

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

POST TRUTH KAVRAMI İLE ÇAĞDAŞ SANAT İLİŞKİSİ

Hazırlayan

Nejla Aslı GÜNTAN

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Atay GERGİN

İzmir / 2022

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

POST TRUTH KAVRAMI İLE ÇAĞDAŞ SANAT İLİŞKİSİ

Hazırlayan

Nejla Aslı GÜNTAN

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Atay GERGİN

İzmir / 2022

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Post Truth Kavramı ile Çağdaş Sanat İlişkisi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../.../...

Nejla Aslı GÜNTAN

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün / / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin maddesine göre Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Nejla Aslı Güntan'ın “**Post Truth Kavramı ile Çağdaş Sanat İlişkisi**” konulu tezi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Post-truth kavramı içinde yaşadığımız çağın en çok tartışılan kavramlarından birisi olmuştur. Öyle ki varlığı konusunda bile tam bir fikir birliği sağlanamamışken, hakkında yazılan metinler günden güne artmaktadır. Özellikle 2016 yılında kelimenin kullanımında görülen ani artış, kavramın toplumda bulunduğu karşılığı kanıtlar niteliktedir. Dünya genelinde gözlemlenen politik değişimler nedeniyle böyle bir artışın gerçekleştiğine şahit olsak da post-truth kavramı sadece bu kavramlar özelinde değerlendirmeye alınamayacak kadar geniş bir kavramdır. Kavramın sosyolojik, kültürel, felsefi ve bilimsel olarak etkileşime girdiği pek çok kavram bulunmaktadır. Bütün bu alanlarda, kavramın bileşenlerinden birini oluşturan hakikat kavramının değersizleştiğini veya yok sayıldığını gözlemlemek mümkündür. Bu yüksek lisans tezi çalışması kapsamında ise, hakikat ile kurulan bu sorunlu ilişki biçimleri incelenmeye çalışılmıştır.

Hakikatin önemsizleşmesi, sanat alanında da belirli değişikliklere sebep olmuştur. Sanat alanındaki bu değişimler öncelikle felsefi bağlamda hakikat kavramı ile sanat arasındaki ilişki üzerinden ele alınmıştır. Sanat alanında ise alegorik temsiller ile başlayan hakikat temsillerinin çağdaş sanat alanında nasıl bir dönüşüme uğradığı gösterilmeye çalışılmıştır. Bu süreç doğrultusunda, post-truth çağda üretilen sanat eserleri incelenmiş ve sanatçıların eserlerini üretirken hakikat ile kurdukları ilişki, post-truth ve onunla ilişkili kavramlar üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Post-Truth, Hakikat, Yankı Odası, Popülizm, Çağdaş Sanat.

ABSTRACT

Post-truth is one of the most discussed concepts of our era. Even when there is no consensus on its existence, texts on the topic increase daily. Particularly, the sudden increase in the use of the word in 2016 proves that the term found its place within society. Although this increase results from political instability around the globe, the concept of post-truth is too broad of a concept to be evaluated within this simple context. There are many concepts in which the post-truth interacts sociologically, culturally, philosophically and scientifically. In all these areas, it is possible to observe the concept of truth, which is one of the components of the post-truth, is devalued or ignored. This master's thesis is written to examine this problematic relationship with the truth.

The trivialization of the truth creates specific changes within the field of art. These changes are discussed through the relationship between the concept of truth and art in a philosophical context. This work explains how the representations of truth, which started with allegorical representations, are transformed in the field of contemporary art. In line with this process, works of art produced in the post-truth era are examined, and the relationship that artists established with truth while creating their works was explained through post-truth and related concepts.

Keywords: Post-truth, Truth, Echo Chamber, Populism, Contemporary Art.

ÖNSÖZ

Oldukça zorlu fakat bir o kadar da öğretici bir süreç sonunda, tezin sonuna gelmiş bulunmaktayım. Kişisel olarak bu konuya ilgi duymam, kendi yaşadığım pek çok farklı olayla ilişkilidir. Hayatımın pek çok farklı noktasında özellikle bilimin ve uzmanlığın itibarsızlaştırıldığını fark etmişimdir. Doğruyu bildiğini söylemenin baskıcılık olarak etiketlendiği, argüman temelli olmayan tartışmaların ve güvenilir olmayan bilgiye inancın arttığı bir dönemde yaşadığımı uzun bir süre önce anlamıştım. Fakat bunun bir başlık altında kavramsallaştırıldığından habersizdim. Bu sebeple, post-truth kavramı ile ilk kez tanıştığımda, içinde yaşadığım çağa dair duyduğum tekinsiz duyguların nihayet bir açıklaması olabileceğini keşfettim. Henüz hakkındaki literatür yeni oluşmaya başlamış olsa bile bu yüzden post-truth hakkında araştırma yapmak beni hiçbir zaman yıldırmadı.

Araştırmalarım sonucunda çağdaş sanat alanı ile post-truth kavramını ilişkilendiren çalışmaların sayısının hem dünyada hem de ülkemizde oldukça yetersiz olduğunu fark ettim. Bu nedenle bu konuya adanmış bir tez yazmak, beni her zaman heyecanlandırmıştır. Özellikle bir sanatçı olarak hakikate sahip çıkmak ve bunu yüksek sesle söyleyebilmek benim için çok önemli bir meseledir. Bu yolculuğa, benimle aynı kaygıları taşıyan ve sesini ürettiği sanat eserleri yoluyla çıkaran sanatçılar ile karşılaştırdığı için ayrıca minnettarım. Kaynak bulmakta çektiğim sıkıntılar, anlamakta zorlandığım felsefi kavramlar ile bütün bu süreç, zorlukların aşılma için var olduğunu bana bir kez daha hatırlatmıştır.

Bütün bu süreç boyunca bana destek olan ve motivasyonumu kaybettiğimde yeniden bulmamı sağlayan danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Atay Gergin'e, post-truth kavramı ile beni tanıştıran ve bilgi birikimini benimle paylaşan Prof. Dr. Simber Rana Atay'a, Sanat ve Tasarım bölümü hocalarıma, her zaman bana inanan sevgili eşim İlkcan İrdelp'e, tezin oluşum sürecinde ve Yankı isimli eseri oluşturmamda büyük desteği olan sevgili dostum Zeynep Erbay'a ve beni çalışkan bir insan olarak yetiştiren sevgili aileme sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLER LİSTESİ	x
TABLOLAR LİSTESİ.....	xii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

POST-TRUTH

1.1. Post-Truth.....	5
1.1.1. Hakikat.....	8
1.1.1.1. Aletheia	10
1.2. Post-Truth'un Nedenleri.....	19
1.2.1. Postmodernite	19
1.2.2. Sosyal Medya.....	27

1.2.2.1. Yankı Odası.....	31
1.2.2.2. Komplo Teorileri.....	32
1.2.3. İnsanın Bilişsel Yatkınlığı	35
1.3. Post-Truth'un Sonuçları	37
1.3.1. Popülizm	37
1.3.2. Bilim Karşıtlığı	42

2. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANAT İLE POST-TRUTH İLİŞKİSİ

2.1. Çağdaş Sanat Nedir?	47
2.2. Çağdaş Öncesi Sanat ile Hakikat İlişkisi.....	52
2.2.1. Çağdaş Öncesi Sanatta Hakikat Temsilleri.....	54
2.3. Çağdaş Sanatta Hakikat Arayışları.....	66
2.4. Hakikatin Önemsizleştiği Bir Çağda Sanat.....	73
2.4.1. Parafiction.....	74
2.4.2. Mockumentary	77
2.5. Post-Truth ve Çağdaş Sanat	79

