik üretim ve otomasyon teknolojilerinin yaygınlaşmasının çıktısı olarak gelişen zihin işçiliğinin önemine tez kapsamında vurgu yapılması ve çokluğun bu zihin işçiliğinde oluştuğunun altının çizilmesi, felsefe ve bilimin ortaklığına verilen değeri göstermektedir.

Bu bağlamda emek işçiliğini robotlara bırakan insansonrası, kurgusallığa ve toplumsallığa devrettiği varlığını da geri talep etmektedir. Çağdaş, bireysel ve rasyonel varlık olarak insansonrasının bu talebini gerçekleştirmesi, yeryüzünü ve içerisindeki tüm canlılığı oluşturan doğallığın insan bedeninde tezahür etmesi anlamına gelmektedir. Küresel bütünlük veya ‘Monizm’in çağdaş okuması ile kastedilen budur. Bu durumda insansonrası bir ‘özne’ olmaksızın diğer ‘oluş’ paradigmalarının arasındaki yerini alan bedene bürünür. Oluşan tüm varlıklar gibi insansonrası da yaşamın sürekliliğinde şekil alan melez ve akışkan bedeni ile ideolojilerin tahakkümünden uzaklaşır. Günün sonunda bir siber organizma cinsiyeti, ırkı, zenginliği, görünüşü, davranışı, bilgisi veya ahlakı ile yargılanamaz ve bizler uzunca bir süredir akıllı cihazların eklemlendiği bir siborg olarak yaşamaktayız.

Bir siborg oluşumuzu kullandığımız cihazların zaman içinde bedenimiz ile kaynaşmasına borçluyuz. İnsanın hamurumsu beyni ve bedeni tüm kullandığı cihazlar, yaşadığı mekân ve çevre ile bütünleşmesini sağlamaktadır. Bizi biz yapan içinde olduğumuz ve kullandığımız her şeydir. Bu bağlamda insana yaşam alanı sunan kent ile insan bedeni arasında bir sınır olduğu yanılgısına düşülmemelidir. Nasıl bir zamanlar doğa ile aramızda sınır yoktu ise bugün de beton ve silikon yığını kentleşme insanın derisinin içerisine de nüfuz etmektedir. İnsansonrası durum bedeninin başkalaşımına paralel olarak kentleşmenin başkalaşımını da ivmelendirmektedir.

Postürbanizm ile Hiperürbanizm ayrımını hakikat siyasetine aldanmadan yapmamız gerekir. Postürbanizm kentsel başkalaşımın posthümanist bağlamda gerçekleşmekte olduğu şekli ile kavranmalıdır ve bu haliyle tıpkı insansonrası teoride olduğu gibi eleştirel bir anlam içermelidir. Bu sebeple tezde, postürbanizmi mega kentler kurgulayan hiper kentleşme veya transhümanist eğilimin kentçilik anlayışı olarak anlaşılması gerektiğinin altı çizilmiştir.

Uzaktan işlem yapabilme kabiliyeti getiren bir çok uzak işletim sistemi mesafelerin yok olmasını sağlamıştır. Coğrafi sınırları da yerle bir eden bu teknolojik yetenek insanın her yerde olabilmesini mümkün kılmaktadır. Emek işçiliğinin de devredilmesi ile insanın bir zamanlar üretim merkezleri, sonraları da ticaret ve bilişim merkezleri olarak kullandığı şehirlerde yoğunlaşması artık gerekmemektedir. Bu gelişimin getirdiği insansonrası durumda kentleşme sonrası yerleşim eğiliminin yeryüzüne

yayılmak olarak anlaşılması gerektiği vurgulanmıştır. Tüm epistemolojik altyapının ve düşünsel çıkarımların neticesi olarak tezin öngörüsü kentleşmenin insansonrası durumda doğa ile kurgulanan sınırların yitirilmesinde biçimleneceği şeklinde olmaktadır.

Kenti belirleyen sınırlar savaş ve ticaret gibi hümanist sebepler ile kurulmuştur. İnsansonrası durumda bu sınırların korunarak, kentin bir mega yapılanma ile şekil alması anlamsız olacaktır

Yeryüzünün doğallığı çokluk ortamını çağrıştırmaktadır. Çokluk, bazı aydınlanma dönemi düşünürleri (Thomas Hobbes gibi) tarafından ikellik olarak görülmüş, ‘halkın birliği’ medeni toplumu ve ulus devletini oluşturan temel olarak olumlanmıştır. Bir birlik olarak çokluktan kopan halk, iktidarın (kapitalist-hümanist) yönetsel uygulamalarının şekil verdiği günümüz toplumu olarak yapılandırılmıştır. Birlik içinde aidiyetlerin himayesine giren topluluklar, normlar ile belirlenmiş sınırları korudukları sürece toplumun parçası olmaktadır. Çağdaş toplumda denetim, normların inisiyatifinde çalışan biyo-iktidar belirlenimine bırakılmıştır. Biyo-iktidar kişinin toplumda var olabilmesi için özdenetimini gerçekleştirerek kapitalist sisteme eklemlenmesidir.

İnsansonrası durum çokluk ortamı olarak tüm bu yönetsel yapılanmayı yerinden etmektedir. Çokluk ortamının özgür işleyişi, kimlikliliğin üzerini bedeninin akışkanlığı ile çizerek herkese açık olmasının getirisidir. Özgür işleyişi ile ‘çokluk’ bizi biz yapan dünyanın gerçeğidir. Yaşamın bu gerçeğin izinde oluşması dışında kalan her inisiyatif gibi insani dönemin (the human era) sürekliliği de mümkün değildir.