3. BÖLÜM

YANKI

3.1. Eserin Kavramsal Altyapısı	89
3.2. Eserin Oluşum Süreci	90
3.3. Eserin Tekniği ve Sunumu	91
3.4. Eserin Fotoğrafları	92
SONUÇ	93
KAYNAKÇA	96
EKLER	115
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1- Sandro Botticelli, <i>The Calumny of Apelles</i> , 1494.....	55
Görsel 2- Cesare Ripa, <i>Verita</i> , Iconologia, 1603.....	56
Görsel 3- Sol; Nicolas Poussin, <i>Time Rescues Truth from Anger and Evil</i> , 1641, Sağ; Jean François de Troy, <i>Time Unveiling Truth</i> , 1733.....	58
Görsel 4- Gian Lorenzo Bernini, <i>Truth Unveiled by Time</i> , 1645-1652.....	59
Görsel 5- Francisco de Goya, <i>Truth has Died</i> , 1814-1815.....	60
Görsel 6- Francisco de Goya, <i>Will She Rise Again?</i> , 1814-1815.....	61
Görsel 7- Francisco de Goya, <i>This is the Truth</i> , 1814-1815.....	62
Görsel 8- Sol; Jean-Léon Gerome, <i>Truth Coming Out of Her Well</i> , 1896, Sağ; Édouard Debat-Ponsan, <i>Truth Leaving the Well</i> , 1898.....	63
Görsel 9- Sol; Gustav Klimt, <i>Nuda Veritas</i> , 1899, Sağ; Ferninand Hodler, <i>Truth II</i> , 1903.....	64
Görsel 10- Sol; Vahit Tuna, <i>İçerisi</i> , 2019, Sağ; Vahit Tuna, <i>Dışarısı</i> , 2019.....	66
Görsel 11- Vahit Tuna, <i>Dışarısı</i> , 2019.....	68
Görsel 12- Wolfgang Tillmans, <i>Truth Study Centre</i> , 2005.....	69
Görsel 13- Wolfgang Tillmans, <i>Truth Study Center</i> , 2017.....	70
Görsel 14- Timur Si-Qin, <i>Is it True There is No Such Thing as Truth?</i> , 2017.....	72
Görsel 15- Michael Blum, <i>A Tribute to Safiye Behar</i> , 2005.....	74

Görsel 16- Eva ve Franco Mattes, <i>Nike Ground</i> , 2003	76
Görsel 17- Damien Hirst, <i>Treasures from the Wreck of the Unbelievable</i> , 2017	78
Görsel 18- Damien Hirst, <i>Treasures from the Wreck of the Unbelievable</i> , 2017	79
Görsel 19- Phil Buehler, <i>Wall of Lies</i> , 2020.....	81
Görsel 20- Phil Buehler, <i>Wall of Lies (Saldırıdan Sonra)</i> , 2020.....	82
Görsel 21- Aslı Çavuşoğlu, <i>Future Tense</i> , 2017	83
Görsel 22- Alpin Arda Bağcık, <i>Ritalin</i> , 2017	84
Görsel 23- Alpin Arda Bağcık, <i>Hidroksiklorokin</i> , 2022	86
Görsel 24- Aslı Güntan, <i>Yankı (Video Kesit 1)</i> , 2022	92
Görsel 25- Aslı Güntan, <i>Yankı (Video Kesit 2)</i> , 2022	92

TABLULAR LİSTESİ

Tablo 1- İhab Hassan'ın modernizm ve postmodernizmin farklarını gösteren şeması (Ercan, 2020: 211-212)	21
Tablo 2- Dönemlerine göre hâkim dünya görüşleri	23
Tablo 3- Mezenformasyon, dezenformasyon ve malenformasyon ayrımı (Wardle, 2020:6)	30
Tablo 4- Yıllara göre “populism” kelimesinin kitaplardaki kullanımındaki artışı gösteren grafik (Google Books, 2019).....	40

GİRİŞ

Post-Truth Kavramı ile Çağdaş Sanat İlişkisi başlıklı bu tez, çağdaş sanat alanında post-truth kavramının izlerini ve etkilerini araştırmaya yönelik bir çabadır. Oldukça yeni bir kavram olan post-truth kavramı, günümüzde sıklıkla siyasi alanda tartışılıyor ve ele alınıyor olsa da kavramın felsefi ve sosyolojik taraflarını da göz önünde bulundurduğumuzda, sanat ile ilişkisi kaçınılmaz görünmektedir. Post-truth kavramı bu nedenle, kavram hakkında yapılan tartışmalara farklı akademik sahaların perspektifinden bakılarak bütüncül bir şekilde ele alınmaya çalışılacaktır. Kavramın felsefi ve sosyolojik yönünün yanı sıra psikolojik, bilimsel ve politik alandaki etkileri ve sonuçları da bu araştırmaya dâhil edilecektir. Çünkü bu kavramların hiçbiri birbirinden bağımsız olmadığı gibi, post-truth kavramı da bu alanların her birinde, belirli neden-sonuç ilişkileri bağlamında gözlemlenebilmektedir. Bu ilişkiler ağını gözler önüne sermek, tezin ilerleyen bölümlerinde kavram ile ilgili üretilen sanat eserlerini anlamlandırmada işimize yarayacaktır.

Özellikle çağdaş sanat ile ilişkisi yönünden kavramın ele alınmasının nedeni ise, post-truth kavramının son otuz yılda ortaya çıkan bir kavram olması ve bu tarihe paralel bir şekilde, çağımızın hâkim görsel sanat üretim biçimlerinin çağdaş sanat başlığı altında toplanmasıdır. Çağdaş sanat kavramının post-truth ile etkileşimi ve post-truth'un çağdaş sanatta yarattığı değişimleri anlayabilmek adına, aynı dönemde varlığını sürdüren bu iki kavramı ayrı ayrı olarak da anlamlandırmaya çalışmanın faydalı olacağı düşünülmektedir.

Üç ana bölümden oluşan tezin ilk bölümünde, post-truth kavramının ana hatları çizilmeye çalışılacaktır. İlk kez 1992 yılında Steve Tesich tarafından kullanılan bir kavram olan post-truth kavramının ortaya çıkışı detaylıca ele alınacaktır. Oxford Sözlükleri tarafından yılın kelimesi seçilmesiyle gündeme gelen ve genel olarak siyasi bağlamı çerçevesinde tartışılan bir kavram olan post-truth'un bu bağlamdaki genel kullanım tanımları sunulacaktır. Kavramın her yönüyle anlaşılması istendiğinden, post-truth kavramının bileşenlerinden birisi olan hakikat kavramı ele alınacak ve böylelikle kavramın sadece siyasi değil, felsefi yönü de araştırılacaktır. Hakikat kavramını incelerken felsefi anlamda izi sürülebilen en erken hakikat formlarından biri olan Aletheia

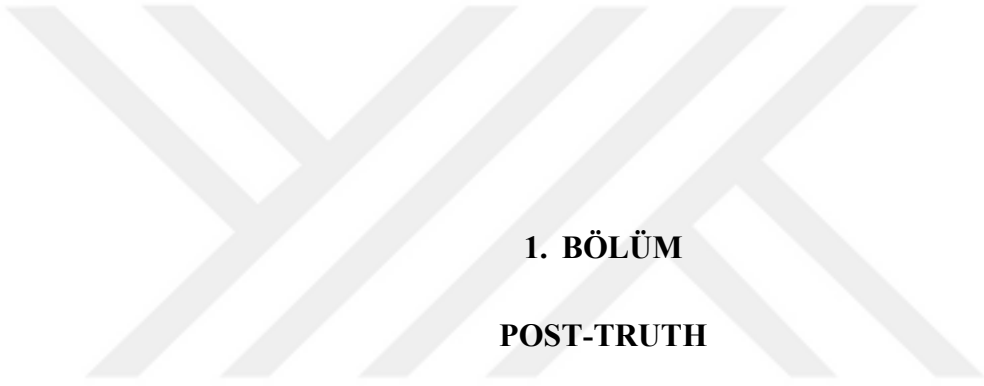
kavramı da ele alınacaktır. Bunun nedeni ise, Aletheia'nın işaret ettiği hakikatin ilerleyen yüzyıllarda hakikat üzerine düşünen filozofları etkilemiş ve kendi düşünsel pratiklerini yaratmalarında önemli bir rol oynamış olmasıdır. Bu nedenle Aletheia'nın genel hatlarının çizilmesi konuya katkısı bağlamında önemlidir. Bölümün devamında ise post-truth kavramı neden-sonuç ilişkisi çerçevesinde incelenecektir. Bu inceleme post-truth'un semptomları ve artçıları doğru şekilde gözlemleyebilmek adına bize rehberlik etme amacındadır. Bu kısımda siyaset, sosyoloji ve bilim gibi farklı akademik sahalardan yararlanılarak post-truth ile ilişkilendirilen kavramlar incelenmeye çalışılacaktır.

İkinci bölümde ise çağdaş sanat ile post-truth ilişkisi incelenecektir. Bunun için bölüme öncelikle çağdaş sanat kavramının ne olduğuna ilişkin bir araştırmayla başlanacaktır. Bu araştırmayı takip eden sanat ile hakikat ilişkisi, birinci bölümde felsefi perspektiften incelenen hakikat ve aletheia kavramları üzerinden anlamlı bir bağlama oturtulmaya çalışılacaktır. Çağdaş sanatta hakikatin ve dolayısıyla hakikat kavramı ile birebir ilişkili olan post-truth'un etkisini araştırmaya başlamadan önce, çağdaş sanatın öncesinde bu ilişkinin nasıl kurulduğuna bakmak önemlidir. Bu nedenle çağdaş sanat öncesi görsel sanatlar alanında hakikatin sanatçılar tarafından nasıl ele alındığı incelenecektir. Hakikat kavramının alegorik temsillerini gördükten sonra, çağdaş sanatta hakikat kavramının ele alınış biçiminin nasıl değiştiği ve soyut bir kavram olarak hakikatin nasıl konu edildiği bu alanda üretilen sanat eserleri incelenerek sunulmaya çalışılacaktır. Sonrasında ise hakikatin önemsizleştiğine işaret eden, kurgu ile gerçek arasındaki ayrımı zorlaştıran işler, Carrie Lambert-Beatty'nin ortaya attığı bir kavram olan parafiction ve sinema alanında kullanılan bir kavram olan mockumentary kavramları üzerinden incelenecektir. Bölümün sonuna geldiğimizde ise, tezin başlığında da ifade edildiği üzere, post-truth kavramının çağdaş sanat ile bağlantısı incelenmeye ve haritalandırılmaya çalışılacaktır. Bunu yaparken de post-truth'un paradigmasını ürettikleri eserler yoluyla eleştiren sanatçıların yaklaşımları ele alınacaktır.

Üçüncü ve son bölümde tez kapsamında bahsedilen konularla bağlantılı olan Yankı isimli video eserinin kavramsal altyapısının tartışılması ve oluşum sürecinin açıklanması amaçlanmaktadır. Yankı, tezin önceki bölümlerinde bahsedilen bütün kavramların toplamından ilham alan post-truth bir deneyimin sınırlarını çizmek üzere

tasarlanmıştır. Tezin bölümlerinden birini oluşturan ve post-truth kavramı çerçevesinde tartışılan kavramlardan biri olan yankı odası kavramına odaklanan videonun anlamını ve içeriğini bu bölümde açıklamaya çalışmak önceliklendirilmiştir.





1. BÖLÜM

POST-TRUTH

1. BÖLÜM

POST-TRUTH

1.1. Post-Truth

“Post-truth” son zamanlarda sıklıkla duymaya başladığımız bir kelime haline gelmiştir. Calcutt’un aktardığına göre, 2015 yılına kıyasla 2016 yılında post-truth kelimesinin kullanımında yüzde 2000’lik bir artış meydana gelmiştir (Calcutt, 2016: 3). Her ne kadar dünya, bu kavrama yeni aşına olmaya başlamışsa da post-truth yaklaşık otuz yıllık geçmişi olan bir kelimedir. Sırp-Amerikalı oyun yazarı ve senarist Steve Tesich (1942 – 1996) bu kavramı ilk defa bugün kullandığımız anlamıyla bir neolojizm¹ yaparak ortaya atmıştır. 1992 yılında The Nation dergisinde yayınlanan “A Government of Lies” adlı makalesinde post-truth kelimesini ilk defa kullandığında bu kadar yaygın bir kullanıma sahip olacağını düşünmüş müdür acaba?

Her kelime, insanlar arasında eksik kalan iletişimi tamamlamak adına bir ihtiyaçtan doğar. Toplumda da bu eksiklik karşılık bulduğu sürece kelimenin kullanımı devam eder. Sarı, bu konuyu şu şekilde özetlemiştir;

“Yeni kavramları karşılamak amacıyla, daha önce dilde var olmayan sözcükler türetilir ya da ilgili kavramı karşılayan sözcükler başka dil(ler)den aynen alınıp çoğu zaman da uyarlanarak dilin söz varlığına dâhil edilir. Ayrıca, söz varlığı içerisindeki bazı unsurlar kullanımdan düşerken, bazıları yerlerini alıntı ya da yeni türetilen sözcüklere bırakabilir” (Sarı, 2013: 19-20).

Tesich, toplumda görmüş olduğu bir mefhumu ifade etmek istediği fakat tam olarak anlatmaya çalıştığına karşılık gelen bir kelime bulamadığı için bu kelimeyi icat etmiş olmalıdır. Bir öncü olarak doğru bir noktaya işaret etmiş olacak ki bu ifade bugün hala kullanımını arttırarak sürdürmektedir. Kelimenin kullanımını yaygınlaştıran önemli nedenlerden bir diğeri ise Tesich’ten tam on iki yıl sonra, 2004 yılında, Ralph Keyes’in kaleme aldığı “Post-Truth Çağ” isimli kitap olmuştur. Kitabın alt başlığı ise zaten

¹ Dilbiliminin hala tanımı konusunda tartışmakta olduğu bir kavram olan neolojizm, “yeni” anlamına gelen Yunanca kökenli *neos* ve “söz” anlamına gelen *logos* kelimelerinin birleşiminden meydana gelip yeni nesne, kavram veya olguları adlandırma gereksinimi sonucunda ortaya çıkmıştır (Oktuğ, 2009: 124).

içeriğini özetler; Günümüz Dünyasında Yalancılık ve Aldatma. Post-truth kavramına daha çok ahlaki açıdan yaklaşan Keyes, toplumda bir değişim olduğunu farketmiş ve bu değişimin insanların günümüzde eskiye nazaran daha fazla yalan söylemesiyle ilintili olduğu kanısına varmıştır (Keyes, 2019: 53). Keyes’in kitabından sonra post-truth terimi sadece akademik alanda değil toplumda da bir karşılık bulmaya başlamıştır.

Buradan da görürüz ki isimlendirme ve karşılık bulma meselesi iki yönlü bir ilişkidir. Ihab Hassan, bu konuya şöyle bir açıklama getirmiştir: “Yeni bir terim, savunucularına dilde bir alan açar” (Hassan, 1985; 120). Yani, post-truth bir terimdir ve onu savunacak olanlar kendi yorumları doğrultusunda onun kullanımını gerçekleştirirler. Fakat bu durum her terim için bir açıklama getirmemektedir, bazı kavramlar isimlendirilseler bile toplum tarafından kullanılmadığında dil düzleminden silinmeseler de atıllaşır. Post-truth bu bakımdan kendi benzerlerinden ayrılır. Anlam olarak post-truth’a yakın duran “truthiness²” kelimesi 2005 yılında American Dialect Society tarafından, 2006 yılında ise Merriam Webster tarafından yılın kelimesi seçilmiştir. Akademik mecrada zaman zaman hala karşımıza çıksa da günümüzde post-truth kadar bir yaygın bir kullanıma erişmemiştir. Bütün bunlar, post-truth’un zamanın ruhuna³ uygun bir kelime olduğunu kanıtlar niteliktedir. Çünkü post-truth terimi, asıl olarak 2016 yılında kendi tarihinin en büyük çıkışını yapmış ve bu tarihten sonra kendisi hakkındaki tartışmaları hızlandırmıştır.

Peki, hangi sebepten dolayı post-truth’un kullanımı, tam da 2016 yılında bu denli artmış olabilir? 2016 yılının haziran ayında yapılan Brexit oylamasının ve temmuzda Trump’ın Cumhuriyetçi Parti’nin adayı olarak belirlenmesinin bu ani artışın nedeni olduğunu düşünülür. Fakat Brexit ya da ABD başkanlık seçimi, post-truth ile ayrılmaz biçimde bağlanmış gibi görünseler de ikisi de post-truth’un nedeni değil birer sonucudur

² Günümüzdeki anlamıyla, 2005 yılında ilk kez komedyen Stephen Colbert tarafından kullanılan kelime, doğru olduğu bilinen kavram veya olgulardan ziyade, kişinin doğru olmasını istediği kavram veya olguları tercih etme durumunu ifade eder (American Dialect Society, 2006: 1). Türkçeye ise hakikatimsi veya hakikatsi olarak çevrilmiştir.

³ Zeitgeist: 18. ve 19. yüzyıl Alman felsefesine ait bu terim, sıklıkla G. W. Friedrich Hegel (1770-1831) ile ilişkilendirilir. Bozoğlu’nun açıkladığı üzere; “Hegel’e göre çağlara hükmeden mutlak bir ruh (*geist*) vardır... Belli bir dönemin hâkim dünya görüşü bireyi, toplumu, devleti de şekillendirir ve kendini onlarda yansıtır” (Bozoğlu, 2017: 70).