Sanatın bu durumda geçici olan ile sınırlı kalması değil ama gerçek olana açılması anlam kazanmaktadır. Sanat ve estetik insani değerlendirmenin sınırlarından çıkmalı ve doğal olana ile yani tüm canlılığı ile devinim içinde olana açılmalıdır. Gerçek olana temas etmeyi ereği olarak belirleyen bir sanat anlayışı ancak ve ancak çoklu platformlarda mümkün olmaktadır.

Diğer taraftan teknolojinin ve bilimin veya felsefenin belirlediği gelecek sanat

olmadığı takdirde eksik kalmaktadır. *Auguste ve Louis Lumiere* kardeşler sinematograf cihazını geliştirmiş olmalarına rağmen bu cihazın yapabileceklerini hayal edemiyor ve bu sebeple cihazı pek önemsemiyorlardı. Onlar için gerçekte gördükleri görüntülerin beyaz perdeye taşınması heyecan verici değildi ama ilk gösterilerine davet edilen ve öykülü film ve bilimkurgu filmin atası sayılan *Georges Melies* için durum böyle değildi. Melies ve birçok sanatçının bu cihazı kullanarak yaşamı nasıl renklendirdiğini çok iyi biliyoruz. Bu sebeple tez, teknolojinin, sanatın özgür işleyişinin üretkenliği ile beraber geleceğimizi şekillendiriyor olmasının altını çizirken bilgin sanatçı figürünü değil ama bağımsız zihnin yaratıcılığını olumlamaktadır.

Sanatın insan oluşumuzu belirlediği veya insanın ayrıcalıklı olarak yer edindiği eksepsiyonel bir yeti olarak kavranması doğru değildir. Sanat bu dünyanın ve yaşamın güzelliğindedir. İnsan olarak biz ancak bu güzelliğe fantezilerimizi paylaşarak katılabiliriz. Bu fantezilerin renkliliği ve yaratıcılığı ancak özgür eyleyiş ile ortaya çıkabilir. Günümüzde çağdaş yapıtların sanat statüsü edinmesi bağımsız ve çoklu belirlenim ile olmamaktadır. Dolaşıma giren çağdaş yapıtlar dilin etkin kullanımı ile gerçekleşen anlatının eseridir. Tıpkı insan oluşumuzun dilde belirlendiği gibi günümüz sanatı da dilde belirlenmektedir.

Tez sanatın hümanist belirlenimden çıkarılarak bağımsızlaşması gerektiğini savunmaktadır. Tıpkı insan bedeni ve kent gibi sanat ta çoklu alanda var olmalı ve yaşanmalıdır. İnsansonrası durumda sanat kurumlarının iktidar yapılanmasının işleyişi de sekteye uğramaktadır. Sanat, müze, galeri, atölye, akademi, eleştirmen, küratör, sanatçı ve seyirci ağını oluşturan kült olgulardan bağımsızlaşmaktadır. Teknoloji ve akıllı cihazlar ile gerçekleşen paylaşım olasılığı ve çoklu imkanlar varken kimsenin müzeye veya galeriye ihtiyacı yoktur. Eleştiri zaten uzunca bir zamandır sanat siyaseti yapmaktan ibaret olmuştur. Sanatçının da müşterinin belirlediği üretimleri gerçekleştirmesi özgür bir tavır değildir. Sanat ancak hümanist iktidar ağının dışına çıktığında, türümüze ait yaratıcılık ve fantezilerin çeşitliliğini yaşamın renklerine katabilir. Böylesi bir yaratım otoriter sanatçının yaptığı nesnenin odakta olduğu bir gösteriden çok daha fazlasını içerir.

Sanatın kapitalist bir gösteriden fazlası olması nesnesiz oluşuna bağlıdır. Nesnel bir yapıt sadece hacim kaplayan bir şey olarak anlaşılmamalıdır ama başı sonu belirlenmiş

kapalı bir yapıt olan her resim, heykel, fotoğraf, kurulum, performans, tiyatro, sinema ve benzeri medya ile üretilmiş her şey nesnedir. Nesnesiz olmak yapıtın belirleniminin çoklu katılıma ve ortak üretime açık olması demektir. Nesnesi olmayan bir sanat tavrının seyircisi de olamaz çünkü ortada seyirlik değil ama katılıma açık bir davet vardır. Seyirci ve sanatçı bu bağlamda ortak üreticiye dönüşürler. Nesnesiz ortak üretimler mekân olgusunu da sorunsallaştırmaktadır. Odakta sanat nesnesi değil ama çoklu katılıma açılan ortak payda olduğu durumda yapıta sanat eseri statüsü veren mekân etkisi işlevini yitirir. Üzerine ışık vurdurulacak bir nesne olmadığı durumda müze salonları ve şatafatlı galerilerin görkemli görüntüsü arka planda kalır. Sanatçı, seyirci ve nesnenin olmadığı bir sanat anlayışının ticari dolaşımda yer bulması da imkansızdır.

Yerleşik olgulardan bağımsızlaşması ile sanatın ideal olarak çerçevelenenden başkası olduğu durumlar da meşruiyet kazanır. İdealize edilmiş sanat eseri sanat iktidarının kurgusu olarak ete kemiğe bürünür ve bu kurgu tüm öncü tavırları ötekileştirir. Sanat olarak öncü tavırların söz aldığı bir platformun varlığı ve bu platformda gerçekleştirilen sunumlar yaşamın kurgu dışı şekillenmesini de mümkün kılmaktadır. Çoklu platform, katılım ve paylaşımın özgür yapıldığı yerdir ve sanat bu platformlarda bireysel belirlenim ile sunulan ortak paydanın katılımcıları bir araya getirdiği açık oluşumda aranmalıdır. Hümanizm dışılık ancak ve ancak çoklu platformlarda mümkün olmaktadır ve dünyamızın ve yaşamın geleceğinin belirlendiği böylesi oluşum sanatsal olmalıdır.