(McIntyre, 2019: 35). Ayrıca bu olaylar her ne kadar bu kavramla en sık anılan örnekler olsalar da post-truth'un izine rastlayabileceğimiz bir sürü olaydan sadece ikisini barındırır. Post-truth, hemen hemen her toplumda etkilerini gözlemleyebileceğimiz bir kavramdır. Kavramın tüm dünyada bulunduğu bu karşılığın sebebinin anlayabilmek için öncelikle hâlihazırda var olan tanımlarını inceleyerek başlamamız yerinde olacaktır.

“Truth” ile “post” ön ekinin bir araya gelmesiyle oluşmuş bir kelime olan post-truth, sıklıkla içinde yaşadığımız çağı tarif etmek için kullanılan bir sıfattır. Peki, bu kelime içinde yaşadığımız postmodern dünyayı onaylarcasına “truth” yani “hakikat”in artık geçerli olmadığı bir çağa geçmiş olduğumuzu ifade etmek için kullanılıyor olabilir mi? Kısaca cevaplırsak, hayır⁴. Uzunca açıklamak gerekirse, post-truth kavramı, tam tersi bir refleksle hakikatin gölgede bırakılmasından endişelenenlerin hayıflanma duygusundan doğmuştur (McIntyre, 2019: 21). Zaten kelimenin ilk kullanımına geri dönüp bakarsak buradaki niyet kendini belli edecektir.

Reagan dönemindeki skandallarla ilgili makalesinde Tesich, “Özgür bir millet olarak, post-truth bir dünyada yaşamak istediğimize özgürce karar verdik” diye yazdığında, post-truth terimini yaşanan skandallarla ilgili halkın tepkisizliğine gösterdiği tepkiyi ifade etmek adına kullanmıştır (Tesich, 1992: 8). Post-truth'un genel geçer bir tanımı ise bu makaleden seneler sonra, 2016 yılının Kasım ayında, Oxford Sözlükleri'nin kelimenin o yıl kullanımındaki ani artışı sebep göstererek yılın kelimesi seçmesiyle birlikte yapılmıştır. Oxford Sözlükleri, kelimeyi “Nesnel gerçeklerin, kamuoyunu şekillendirmede, duygulara ve kişisel kanaatlere göre daha az etkili olmasını ifade eden durum” olarak tanımlamıştır (Oxford Dictionaries, 2016: 2-3). 2016 yılında “post-truth” sözcüğünü yılın kelimesi olarak seçen bir diğer kurum ise Alman Dili Topluluğu olmuştur. Almanca olarak “postfaktisch” diye yazılan kavram, güncel siyasal ve toplumsal ortamı açıklamak için en uygun kavram olarak gösterilmiştir (Alpay, 2018: 24-25). Oxford Sözlükleri'nin ve Alman Dili Topluluğu'nun yaptığı tanım, kavramın daha çok siyasi yönünü ele alır. Fakat post-truth kavramı, Tesich'in makalesindeki anlamıyla politik olsa bile, artık günümüzde geldiği noktada sadece politik bağlamda

⁴ Her ne kadar post-truth'u bu anlamda kullanan kimseler olsa da bu, genellikle kelimenin tarihinden ve içerdiği anlamdan bihaber kimselerin gösterdiği bir eğilimdir.

okunamayacak kadar zengin bir literatüre sahiptir. Kavramın felsefi yönü post-truth'u oluşturan kelimelere bakacak olursak kendini zaten ele verir.

1.1.1. Hakikat

İngilizce'deki "post" ön eki ile "truth" kelimesinin birleşiminden oluşan "post-truth"un ne olduğundan bahsetmeden önce "truth"un ne olduğunu kavramak önemlidir. Çünkü buradaki "post" ön eki, doğrudan bir çeviri yaptığımız takdirde, "sonrası" anlamına gelse bile postmodernizm ya da post-war örneğinde olduğu gibi zamansal olarak geride bırakılmış bir kavramın ya da olayın "sonrası"na işaret etmemektedir. Burada kastedilen anlam, Alpay'ın da işaret ettiği gibi, "post" ön ekinin normalde kullanımından ayrı olarak ek olarak geldiği sözcüğün önemsizleştiği ya da alakasızlaştığı bir döneme işaret eder (Alpay, 2018: 25). Buradan hareketle diyebiliriz ki post-truth, "truth"un anlamsızlaşması ve önemsizleşmesiyle ilgili bir anlam ifade etmektedir. O zaman "truth"un ne anlama geldiği ile ilgili yeterli veri elimizde yoksa post-truth'u anlamlandırmamız güçleşecektir.

Bunun bir diğer belirtisi ise post-truth'un Türkçe'ye çevrilmesi meselesinde zaten kendini belli eder. Post-truth ile ilgili akademik metinlere bir göz gezdirecek olursak "gerçeklik ötesi", "post-olgusal", "hakikat ötesi", "gerçek sonrası", "hakikat sonrası" vs. gibi örneklerle karşılaşabiliriz. Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki, akademik alanda post-truth'un çevirisi konusunda bir görüş birliği sağlanamadığından ve her okuyanın aynı kavramı anlaması istendiğinden, kelime, tezin devamında orijinal haliyle kullanılmaya devam edilecektir.

Çeviriler arasındaki değişkenliğin ana kaynağı ise "truth" kelimesinin karşılığı konusunda farklı yaklaşımların olmasıdır. Şüphesiz ki felsefede bazı terimler, farklı akımlarda ya da farklı filozofların düşünsel pratiklerinde farklı anlamlara gelmektedir. Fakat truth'a karşılık gelebilecek bu anlamlar arasından post-truth'un orijinal anlamına sadık kalmamızı sağlayacak bir seçim yapmak, post-truth'un anlamında bir kayıp yaşanmaması açısından da gereklidir.

Terzi'nin de belirttiği üzere truth'a karşılık olarak önerilen kelimeler arasında karşımıza en sık "hakikat", "doğruluk" ve "gerçek" kelimeleri çıkar (Terzi, 2020: 83). Bütün bu kelimelerin anlamlarına tek tek bakmamız, tezin sonrasında ele alacağımız kavramlara neden değindiğimizi de gösterecektir. Bu kavramların ne olduğuna dair temel sorgulamamızı ise felsefeden yola çıkarak yapmaya çalışacağız.

İlk olarak "gerçek" kelimesini ele alalım. Akarsu'nun Felsefe Terimleri Sözlüğü'ne göre İngilizce'de *real*, Latince'de de *realis*'e tekabül eder ve kelimenin tanımı "düşünülen, tasarılan, imgelenen şeylere karşıt olarak, var olan" ya da "bilinçten bağımsız olarak var olan" şeklinde verilmiştir (Akarsu, 1975: 78). Yani "gerçek", zihnin algılayışına gereksinim duymadan zihnin dışında da varlığını sürdürür. Post-truth'un hâlihazırda var olan Türkçe çeviri denemelerinde karşımıza "gerçek"ten türemiş bir kelime olan "gerçeklik" kelimesi de sıkça çıkar⁵. Gerçeklik de her ne kadar truth kavramı ile ilintili olsa da ondan ayrılır. Gerçeklik kelimesi, İngilizce'de *reality*, Latince'de ise *realitas*'a karşılık gelmektedir. Timuçin'in Felsefe Sözlüğü'nde tanımı şu şekilde geçmektedir; "Gerçek olanın kendisi. Dış dünyanın varlığı. Var olan her şey" (Timuçin, 2004: 230). Yani gerçeklik, gerçek olan şeylerin bütünü kapsayan anlamına gelmektedir. Dolayısıyla "post-truth" sözcüğünün Türkçeleştirilmesinde "gerçeklik" ifadesinin kullanılması, terimin anlamında değişiklik meydana getirmektedir (Alpay: 2018: 26-27). Çünkü *gerçek* ve *gerçeklik*, *truth* kelimesinin değil *real* ve *reality*'nin karşılığıdır.