Tez hümanist gelişimin veya birçoklarının dediği gibi insan evresinin gelecekte ya transhümanist oluşuma evrileceği ya da posthümanist anlayışa yöneleceği bir durum içinde olduğumuza vurgu yapmaktadır. Bu ayrım tez kapsamında beden, kent ve sanat bağlamında incelenerek netleştirilmiştir. Gelecekte hangi yoldan ilerleneceği kehanetini yapmaktan kaçınarak tek sürdürülebilir olasılığın yerkürenin gerçekliğinde yaşam-merkezcil çizgi olduğu açıkça dile getirilmiştir.

SONSÖZ

Tez kapsamında gerekli görülen konular detaylandırılarak açıklanmış olsa da çalışılan alan hala çözümlenmeyi bekleyen birçok kavram ve olguları içermektedir. İnsansonrası durum ve etik, hermenötik ve post-truth (hakikat sonrası), teknolojik ontoloji ve yerelleşme ile kuram-sonrası sanat ve siyaset ve benzeri birçok konu insansonrası durumda tekrar incelenmeyi beklemektedir. İnsansonrası durumlar yerleşik olguları ve kavrayışları bozduklarından çalışma alanı müthiş bir zenginliğe açılmaktadır. Bu durum da yeni oluşan alanların yanı sıra yaygın kültürde ve akademik çevrede kabul görmüş öğretilerin de üzerinde tekrar çalışılmasını gerektirmektedir.

TERİMCE

Açık Yapıt (The Open Work): Her katılımcının yönlendirilmeden yorumlayabildiği ve sınırsız anlam çokluğu içeren sanat eserlerine yapılan tanımlama. Umberto Eco 1962 yılında yayınlanan aynı isimli (*Opera Aperta*) kitabında bu terimi kavramsallaştırmıştır.

Aile Benzerliği (Family Resemblance): Ludwig Wittgenstein tarafından geliştirilen ve görsel benzerlik temeline göre şeylerin belli bir kümeye veya tanımlamaya dahil edilmesi için belirlenen kriterler toplamı, sanat kuramı. Kültür ve sanat eserlerini tasnif etme ve belirleme amacı için kullanılmıştır.

Akıllı Kent: Teknolojinin ve dijital cihazların kullanımı sayesinde insan ile etkileşime giren yapılar ve alanlar ile şekillenen şehircilik anlayışı. Genellikle robot veya yapay zekâ ile interaktif olarak yapılan özel ve kamusal mekanlar bütünü olarak anlaşılmaktadır.

Anamorfik Bakış veya Yamuk Bakmak (Anamorphic Look): Slavoj Žižek'in aynı isimli kitabında (Looking Awry) kuramsallaştırdığı ve olayları görme biçimimizin ve bakış açımızın sahnelenen net görüntünün arka planına çevrilerek gerçek olana kaymasının anlatıldığı felsefî öğretisi. Göz aldanması değil ama sahnelenenin arkasında yatan gerçeği görebildiğimiz bakış olarak anlaşılması doğru olacaktır.

Anti-hümanizm, (Antihumanism): Kelime anlamı hümanizm karşıtlığıdır, fakat yaygın anlatıya bakıldığında hümanizmin anti-hümanist söylemi de içerdiği görülmektedir. Karşı olduğu kısım hümanizmin tamamı değil bir bölümüdür. Bu sebeple hümanizmin bir uzantısı olarak anlaşılması daha doğru olacaktır.

Anti-ürbanizm, (Anti-urbanism): Modern ve çağdaş kentleşme karşıtlığı. Postürbanizmden farklı olarak anlaşılmalıdır. Çağdaş kentleşme eleştirisi getiriyor olsa da iyileştirilerek yeniden kurgulanan bir kentleşme eğilimi olarak anlaşılması doğru olacaktır.

Antroposantrizm, (Anthropocentrism): İnsanmerkezcilik; yerküredeki her canlı ve cansız varlığın insana hizmet ettiği ve insan için var olduğu dolayısıyla insanın herşeyin merkezinde olduğu anlayış.

Antroposen, (Anthropocene): İnsanoğlunun dünyaya olan etkisinin en üst düzeye çıktığı dönem. Genellikle sanayi devriminden sonrası olarak anlaşılmaktadır.

Bengidönüş, (Eternal Recurrence): Friedrich Nietzsche'nin '*ecce homo*'da gezegenimize ait yaşam döngüsünü tanımlamak için kullandığı kavram. İnsan, gezegen ve hatta evreni de kapsayan bir oluş ve yok oluş ve tekrardan oluş döngüsünün işleyişi ile insanın bu süreçte yapıp ettikleri neticesinde üstinsana geçişi mümkün kılan dönüşümü olarak anlaşılmalıdır.

Big Data: Büyük veri; internet ortamında ve akıllı cihazlarda yapılan tüm paylaşımlar, dijital ağlarda yapılan bilgi alış veriş ve görsel paylaşımlardan toplanan verinin tümünün anlamlı bir çıkarım ve birikim oluşturacağı şekilde işlenebilir biçimine verilen ad.

Biyoiktidar / Biyopolitika: Michel Foucault'nun, toplumu oluşturan bedenler üzerinde çalışan soyut iktidar yapılanmasını tanımlamak için kullandığı terim. Biyoiktidar işleyişinde bedensel şiddet yoktur çünkü biyopolitikanın esas amacı bireyin sahip olduğu biyolojik yaşam enerjisini en verimli ve üretken şekilde kullanmak, denetlemek ve kapitalist akışa doğru yönlendirmektir.*

Biyomorfizm, (Biomorphism): Sanat tasarımları ve teknolojik tasarımların canlı organizmaların doğal biçimlerine özgü form alması.

* Bkz. Michel FOUCAULT, *Özne ve İktidar, Seçme Yazılar 2*, Çev. Işık Ergüden ve Osman Akınhay, s.17. (Ferda Keskin tarafından yazılan '*Sunuş*' kısmında anlatılan Biyoiktidar tanımlaması özetlenerek alıntılanmıştır).