Doğruluk ise gündelik hayatta "gerçeklik" yerine kullanılıyor olsa da felsefede doğruluk ile gerçeklik arasında temel bir ayrım söz konusudur. "Doğruluk yargıda kendini gösterir ve gerçekliğin düşünsel düzeyde ya da zihnimizde onaylanmasıyla ilgilidir" (Timuçin, 2004: 230). Yani "doğruluk", düşüncenin gerçekle uyuşması olarak tanımlanır (Akarsu; 1975: 53). Metafizik kitabında Aristoteles, doğruluğu şu şekilde tanımlar: "Zira olanın olmadığını ya da olmayanın olduğunu söylemek yanlış, olanın olduğunu ya da olmayanın olmadığını söylemek ise doğru, dolayısıyla bir şeyin olduğunu

⁵ Örnek olarak bkz; <https://dergipark.org.tr/en/pub/yenimedya/issue/58796/821340>

ya da olmadığını söyleyen ya doğru söylemiş olacak, ya da yanlışmış” (Aristoteles, 2019: 133).

Arapça kökenli bir kelime olan “hakikat” ise Akarsu’nun Felsefe Terimleri Sözlüğü’nde belirttiği üzere “doğruluk” sözcüğünün Eski Türkçe karşılığıdır. İngilizce’de *truth*, Yunanca’da da *aletheia* olarak bilinen kelimeye karşılık gelir (Akarsu, 1975: 53). Cevizci de hem doğruluk hem de hakikat kelimesini “truth”un karşılığı olarak verir fakat doğruluğu epistemolojik bağlamda bir nitelik olarak tanımlarken hakikati “en genel anlamı içinde, dini, bilimsel, ahlaki, vb. hakikatler bağlamında, bir bilgi alanı ya da disiplininin konu aldığı varlık alanıyla ilgili temel doğrular bütünü” olarak tanımlar (Cevizci, 2005: 550-807). Felsefe literatüründe gördüğümüz üzere, doğruluk ile hakikat genel olarak aynı anlama işaret etseler de aralarında ince bir fark vardır. Buradan hareketle diyebiliriz ki *truth* kelimesi önermesel bağlamda “doğruluk”a karşılık gelmekteyken felsefi bağlamda “hakikat” olarak karşımıza çıkar (Baç, 2020: 22). Bu nedenle Türkçedeki “hakikat” kelimesi, post-truth bağlamında *truth*’a karşılık gelen en uygun kelime gibi görünür. Hakikat, post-truth kavramının temel bileşeni ise eğer onun günümüzde neden anlamsızlaştığını veya değersizleştiğini anlamak istiyorsak önce onun ne olduğunu kavramalıyız.

1.1.1.1. Aletheia

Hakikat kavramı, felsefede önemli bir kavramsal alanı kaplar. Bu alanı taramaya günümüzün felsefesinin temelini oluşturan Antik Yunan’dan başlamak yerinde olacaktır. Detienne, hakikat kavramı ile ilgili incelemelerde Antik Yunan’a bakmanın önemine şu şekilde dikkat çeker; “Yunan dünyası birbiriyle ilişkili iki sebep dolayısıyla dikkatimizi çeker. Birincisi; Yunan Dünyası ve Batı Aklı⁶ arasındaki ilişkiler çok sıkıdır ve Batı dünyasına özgü rasyonel ve nesnel hakikat anlayışı, tarihi bakımdan Yunan düşüncesinin bir sonucudur” (Detienne, 2012: 44-45). Ayrıca günümüzün felsefe ortamında Yunan’da yaşamış filozofların düşünceleri ile ilgili tartışmalar hız kesmeksizin sürmektedir. Bunun

⁶ Burada Batı Aklı derken Detienne, günümüz felsefesini şekillendiren ana aktörlerin Batı’dan ortaya çıktığını ifade etmek ister görünür. Batı’nın rasyonel hakikat anlayışına tekabül eden bir kavramın Doğu’da üretilmediğini belirtir (Detienne, 2012: 218).

sonucu olarak da eğer bir “hakikat” sorgulamasına girilecekse bunun Yunan’dan başlaması doğru bir noktaya varılması için önemlidir.

Hakkındaki tartışmalar henüz sonlanmamış olsa da⁷ akademik mecranın genel olarak kabul edeceği üzere, Antik Yunan’da hakikat kavramına tekabül eden kelime “ἀλήθεια (aletheia)”dır (Peters, 2004: 32). Aletheia kelimesinin yazılışı bölgelere göre farklılık gösterir. Atinalılar arasında *aletheia* kullanılırken, İyonya bölgesinde bu kelime *aletheie* olarak geçer, bu kullanım ile Homeros’un metinlerinde karşılaşırız. Dorlar ise *alatheia* olarak kullanır ve Pindaros’un şiirlerinde bu şekilde geçer (van Gerven Oei, 2016: 32). Fakat genel olarak kullanıma geçmiş hali *aletheia*’dır ve tezin devamında bir standart oluşturması açısından bu şekilde kullanılacaktır.

İlk olarak Antik Yunan mitolojisinde edindiği konuma bakacak olursak, Aletheia, hakikatin antropomorfik hali olan tanrıçanın ismidir. Bir tanrıça olarak Aletheia ile M.Ö 6. yüzyılda yaşamış şair Pindaros’un Olympia Zafer Şarkıları’nda karşılaşırız. Pindaros, yazmakta geciktiği bu şiirin başında, adını temize çıkarması için Musalardan ve Zeus’un kızı diye bahsettiği Aletheia’dan yardım ister (Race, 1997: 160-163). Bunun haricinde, Pindaros’tan geriye elimizde kalan fragmanlardan birinde daha Aletheia ismine rastlarız. Pindaros, Aletheia’dan kraliçe olarak bahseder ve kendisinden “ferasetini tökezletmemesini” diler (Gören, 2021: 437). Bu açıdan Aletheia, Pindaros’a doğruyu gösterecek bir güç olarak doğruluğa giden yolun rehberidir.

Mitolojik bir figür olarak Aletheia ile ilgili bir diğer anlatı da Ezop⁸’un fabllarında karşımıza çıkar. Roma döneminde yaşamış şair Phaedrus’un yazıya aktarması sayesinde elimize ulaşan bu fabl, Latince yazılmıştır ve orijinalinde Aletheia’nın latince

⁷ Bu tartışmalarla ilgili daha fazla bilgi için bkz. Jan Woleński, *Aletheia in Greek thought until Aristotle*, 2004, s. 341 vd.

⁸ M.Ö 5.yy’ın ikinci yarısında yaşamış tarihçi Herodot’un yazdıkları sayesinde ilk olarak bu isme rastlarız. Aynı yüzyılda Ezop ismi, Yunan toplumunda anlatılan fablların yazarı olarak anılır hale gelmiştir. Herodot, Ezop’un ölüm şekli ve yerinin o dönemde herkesçe bilinen bir bilgi olduğunu anlatır (Handford, 1974: 14). Fakat günümüzde efsanevi bir karakter olduğu neredeyse kesinleşmiştir. Geçmişte Ezop’un gerçek bir insan olduğunu kanıtlama girişimleri bulunsa da büyük ihtimalle halk arasında anlatılan masalları ortak bir çatı altında toplamak adına yaratılmış bir karakterdir (Britannica, 2019: 1).

karşılığı olan “Veritas⁹” kelimesi kullanılmıştır. “Prometheus et Dolus¹⁰” adlı fablda Prometheus, Aletheia’ya kilden şekil verir. Sonra Prometheus, Zeus tarafından çağrılınca atölyesinden ayrılır. O sırada çırağı olan “Dolus” yani *hilebazlık*, gidip Aletheia’ya çok benzer bir tane daha yapar fakat ayaklarını tamamlayamaz. Prometheus, atölyeye dönünce ikisini de fırına atar ve fırından çıkarınca ikisine de hayat verir. Aletheia, bütün zarafetiyle yürür fakat tamamlanamamış ikiz kardeşinin ayakları dolanır ve yürüyemez. Bundan sonra da hakikatin ikiz kardeşi *yalan* ya da *sahte* adını alır (Gibbs, 2002: 238). Ezop’un bir diğer fabl¹¹’nda ise Aletheia’yı şehirde artan yalanlardan dolayı doğaya kaçarken görürüz (Gibbs, 2002: 239). Bütün bu anlatılarda ortak olan, Aletheia’nın yalanın karşısında, doğrunun yanında konumlandığıdır. Fakat bu anlatıların haricinde, Hakikat Tanrıçası’nın kişiliğine ilişkin elimizde çok fazla bilgi yoktur. Heidegger’in de belirttiği üzere, Hakikat Tanrıçası, Artemis, Demeter ve Afrodit gibi kesin olarak tanımlanmış ilahi figürlerden ayrılır ve büyük ölçüde soyuttur (Heidegger, 1992: 5).