Çoğulluk, (Plurality): Sayı olarak çok olma durumu. Çokluk ile karıştırılmamalıdır.

Çokluk, (Multitude): Bireysellik, bireysel bağımsızlık, özgür belirlenim ile karar alma yetisinin öznenin kendinde olduğu demokratik durum. Halk nosyonuna ve benzeri toplulukların bütünlüğüne katılmış öznelliğin iptali, ‘bir’liğin karşıtlığı. Aidiyetler ile belirlenen davranış birliğinin dışılığında şekil alan katılım ve paylaşım modeli. Çağdaş bireysellik.

Egosantrizm, (Egocentrism): Beniçincilik, her şeyin kendine özgü ve insana dayandırılarak açıklandığı düşünce ve ruh hali.

Eleştirel İnsansonrası Teori, (Critical Posthuman Theory): Hümanizm insanının gezegene egemen olarak kurgulanan mutlak konumunun tartışmalı olduğu savı ile eleştirildiği ve insanın doğanın bir parçası olduğunu ve bu anlayış ile ancak var olabileceğini ve küresel yaşamın korunabileceğini savunan çağdaş düşünce akımı, teori.

Etnosantrizm, (Ethnocentrism): Ethnosentrizm olarak da yazılmaktadır. Etnik merkezcilik; belirli bir kültürün merkezde olduğu ve diğer kültürlerin, kendi kültürün ölçüt alınarak değerlendirildiği anlayış.

Fintech (Financial Technology): Finansal teknoloji kelimelerinin ilk heceleri alınıp üretilen terim. Geleneksel finansal yöntemlerin yerini teknolojik finansal uygulamalara bıraktığı ve böylece finansal yönetimin kapsamının genişletildiği teknolojik sistemler bütünü.

Fraktal Animasyon: Doğada belirlenenlere benzer düzensiz şekillerin sürekli tekrarlanan bir hareket ile açıldığı gerçek boyutlu animasyonlardır. Akan görüntülerin sürekliliğini gösteren dijital animasyon formudur. Fraktal kelime kökeni (fractus) Latince parçalanmış veya kırılmış anlamına gelmektedir.

Gig ekonomi, (Gig Economy): Paylaşım ekonomileri. Kısa süreli paylaşımların tüketim sistemine alternatif oluşturduğu iktisadi model. Dijitalleşme ile yaygınlaşan hizmet paylaşım sistemlerine verilen ad. İnternet ortamında ve çeşitli aplikasyonlarda, hizmet ve ürün paylaşımı ile aracı firmaların elemine edilmesi olarak da anlaşılabilir. Kelime kökeni müzik endüstrisinden gelmektedir ve müzisyenlerin kısa süreli olarak sahne almasına ‘gig’ denir.

Hiper Hümanizm, (Hyper Humanism): Agresif hümanizm; insan bedenlenmesinin aldığı teknolojik şeklin evrene hâkim tek egemen varlık formu olarak düşünülmesi.

Hiperürbanizm, (Hyperurbanism): Hiper kentçilik. Tez kapsamında günümüz kentleşmesinin teknolojik binalar ile doğadan tamamen kopmuş bir hal alması, giderek daha çok kentlerde yoğunlaşan kentleşme eğilimi.

Hümaniteryenizm, (Humanitarianism): En genel formuyla evrensel anlamda tarafsız bir biçimde tüm insanlar için iyilik, iyilikseverlik ve sempati içeren etik anlayıştır. Cinsel yönetim, ırk, kast, yaş, kabile, din ya da millet gibi ayrımlar içermez*. Genellikle hümanizm ile karıştırılır halbuki tamamen farklı anlamları vardır.

Hümanizm, (Humanism): Toplumsal ve simgesel yapının şekil aldığı insanfaydacı ve insanmerkezci dönem. Antroposentrizm ile sınırlı olarak düşünülmemelidir. Temeli Greko-Romen öğretilerine ve daha öncesinde tarım toplumuna geçiş dönemine dayanır.

Işıksız Fabrika, (Lights Out Factory): Kapalı alanda, içinde insan olmadan sadece robotların çalışarak ürettiği fabrika modeli. Fabrika içinde insan olmaması sebebiyle ışıklara da ihtiyaç duyulmamasından bu şekilde isim almıştır.

* Bkz. Wikipedia, Hümaniteryenizm: <https://tr.wikipedia.org/wiki?curid=1684726>

İlişkisel Estetik (Relational Aesthetics): İnsanlar arasında kurulan ilişkilerin estetik değere sahip olduğu görüşüne dayanan ve keyifli geçirilen anların sanat eseri olarak belirlendiği anlatıya verilen ad. İlk olarak Nicolas Bourriaud tarafından 1998 yılında aynı isimli kitabında kavramsallaştırılmıştır.

İnsan Dönemi / İnsan Sahnesi (The Human Era): Bazı anlatılarda antroposen ile aynı dönem için kullanılmaktadır. Transhümanist dönem ile antroposeni de içeren, insani belirlenim ile evrimin çizgisinden çıkmanın amaçlandığı çağdaş dönem olarak anlaşılması doğru olacaktır.

İnsandışılık, (Inhumanity): Hümanist belirlenimin dışılığında olmak, hümanist belirlenimin etkisinden bağımsızlaşmak. Tezde yaygın anlamından farklı olarak yani hümaniteryenizm dışılığından farklı olarak yukarıda belirtildiği anlamı ile yer almaktadır.

Jeomorfizm, (Geomorphism): Doğaya ve yeryüzüne uygun ve doğanın içinde biçimlenme. Doğaya ve yeryüzüne özgü formların çağdaş kültürün biçimi olması

Kendine Mal Etme (Appropriation): Amerikalı sanatçı Sherrie Levine tarafından geliştirilen sanat edimidir. Postyapısai ve kavramsal sanat bağlamında Levine, Walker Evans, Eliot Porter ve Edward Weston gibi sanatçıların yapıtlarını tamamen aynı ölçü ve fotoğrafik görüntüleri ile kendine mal etmiştir, sadece imzasını Sherrie Levine olarak atmıştır.

Kripto Para, (Cryptocurrency): sanal para; herhangi bir gerçek değere bağlı olmayan sadece sanal olarak değişim değeri bulan para.

Leziz Ceset (Cadavre exquis): Özellikle sürrealist sanatçıların kullandığı bir resim yapma tekniğidir. Birkaç sanatçı, bir diğerrinin yaptığını görmeden ama onun bıraktığı yerden devam ederek resim yapar ve sonrasında tüm çalışmaların yapıldığı medyum (kâğıt veya tuval) açıldığında bağımsız çizilen parçalar bir bütünü oluşturur.

Makine Öğrenimi (ML - Machine Learning): Yazılım programlarının kapalı kodlanmasından farklı, diğer bir deyişle öğrenime açık olarak programlanan ve yapay zekanın öğrenim yolu ile geliştiği bir algoritma kategorisidir.

Markalaşma karşıtlığı, Markasızlaşma (Antibranding): Marka bağlılığına eleştiri getiren ve marka bağımlılığını iptal etmeyi amaçlayan anlayış çerçevesinde gelişen kavram.

Marka Sadakati, Marka Bağlılığı veya Bağımlılığı (Brand Loyalty): İktisat alanından devşirilmiş bir terimdir ve sanat eserinin markası olduğu düşünülen sanatçı imzasına bağlılığı anlatmaktadır.

Monizm, (Monism): (Küresel bütünlük) İlk olarak Antik Yunan maddeci düşünürlerin savunduğu ve sonrasında Baruch Spinoza'nın kavramsallaştırdığı, içinde yaşayan ve var olan tüm unsurları ile bir bütün olarak dünyada yaşamın şekil almakta olduğunu ve hiçbir unsurun diğerinden bağımsız, kendinden ibaret olamayacağını temel alan öğreti. Doğada yer alan her unsurun birbiri ile ilintili olduğunu ifade eden felsefi söylem.

Nekropolitika: Achille Mbembe'nin kavramsallaştırdığı ve özellikle yerkürenin öteki bölgelerinde yaşayanların maruz bırakıldığı ölüm ve kölelik stratejileri ile insanların ölüm ve yaşam arasında kalmaya zorlandığı yönetim biçimi için kullanılan terim. Biyoiktidar terimi ile karıştırılmamalıdır.

Neo-Hümanizm, (Neohumanism): Hümanizmin yeni evresi; ileri teknolojik gelişmeler ile ölümsüzlük, süper sağlık, genetik mükemmeliyet gibi insanmerkezci hedeflerin biyoteknolojik müdahaleler ve tekillik ile gerçekleşeceği düşünülen eğilim. Hümanizme yeni olarak biyoteknolojiler ile tüm marazları giderilmiş mutlak bir varlık olarak 'yeni insan' (neohuman) ülküsünü katmaktadır. Transhümanizmin, Posthümanizm çatısı altından çıkarıldığında edindiği anlamı ile benzer anlamı olduğu düşünülebilir.

Neoliberalizm, (Neoliberalism): Bırakın yapsınlar (laissez-faire) ekonomik liberalizm fikirlerinin 1970 sonrasında bir proje olarak yeniden kurgulanması ile geliştirilen iktisadi yönetim modeli. Keynesyen iktisadi politika ile 20. Yüzyılda gerçekleştirilen devletin ekonomik alana müdahalesinin sonlanması ve sosyal devlet anlayışının terk edilmesi ile uygulanmaya başlanan projedir. Kelime karşılığı yeni-özgürlük olarak okunsa da içerdiği anlam ve uygulama özgür bir işleyiş değildir. Neoliberalizm tüm yaşam şartlarının piyasa tarafından belirlendiği katı iktisadi sistem olarak tanımlanabilir.

Performatif Beden (Performative Body): Performativiteye bağlı olarak şekil alan beden. Judith Butler'ın cinsiyet belası isimli kitabında, insan bedeni ve cinsiyetlerin oluşumunu bağladığı bedenlenme kuramı.

Performativite (Performativity): Sık tekrarlanan davranışların ve eylemlerin neticesinde oluşan alışkanlıklar ve bu alışkanlıkların biçim yaratma kabiliyeti.

Postfordizm, (Postfordism): Henry Ford'un otomotiv üretiminde geliştirdiği üretim bandına bağlı çalışma şeklinin sonlanması ile geçilen çalışma modelidir. Postfordizm bilgi işleme ve iletişim teknolojileri ile dijital çalışma olasılıklarının gelişimi neticesinde oluşan iş yapma alternatiflerinin çeşitlenerek egemen çalışma modeli olduğu durumdur.

Posthümanizm, (Posthumanism): İnsansonrası, insanmerkezcilik sonrası, hümanizm dışılık.

Postürbanizm, (Posturbanism): Kentçilik sonrası veya kent-sonrası. Tez kapsamında doğa ile bütünleşilen, kent ve taşra ayrımının kalmadığı bir jeomorfik yerleşim ve yaşam alanı olarak anlamlandırılmıştır.

Queer: Kuir; ucube, ana akıma ait olmayan, aykırı, özel, farklı. Feminist terminolojide heteroseksüellik dışında kalan tüm cinsel eğilimlere verilen ad olarak anılsa da terim çok daha geniş anlamı ile çağdaş felsefe de yer almaktadır. Normal olarak belirlenmiş olanın dışında kalan her şey kuir olarak anılmaktadır. Toplumsal mutabakat ile belirlenen normlara uymayan şey kuirdir.