Nitekim bir tanrıçayı temsil etmenin dışında Aletheia, aynı zamanda Antik Yunan toplumunda, özellikle Arkaik Yunan¹²’da soyut bir kavram olarak hakikate tekabül eder. Bu hakikat sorgulanmaz ve ona kanıt aranmaz. Dönemin hakikat anlayışını Detienne, şu şekilde özetlemiştir;

“Bizim geleneksel “hakikat” anlayışımızdan temelden ayrılan Aletheia, ne önerme ve nesnesi arasında uyum sağlama ne de bir hükmün diğer hükümlerle uygun düşmesidir. “Yalan”ın zıttı değildir. “Yanlı”ın karşısında da durmaz. Anlamalı tek karşıtlık durumu Aletheia ve Lethe¹³ arasındadır” (Detienne, 2012: 74).

Arkaik Yunan toplumunda dini sistemin bir parçası olan felsefe öncesi aletheia, belirli bir söz tipini kullanma yetkisine sahip olan toplumsal bazı figürlere mahsustur. Bu

⁹ Aletheia’nın latince karşılığı için Peters’in Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü’ne başvurulabilir (Peters; 2004: 32).

¹⁰ Latince aslı için [<https://latin.packhum.org/loc/975/2/0#0>] Erişim tarihi: 04.01.2022

¹¹ Laura Gibbs’in çevirisiyle, 531.fabl.

¹² Gören’in belirttiği üzere “Arkaik” terimi Yunan için aşağı yukarı MÖ 8. yüzyılın ikinci yarısı ile 5. yüzyılın ikinci yarısı arasındaki tarihsel döneme işaret etmek için kullanılabilir. Arkaik dönemin başlangıcı konusunda tam bir uzlaşma olmasa da sonu ile ilgili genel uzlaşma itibarıyla Pers Savaşları (MÖ 499-449) bu dönemin bitişini belirler. (Gören, 2018: 11).

¹³ Hesiodos, Lethe’den Gece’nin çocuklarından olan Kavga Tanrıçası Eris’in belleği uyuşturan kızı olarak bahseder (Hesiodos, 2018: 11). Diğer yandan da Lethe, Hades ülkesine geçmeden ruhların suyunu içtikleri geçmiş hayatlarını ve acılarını unutturan bir pınardır (Erhat, 1993: 194).

aletheia ile tanımlanan söz tipinin bahşedildiği üç figür olarak karşımıza şair, kâhin ve adil kral çıkar (Detienne, 2012: 47). Bu figürlerden biri olan şairin, Arkaik Yunan'da hüküm süren sözlü gelenekte, şiire başlarken Mnemosyne¹⁴'nin kızları olan Musalara¹⁵ seslenişi sıklıkla karşımıza çıkan bir örüntüdür. Yaratıcılık esinleyen Musaların Mnemosyne'nin kızları olması bir tesadüf değildir. İlham perilerinin sağladığı yaratma gücü hatırlamayla birebir ilişkilidir. Yeni bir şey yaratmak, çoğunlukla daha önce var olan şeylerin yeni bir birleşimini yaratmaktır. Bu nedendir ki şair, daha önce eşi benzeri görülmemiş bir eser yaratmaktan ziyade daha önce yaratılmış olanlara benzer bir yapıt ortaya koyar. Şairin bunu yapabilmesi için de bahsettiğimiz üzere belirli kalıplaşmış cümleleri, daha önce yazılmış eserleri ve bunların da ötesinde o dönemde yaşanan türlü olayı (savaşlar, kahramanlıklar vs.) hafızasında tutması gerekmektedir. Çünkü “yaşanan deneyimleri korumak ve gelecek nesillere aktarmak şairin göreviydi” (Notopoulos, 1938: 468).

Şair bu aktarımı ancak ilham perilerinin ona “hakikati söyleme”si (alethea gerusasthai¹⁶) yoluyla gerçekleşebilir (Detienne, 2012: 62). Mnemosyne'nin kızları ona, defne ağacından kesilmiş bir asa olan bilgelik değneğini sunduklarında, ona “hakikati” öğretirler (Vernant, 2006: 119). Birlikte ilham perisi ve hatırlama, “şiir sanatındaki Aletheia'ya gerçek ve derin anlamını kazandıran şekillenmeyi tesis eder” (Detienne, 2012: 52). Böylelikle insanlığın hafızasını tutmakla yükümlü şair, bu iki güç ile Aletheia'yı söyleme yetisini kazanır.

Yazı öncesi Yunan medeniyetinde hakikati tesis eden üç ana figürden bir diğeri olan kâhin ise bunu iki dini güç yardımıyla gerçekleştirir: Lethe ve Mnemosyne. Geleneğe göre bu kâhinlerin en ünlülerinden olan Trophonius'a danışacak olan insanların birkaç aşamadan geçmesi gereklidir. Bu aşamalardan biri ise kâhinin yanına varmadan önce Unutma ve Hatırlama'yı yani Lethe ve Mnemosyne'yi temsil eden iki kaynak

¹⁴ Hesiodos'un Theogonia'da bize aktardığına göre Yer ve Gök'ün birlikteliğinden Mnemosyne doğar. Mnemosyne, bellek anlamına gelir (Erhat, 1993: 207) ve “saf bir soyutlamadır, Hafıza'nın kişileştirilmiş halidir ve açıkça diğer Titanlar arasında hiçbir işi yoktur” (Rose, 2005: 16).

¹⁵ Mnemosyne'nin Zeus'la birleşmesinden doğan kızları, Yunanca “mousa”, Latince “musa” diye adlandırılıp batı dillerinin hepsine giren esin perileridir (Erhat, 1993: 208).

¹⁶ Hesiodos, Theogonia, 28.

suyundan ard arda içmek vardır (Detienne, 2012: 96). “Birinci kaynağın suyu insan hayatına ait hafızayı silerken, ikinci kaynağın suyu danışan kişiye diğer dünyada gördüğü ve duyduğu her şeyi hatırd tutma fırsatı verir” (Detienne, 2012: 96). Buradaki diğer dünya Platon’un Er Efsanesi’nde bahsettiği diğer dünyadır. Platon, Devlet’in onuncu kitabında Armeios oğlu Er’in başına gelenlerden bahseder. Hikâyeye göre Er ölür ve ölen insanların ruhlarının toplandığı bir yere gider. Burada ruhların dünyasına ilişkin birçok şey öğrenen Er, diğer ruhların tekrar doğmak üzere yeni bedenlerine gönderilmeden önce Lethe ırmağının suyundan içmek zorunda olduklarını ve öğrendikleri her şeyi bu su sayesinde unuttuklarını görür. Kendisi ise bu sudan içmez ve bütün hatırladıklarını bu sebeple etrafındakilere anlatabilir (Platon, 2019: 360-368). Hikâyede Er’in deneyimlediği bu hatırlama, Platon’un *anamnesis* kavramına karşılık gelir. Çünkü Platon’a göre aletheia ancak anamnesis yoluyla tecrübe edilebilir (Haşlakoğlu, 2008: 206). “Anamnesis, sanılardan, doğrulanmış doğru bilgiye doğru ilerleyen bilme sürecinin temel hafıza aktivitesidir. Bu aktivite, fenomen dünyada bilinebilir olanı açığa çıkarmak için gerçekleştirilen bir yeniden toparlama ve hatırlama pratiğidir” (Atahan, Aşkın, 2017: 55). Bu hikâye bize Platon’un yaşadığı dönemde Lethe ve Mnemosyne’nin her ne kadar dini bağlamından uzaklaşmışsa da bütünüyle kopmadığını gösterir.

Dini veyahut değil temsil ettiği anlam itibariyle “Unutma”nın Antik Yunan’daki karşılığı olan Lethe, kendisine gelen “a” olumsuzluk ön ekiyle birlikte “a-lethe-ia”yı yani unutmanın tersine çevrilmesini meydana getirir ve “aletheia” buradan hareketle *unutulmamış* olana tekabül eder (Weinrich, 2004: 3-4). Lethe ve Aletheia arasında tam bir zıtlık varmış gibi görünse de Lethe, Aletheia’nın sınırlarını belirler çünkü “mitsel düşüncede karşıtlar birbirlerini tamamlarlar” (Detienne, 2012: 137).

Arkaik Yunan’da hâkim olan dini düşünceye göre hakikatin ve adaletin kapsadığı alanlar arasında bir fark yoktur (Detienne, 2012: 81). Adaleti sağlamakla görevli adil kral, ordalium¹⁷ yoluyla adaleti tesis ederken Aletheia’nın kendini göstermesine olanak veren sahneyi de hazırlamış olur. Hakikat, böylece toplumsal işlevi

¹⁷ “Başka bir kanıt bulunmadığında, cürümü işlediği sanılan kişinin suçlu olup olmadığını anlamak için kaynar suya el batırma, kızgın bir demiri tutturma gibi Antikçağ’dan Ortaçağ’a kadar uygulanan tehlikeli sınamalara verilen ad. Tanrının hükmü (judicium Dei) olarak da anılan bu işlem, suçlanmış kişinin masum olduğu takdirde ilahi bir mucizeyle kurtulacağı varsayımına dayanır” (Detienne, 2012: 16).

gereğince geleneksel ritüeller yoluyla açığa çıkmış olur. Böylelikle adil kral figürü, kâhin ve şair ile birlikte Aletheia'nın efendilerinden biri olarak yerini alır. Bu üç figürün söze dökmekle yükümlü olduğu hakikat farklı toplumsal alanlara farklı nedenlerle hizmet eder. "Hakikat, adalet alanında ayinlerdeki fiil ve vücut hareketleriyle ifade edilirken, diğer alanlarda çoğunlukla, özel yetkilerle donatılmış kişi tarafından, özel durumlar altında söylenen bir söz tipini niteler" (Detienne, 2012: 103). Fakat bu kişilerin dillendirdiği hakikatlerin her biri dini bir temel üzerine kurulmuştur çünkü bu dönemde "hakikat" dini temsiller sistemi dışında anlaşılabilir değildir (Detienne, 2012: 103). Bu dini altyapıyı iyi kavrarsak ileriki yüzyıllarda Aletheia'nın felsefenin içerisinde alacağı konumun henüz Arkaik Dönem'de inşa edilmeye başladığını net bir şekilde görebiliriz.

Arkaik Dönem'in sonlarına doğru ise Aletheia tahtından edilir. Aletheia'nın tahtından edilmesini sağlayacak mefhum ise, hakikati söyleme yetkisine sahip toplumsal sınıfların temsilcilerine verilen ayrıcalığa erişemeyen toplumun geri kalanına ait sözlü diyalog¹⁸dur. Sözlü diyalog ile beraber aklın devreye girmesiyle kararların tek bir şahsın hükmüne bağlı olmasındansa ortak bir onaydan geçerek alınması birçok yeni düşünme biçiminin kapılarını açmıştır. Bu durum mitten akla geçişin sonucunda ortaya çıkan, bugün felsefe olarak adlandırdığımız düşünsel alanın ilksel formlarının oluşmasına olanak tanımıştır. Mitten akla geçiş ise ne bir mucize sonucu ortaya çıkmıştır ne de mitsel düşünce yavaş yavaş felsefi kavramsallaştırmanın içine süzölmüştür. Mitten akla geçiş yani düşüncedeki sekülerleşme siyasi ve hukuki birtakım pratikler sayesinde, toplumsal hayatın birebir içinde gerçekleşmiştir (Detienne, 2012: 164-165).

Düşüncedeki ve dolayısıyla da sözdeki sekülerleşme, dini sözde kendini belli eden bir kavram olan Aletheia'nın değer kaybetmesine yol açmıştır. Aletheia'dan haber veren şair figürünün yerini Keoslu Simonides¹⁹ gibi bir figüre bırakması ile Aletheia'nın

¹⁸ Sözlü diyalog, büyü-dini sözün aksine belirli bir sosyal sınıfa mahsus değildir, bu açıdan eşitlikçidir. Dini bir bağlama tabii olmadığından dolayı da sekülerdir ve sembolik anlamlarla yüklü değildir (Detienne, 2012: 141). Büyü-dini sözde sözü söyleyen kişi dinleyicilerle rızaya dayalı bir iletişim içerisinde değildir, o sadece sözü söylemekle yükümlüdür. Çünkü hakikat, zaten orada dini sözün kendisinde meydana gelir. Tam ve mutlak bir hegemonya sahibidir. Bu hegemonya sözlü diyaloga geldiğinde tartışmanın galibi olana bahşedilir.

¹⁹ MÖ 556-552 yılları arasında dünyaya geldiği tahmin edilen şair. Dillendirdiği şiirler için ilk defa para alan şair olarak bilinir ve bu nedenle de onunla beraber yeni bir şiir çağının başladığı düşünülür. (Gören,

gözden düşüşü rahatça gözlemlenebilir. Arkaik Yunan toplumunda oldukça önemli bir yeri olan Aletheia, sahip olduğu toplumsal işlevinden sıkı bir şekilde kopmuştur ve toplumsal bir işlev gütmeyen felsefi alanda filozofun konusu haline gelmiştir. Filozof figürü, şair, kâhin ve adil kraldan belirli noktalarda ayrılır. Felsefi alanda filozof figürü yani hakikatin yeni efendisi, kendini toplumun geri kalanından ayıran, onu farklı yapan şeyin farkında olmak zorundadır.

Bu noktada karşımıza çıkan Parmenides de tam olarak kendinin farkında olan bir filozoftur. “Hiçbir şey bilmeyen”, “hem dilsiz hem kör”, “şaşkın” ve “kararsız” kişilerin gittiği yoldan gitmediğini kendisi açıkça belirtir (Kranz, 2014: 90). Parmenides’in fragmanlarını dilimize kazandıran ve yorumlayan Ökten, Parmenides’e göre duyu kanıları ve varolanların görünüşlerini varlıkların kendisi yerine koyan fanilerin aldatıldığını yazar (Parmenides, 2019: 104). Kâhinin ve şairin Aletheia’sının sözün tesis ettiği bir hakikat olduğunu aklımızda tutmaya devam edersek Parmenides’in Aletheia’sının ondan hangi noktada ayrıldığını anlamamız kolaylaşır. Çünkü Parmenides’in felsefesi söz ve gerçeklik arasındaki ilişkiler sorunu üzerinden şekillenir. “Kelimeler ve şeyler arasında bir boşluk belirlediğinde Varlığın arayışında olan filozof dilde neyin sabit olup neyin sabit olmadığını, daimî ve akıcı, “doğru” ve “aldatıcı” olanı ayırt etmeye çalışır” (Detienne, 2012: 214). Sözün hakikate denk olduğu bir toplumsal kavrayıştan, Parmenides gibi dilin gerçeklikle ne kadar örtüştüğü üzerine düşünce üreten bir filozofun ortaya çıkışı apaçık bir paradigma kırılmasına işaret eder. Çünkü Parmenides’in felsefesinde yer alan hakikat, öncekinden farklı olarak “doğrulanmaya olmasa da itiraza açıktır” (Detienne, 2012: 217). Burada rasyonel hakikate doğru büyük bir adım atılmasında Parmenides’in önemli bir rol oynadığını söylemek yanlış olmaz. Zira Yunan felsefesinde Parmenides’ten önce, ondan yirmi yaş büyük olduğu tahmin edilen Herakleitos’un bir fragmanı haricinde hakikat kavramının kullanımına rastlanılmaz (Çötök, 2016: 155).

2021: 281). Çağdaşları tarafından açgözlü olarak nitelense de yaptığı işin ticari değeri olduğunu fark edip bunu çağdaşlarına göstermeye çalışmıştır (Detienne, 2012: 172-173).

Fragmanlarının daha girizgâh kısmında görürüz ki bir Tanrıça, Parmenides’e hakikatten haber verir ve ona hakikatin sarsılmaz yüreğini öğreteceğini söyler²⁰ (Parmenides, 2019: 57). Ökten’in aktardığına göre ise bu tanrıçanın kim olduğu ile ilgili pek çok yorum yapılmıştır fakat Parmenides onu anonim bırakmıştır (Parmenides, 2019: 62). Heidegger’e göre ise bu Tanrıça, Aletheia’dır fakat “hakikat tanrıçası Aletheia²¹” değildir, Hakikat’in bizatihi kendisidir ve fragmanların devamında söylenen her şey, bu Tanrıça’nın sözüdür (Heidegger, 1992: 4-5). Parmenides’in fragmanlarında hakikat kavramı “aletheies²²” kelimesi ile ifade edilir ve bu kelime aletheia ile aynı kökenden gelir. Parmenides’in ele aldığı aletheia yani hakikatin bilgisi Varlık ile ilgilidir. Çötök’un da altını çizdiği üzere “aletheia kavramı, Parmenides ile birlikte varlığın ne olduğunu söyleme kaygısına dönüşmüştür” (Çötök, 2016: 161).