Queer Ground: Kuir yer, mekân; mekânın normal dışılığına verilen ad. Gecekondu benzeri eklektik yerleşimler için de kullanılmaktadır.

Sanat Dünyası (The Artworld): Arthur Danto'nun 1964 yılında yazdığı aynı isimli metinde anlatılan ve sanatın, sanatçı, filozof, sanat tarihçisi, akademisyen, kuramcı, eleştirmen ve kurumlar ile kapalı bir belirlenim içinde olduğu durum tespiti.

Sanat Siyaseti: Sanat üretimlerinin sanat dünyasının iktidar yapılanmasına uygun şekilde nesnelleşmesini anlatan terim. Sanat siyaseti bir nesne olarak sanat eserine şekil vermesinin yanı sıra sanat üzerine söylemler, metinler, eleştiri ve performanslarda da görülmektedir.

Siber Alem, Siber Mekân (Cyberspace): Birbirine bağlı işletim sistemlerinin oluşturduğu dijital bazlı mekân. En bilinen formu internettir (world wide web). Dijital sanal ortam.

Simulakr(lar) (Simulacra): Kökeninden kopmuş ve artık kendi gerçekliği ile varlığını şekillendirmeye devam eden oluşumlar veya gerçekte hiçbir zaman bir temeli olmamış hipergerçeklik kültürünü anlatan tanım. Kendi gerçekliğini yaratan oluşumları anlatmak için Jean Baudrillard'ın kullandığı terim.

Sinizm, Kinizm / Sinik, Kinik, (Cynism or Cynicism): Sokrates'in öğrencisi Anthistenes'in geliştirdiği felsefi öğretiler. Daha çok diyohen ile bilinir olmuştur. Kinik felsefenin odağında '*erdem*' vardır ve erdeme ulaşmak bu anlayışa göre dünyevi mülkiyet ve hazzardan vazgeçmek ile olmaktadır. Slavoj Žižek sinizmi çağdaş vurdumduymazlık ve umursamazlık olarak kavramsallaştırmıştır. Žižek'e göre sinist '*işler böyle yürüyor*' diyerek olup biten adaletsizliği, ahlaksızlığı ve anlamsızlığı görmeyen ve bu tavrı ile ideolojilere hizmet eden kişidir.

Studia Humanitatis: Roma imparatorluğu döneminde erkek çocukların insan olarak kendi gizilgüçlerini tam olarak geliştirmeleri için öğrenmeleri gereken konulardan oluşan insan bilimleri öğretisi. Özgür insan belirleniminin dayandırıldığı öğretisi.

Tekillik (Singularity): Akıllı cihazların bilgi işlem kapasitesinin ikiye katlanma süresinin ihmal edilecek kadar kısa bir süreye indiği anda tecrübe edeceğimiz düşünülen teknolojik eşikten geçme durumu. Teknolojik mükemmeliyet. Neo-hümanist düşünürlerin gelecek projeksiyonlarında yer alan tüm teknolojik kültürü gerçekleştireceği düşünülen bilgi işlem yeteneğinin sonsuzluğu.

Tekno-Beden: Teknolojik ontoloji ile insan bedeninin iç içe geçtiği ve yeni hümanistler tarafından geleceğin öznesi olacağı düşünülen bedenlenme biçimi.

Telematik Sanat (Telematic Art): Bilgisayar aracılı telekomünikasyon ağlarını kullanan sanat projelerinin tanımıdır. 1990'ların ilk yarısında Roy Ascott tarafından sanat edimi olarak kavramsallaştırılmıştır. Tüm dijital etkileşim ve iletişim metotlarını içeren spektrum içinde gerçekleştirilen sanatsal düşünce ve pratiğini anlatmaktadır.

Toplumsal Heykel (Social Sculpture): Toplumun bir heykel gibi sanat yapıtı olarak şekillendirilmesi anlayışı üzerine kurulu sanat edimi. Joseph Beuys önderliğinde geliştirilen bu anlayış çerçevesinde toplumdaki herkes birer sanatçı olarak görülmektedir.

Transhümanizm, (Transhumanism): Hümanizmin mevcut eğilimini koruyarak teknoloji çağında aldığı insanmerkezci durum. Evrim yerine tamamen insani belirlenimin konduğu düşünce, eğilim.

Transürbanizm, (Transurbanism): Hiperürbanizm ile eşanlamlı olarak düşünülebilir, hiperürbanizme ek olarak teknolojinin çok daha etkin olduğu, akıllı binalar ile kurulu teknolojik kentleşme eğilimini ifade eder.

Üçüncü doğa, (The Third Nature): İlk olarak Immanuel Kant'ın kavramsallaştırdığı 'ikinci doğa' tanımının bir sonraki seviyesi; günümüz dijital kimlik ve varlıkların şekil verdiği sunumlar ile form bulan gerçeklik alanı. Dijital ontoloji, sanal kültür ve siber-gerceklik alanını ifade etmektedir.

Ütilitaryen Hümanizm, (Utilitarian Humanism): İnsan-faydacılık; insanfaydacı ve işe yarayan söylem ve edimleri geçerli ve anlamlı gören hümanist yaklaşım.

Zihin işçiliği, (Immaterial Labor): (Birçok kaynakta ‘maddi olmayan emek işçiliği’ olarak da geçmektedir) Fordist üretim anlayışının diğer bir deyişle üretim bandı üzerinde aynı işin tekrarlanarak yapılması olarak tanımladığımız emek işçiliğinin otomasyon sistemleri ve robotik üretim tekniklerine devredilmesi ile çağdaş insanın üretime katkı verdiği işçilik modeli. Sosyal bir varlık olarak zihin işçisinin socius’a iletişim yetileri, duygulanım, empati, dilsel yetiler, düşünsel yetiler ve yaratım gücü ile katılımını ifade eder.

Zoe: Gezegen ölçeğinde kendi öz dinamikleri ile organize olan yaşamın tümüne verilen ad; bağımsız yapılanan yerküresel yaşam. İnsan ve diğer bir hayvan veya bitki zoe içinde sadece bir segment olmaktadır.

Zoe-santrizm, (Zoe-Centrism): Yaşam merkezlik; küresel canlılığın odağa alındığı düşünce biçimi olarak tez kapsamında insanmerkezciliğin iptalini ifade etmektedir.

KAYNAKÇA

Makale:

- Akal, C. B. (2007) Cogito Sayı:25, *Nietzsche: Kayıp Bir Kıta*. Makale: *Nietzsche Spinoza'yı Nasıl Okudu?* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Edelman, B. (2007) Cogito Sayı:25, *Nietzsche: Kayıp Bir Kıta*. Makale: *Nietzsche: Kayıp Bir Kıta*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Mbembe, A. (2003) *Necropolitics*. Public Culture 15(1):11-40, Duke University Press, Durham - North Carolina,
- Şahiner R. (2009) *Sanatta Yapıbozumu Stratejisi ve Derrida'cı Anlam Sökümü*. Sanat Dünyamız Dergisi Sayı:110 Text Art, Yapı Kredi Yayınları, 166-177. İstanbul.
- Taş, O. ve Taş, T. (2015) *Ankara'da Sokak Sanatı: Kent Hakkı, Protesto ve Direniş*. Mülkiye Dergisi, 39(2), 85-114. Ankara.
- Yavuz, H. (2007) Cogito Sayı:25, *Nietzsche: Kayıp Bir Kıta*. Makale: *Nietzsche ve Bengidönüş*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Kitap:

- Altuğ, T. (2007) *Kant Estetiği*. Payel Yayınevi, İstanbul.
- Barthes, R. (2016) *Camera Lucida*. (Çev. Reha Akçakaya), Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul.
- Baudrillard, J. (2012) *Kusursuz Cinayet*. (Çev. Necmettin Sevil), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, J. (2012) *Sanat Komplosu, Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik I*, (Çev. Işık Ergüden), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, J. (2016) *Simülakrlar ve Simülasyon*. (Çev. Oğuz Adanır), Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Bishop, C. (2018) *Yapay Cehennemler, Katılımcı Sanat ve İzleyici Politikası*. (Çev. Mine Haydaroglu), Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Bourriaud, N. (2018) *İlişkisel Estetik*. (Çev. Saadet Özen), Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

- Braidotti, R. (2014) *İnsan Sonrası*. (Çev. Öznur Karakaş), Kolektif Kitap, İstanbul
- Bumin, T. (2016) *Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Butler, J. (2012) *Cinsiyet Belası, Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. (Çev. Başak Ertür), Metis Yayınları, İstanbul.
- Carrol, N. (2016) *Sanat Felsefesi, Çağdaş Bir Giriş*. (Çev. Güliz Korkmaz Tirkeş), Ütopya Yayınevi, Ankara.
- Davies, T. (2010) *Hümanizm*. (Çev. Emir Bozkırlı), Elips Kitap, Ankara.
- Debord, G. (2017) *Gösteri Toplumu*. (Çev. Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Deleuze G. ve Guattari F. (2015) *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*. (Çev. Işık Ergüden), Dedalus Kitap, İstanbul.
- Diderot & D’alembert (2000) *Ansiklopedi ya da Bilimler, Sanatlar ve Zanaatlar Açıklamalı Sözlüğü*. (Çev. Selahattin Hilav), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Editör Brockman, J. (2014) *Yeni Hümanistler, İnsandan Evrene Son Bilimsel Tartışmalar*. Ray Kurzweil, “Tekillik” (Çev. S. Nalan Büyükkantarcıoğlu ve Alper Kumcu), Tübitak Yayınları, Ankara.
- Editör Brockman, J. (2014) *Yeni Hümanistler, İnsandan Evrene Son Bilimsel Tartışmalar*. Andy Clark, “Doğuştan Yarı İnsan Yarı Makine Canlılar Mıyız?” (Çev. S. Nalan Büyükkantarcıoğlu ve Alper Kumcu), Tübitak Yayınları, Ankara.
- Editör Ersoy, M. (2012) *Kentsel Planlama, Ansiklopedik Sözlük*. Ninova Yayıncılık, İstanbul.
- Editör Yücefer, H. (2016) Cogito Sayı:82, *Gilles Deleuze: Ortadan Başlamak*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Foucault, M. (2014) *Özne ve İktidar, Seçme Yazılar 2*. (Çev. Işık Ergüden ve Osman Akınhay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Foucault, M. (2015) *Kelimeler ve Şeyler*. (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), İmge Kitabevi, Ankara.
- Gielen, P. (2016) *Sanatsal Çokluğun Mirası, Küresel Sanat, Siyaset ve Post-Fordizm*. (Çev. Albina Ulutaşlı), Norgunk Yayıncılık, İstanbul.
- Gray, J. (2018) *Kuklanın Ruhu*. (Çev. Dürrin Tunç), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Haraway, D. (2006) *Siborg Manifestosu*, (Çev. Osman Akınhay), Agora Kitaplığı, İstanbul.

- Hardt M. ve Negri A. (2011) *Çokluk, İmparatorluk Çağında Savaş ve Demokrasi*. (Çev. Barış Yıldırım), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Hardt M. ve Negri A. (2013) *Duyuru*. (Çev. Abdullah Yılmaz), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Hardt M. ve Negri A. (2015) *İmparatorluk*. (Çev. Abdullah Yılmaz), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Harvey, D. (2015) *Neoliberalizmin Kısa Tarihi*. (Çev. Aylin Onacak), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Harvey, D. (2016) *Kent Deneyimi*. (Çev. Esin Soğancılar), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Heinich, N. (2013) *Sanat Sosyolojisi*. (Çev. Turgut Arnas), Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Hobbes, T. (2018) *Leviathan*. (Çev. Semih Lim), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Kurzweil, R. (2016) *İnsanlık 2.0, Tekillığe Doğru Biyolojisini Aşan İnsan*. (Çev. Mine Şengel) Alfa Bilim, İstanbul.
- Lecourt, D. (2005) *İnsan Post İnsan*, (Çev. Hande Turan Abadan), Epos Yayınları, Ankara.
- Lefebvre, H. (2017) *Kentsel Devrim*. (Çev. Selim Sezer), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Nauert, C.G. (2011) *Avrupa'da Hümanizma ve Rönesans Kültürü*, (Çev. Bahar Tırnakçı) Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Negri, A. (2013) *Sanat ve Çokluk*. (Çev. Serkan Sönmezgil), Monokl Yayınları, İstanbul.
- Nietzsche, F. (2016) *Böyle Buyurdu Zerdüşt*. (Çev. Murat Batmankaya), Say Yayınları, İstanbul.
- Nietzsche, F. (2017) *Ahlakın Soykütüğü Üstüne - Bir Kavga Yazısı*. (Çev. Ahmet İnam), Say Yayınları, İstanbul.
- Nietzsche, F. (2018) *Ecce Homo, Kişi Nasıl Olduğu Kimse Olur*. (Çev. Mustafa Tüzel), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- O'Doherty, B. (2016) *Beyaz Küpün İçinde, Galeri Mekanının İdeolojisi*, (Çev. Ahu Antmen), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Ranciere, J. (2010) *Özgürleşen Seyirci*. (Çev. E. Burak Şaman), Metis Yayınları, İstanbul.
- Rancière, J. (2017) *Cahil Hoca, Zihinsel Özgürleşme Üstüne Beş Ders*. (Çev. Savaş

Kılıç) Metis Yayınları, İstanbul

Sartre, J. P. (2018) *Varoluşçuluk*. (Çev. Asım Bezirci), Say Yayınları, İstanbul.

Shanken A. E. (2012) *Sanat ve Elektronik Medya*. (Çev. Osman Akınhay), Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul.

Spencer, D. (2018) *Neoliberalizmin Mimarlığı, Çağdaş Mimarlığın Denetim ve İtaat Aracına Dönüşme Süreci*. (Çev. Akın Terzi), İletişim Yayınları, İstanbul.

Spinoza, B. (2016) *Geometrik Düzene Göre Kanıtlanmış ve Beş Bölüme Ayrılmış Olan Etika*. (Çev. Hilmi Ziya Ülken), Dost Kitabevi, Ankara.

Şentürk, L. (2015) *Kuir Mekân*. Kült Neşriyat, Kocaeli.

Tournier, M. (2014) *Cuma ya da Pasifik Arafı*. (Çev. Melis Ece), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Virno, P. (2013) *Çokluğun Grameri*. (Çev. Volkan Kocagül ve Münevver Çelik), Otonom Yayıncılık, İstanbul.

Zizek, S. (2014) *Ahir Zamanlarda Yaşarken*. (Çev. Erkal Ünal), Metis Yayıncılık, İstanbul.

Zizek, S. (2016) *Yamuk Bakmak, Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*. (Çev. Tuncay Birkan) Metis Yayınları, İstanbul.

Tez:

Balkan, G. (2015) *Posthuman; Bedenin Toplumsal İnşasının Sonu, Bio-Konstrüktif Sanat*. Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi.

Belgesel:

Directed By: Morris, E. (2003) *The Fog of War: Eleven lessons from the life of Robert S. McNamara*. Sony Pictures, United States.

İnternet Kaynakları:

Beuys, J. (1979-1980) “*Election Poster For The Green Party*”
<http://www.medienkunstnetz.de/works/wahlplakat-fur-die-grunen/>

Brecht, B. (1932) “*The Radio as an apparatus of communication.*”
http://sodacity.net/system/files/Bertolt_Brecht_The_Radio_as_an_Apparatus_of_Communication.pdf

Cozzi, L., Chen, O., Daly, H., Koh, A. (2018) “*Population Without Access To Electricity Falls Below One Billion.*”
<https://www.iea.org/newsroom/news/2018/october/population-without-access-to-electricity-falls-below-1-billion.html>

Fraser, A. (2016) “*Kurumların Eleştirisinden Eleştiri Kurumuna.*” (Çev. Ayşe Boren),
[http://e-
skop.com/skopbulten/kurumlarinL%20elestirisindenLelestiriLkurumuna/2926](http://e-skop.com/skopbulten/kurumlarinL%20elestirisindenLelestiriLkurumuna/2926)

Kennedy, R. (2014) “*Eleştirinin Rafa Kaldırıldığı Bir Çağda Hans Haacke Yolundan Şaşmıyor.*” (Çev. Elçin Gen),
[https://www.e-skop.com/skopbulten/elestirinin-rafa-kaldirildigi-bir-cagda-hans-
haacke-yolundan-sasmiyor/2173](https://www.e-skop.com/skopbulten/elestirinin-rafa-kaldirildigi-bir-cagda-hans-haacke-yolundan-sasmiyor/2173)

Stalin, J.V. (1940) “*Sovyetler Birliği Komünist Partisi (Bolşevik) Tarihi, Bölüm 11.*”
<http://kutuphane.halkcephesi.net/Stalin/Bolsevik%20parti%20tarihi/index.htm>

Wallen, J. (2018) “*Will Europe’s Emerging Cities Rival London in 2019?*”
[https://www.forbes.com/sites/joewalleneurope/2018/12/05/will-europes-
emerging-fintech-cities-rival-london-in-2019/](https://www.forbes.com/sites/joewalleneurope/2018/12/05/will-europes-emerging-fintech-cities-rival-london-in-2019/)