Aletheia kavramı, Parmenides’ten sonra Yunan felsefesinde gerek Platon’da gerek başka filozofların düşünsel pratikleri içerisinde zaman zaman kendine bir yer bulmuş olsa da bu kavram üzerine yüzyıllar sonra detaylı bir düşünsel pratik geliştiren isim Martin Heidegger (1889-1976)’dir. Çünkü Heidegger’in felsefesinde hakikat, Aristoteles’ten sonra genel anlamda tanımlandığı haliyle “uygunluk” olarak anlaşılmaktan uzaktır. Heidegger, kendi felsefesini genel olarak Yunan felsefesine yaptığı referanslarla şekillendirmiş bir filozoftur. Kendi hakikat anlayışını açıklamak için kullandığı “aletheia”nın çevirisi için ise gizlenmemişlik²³ (unconcealedness, Unverborgenheit) kelimesini önerir. Çünkü hakikat(truth) kelimesi zaten kullanıldığı dil içerisinde pek çok anlamla hâlihazırda yüklüdür. Oysa aletheia’yı kendi hakikat anlayışımızdan bağımsız olarak, ortaya çıktığı Yunan düşüncesinin perspektifinden anlamaya çalışmak, doğru anlama ulaşmamızdaki en büyük engeli ortadan kaldırır. Bizim şu anki hakikat anlayışımızın aksine aletheia, “kendinde” kendi başına mevcut bir hakikat değildir (Heidegger, 1992: 17). Heidegger’in aletheia’nın çevirisi için önerdiği

²⁰ Parmenides, Fr. B1, 29.

²¹ Heidegger’e göre “hakikat tanrıçası” ifadesi, himaye etmesi ve kutsaması için “hakikati” emanet edildiği bir tanrıça fikrini uyandırır. Böyle bir durumda ise biri “hakikat” diğeri “tanrıça” olan iki farklı ilahi varlıktan bahsediyor olmalıydık (Heidegger, 1992: 5).

²² Parmenides’in fragmanlarında “aletheies” kelimesine toplam üç kere yer verilir: B1,29; B3,4 ve B8,51 (Parmenides, 2019: 64).

²³ İngilizcede “unhiddenness” olarak da karşımıza çıkar, bkz. Heidegger, 2009: 7.

gizlenmemişlik kelimesinden de anlaşılacağı üzere, burada gizlenme ile mücadele edilerek zorlukla elde edilen bir hakikat anlayışı mevcuttur. “Yani, gizlenmemişlik, gizleme ile çelişen bir şey meydana geldiğinde, açığa çıkandır” (Heidegger, 1992: 18). Mitsel düşüncede karşıtlıkların birbirini tamamladığından yukarıda bahsetmiştik, Heidegger’in de burada vurguladığı, Yunan düşüncesinde “aletheia”nın çelişkili bir özü olduğudur.

Bu çelişkili özü anlayabilmek adına “gizlenme”nin (concealment ya da hiddenness) ne anlama geldiğini açıklamalıyız. Aletheia’nın içerisinde “letheia” kısmına tekabül eden bu kısım, Yunanca “lethe” kökünden gelir. Heidegger’e göre, Aletheia’yı düşünmeye yönelik her çaba kelimenin içinde yer alan Lethe’yi hesaba katmadığımız sürece boş bir çabadır (Heidegger, 1992: 11). Onun felsefesinde, “lethe(λήθη)”, Yunan düşüncesinde genellikle bilinen anlamıyla “unutma”dan farklı bir anlama tekabül eder. Heidegger, “lethe”den öznel bir deneyim veya durum olarak “unutmak” anlamında değil, “varlıkların gizlenmesi” olarak bahseder (Heidegger, 2009: 100). Çünkü “lethe”, Yunan düşüncesinde “koruma amaçlı saklama” ya da “görüş açısından çıkarma” gibi bir anlamdan ziyade, “varlıkların yokluğu”, “gitmiş-olma”, “mevcut olmama” ya da “yokluğun meydana gelmesi” gibi anlamlar içerir (Heidegger, 2009: 101-103). Burada görürüz ki Yunan’da “lethe” varlıkların kendisine ilişkin bir durumu tarif eder, öznel bir psikolojik durumu değil.

Bu bağlamda, lethe’nin aletheia ile ilişkisini tekrar gözden geçirirsek, lethe’ye olumsuzluk eki eklenmesiyle oluşan aletheia, “gitmiş olmama, yani mevcut olma anlamı taşır” (Heidegger, 2009: 103). Mevcut olma(truth) ve varlık(being), antik kavramlar olarak böylece, Heidegger’in felsefesinde eşlenmiş olur. Bu özdeşlik, Heidegger gibi felsefesini “varlık” üzerine şekillendirmiş bir filozofun neden “aletheia” üzerine düşündüğünü bize açıklar. Özellikle Parmenides’in “varlık” ile ilgili yazdıklarını düşünürsek neden “aletheia”ya şiirinin en başında yer verdiği bu açıdan anlaşılır ve Parmenides ile Heidegger’i neden aynı başlık altında bir araya getirdiğimiz açıklığa kavuşur.

Aletheia kavramı üzerine tartışmalar elbette ki Heidegger’le son bulmamıştır fakat bu tartışmalar bu tezin kapsamını aşmaktadır. Amacımız hakikat kavramını, felsefenin başlangıcını temsil eden Antik Yunan’da edindiği isim olan “aletheia”dan başlayarak anlamaya çalışmak olduğundan, farklı filozofların düşüncelerine yer vermek konumuzdan uzaklaşmak anlamına gelecektir. Tabii ki de hakikat üzerine düşünceler sadece “aletheia” kavramı ile sınırlı olmaktan çok uzaktır ve tarih boyunca hakikatin anlamlandırılması neredeyse her filozofta farklı olmuştur. Bütün bu düşüncelerin anlatılması ise neredeyse imkânsız olup teze de katkı sağlamayacaktır. Bu nedenle, her ne kadar tezin devamında ele alınan konu özelinde, farklı hakikat kavrayışlarından bahsedilecek olsa da şimdilik post-truth’un bileşenlerini oluşturduğu için hakikat ve dolayısıyla “aletheia” kavramlarına dair genel bir çerçeve çizmek yeterli olacaktır.

1.2. Post-Truth’un Nedenleri

Bir kavram olarak post-truth’u ve onu oluşturan bileşenleri kavradıktan sonra, post-truth kavramının ortaya çıkmasına sebep olduğu düşünülen nedenleri incelemeye çalışmalıyız. Öncelikle, post-truth çağı diğer çağlardan farklı yapan şeyin ne olduğunu anlarsak bu kolaylaşacaktır. Post-truth çağın bize önerdiği şey, hakikate erişmenin imkânsızlığı değil, bizzat hakikatin varlığının reddedilmesidir (McIntyre, 2019: 31). Avustralyalı filozof Jeff Malpas, Tesich’in post-truth kelimesini ilk kez kullandığı 1992 yılında yazdığı makalede post-truth’u konu eder ve açıklar. Malpas’a göre, hakikatin doğası ya da ulaşılabilir olup olmadığı tabii ki de felsefe tarihi boyunca bir tartışma konusu olmuştur. Fakat genel olarak hakikatin olasılığından şüphe edilmesi postmodern döneme has bir düşüncedir ve bu bakımdan postmodern çağ, aynı zamanda post-truth’dur çünkü hakikatin olasılığı bu çağda terk edilmiş, reddedilmiş ya da unutulmuştur (Malpas, 1992: 287-288). Hakikatin bu derece gözden düşmesine sebep olan nedenleri anlayabilmek için ise hakikat ile problemlili bir ilişkisi olan postmodern dönemi iyi analiz etmeli ve bu ilişkileri ortaya çıkarmalıyız.

1.2.1. Postmodernite

Postmodern dönemi iyi anlayabilmek adına öncelikle postmodernitenin yerini aldığı her ne varsa onu araştırmalıyız. Bunun için de postmodernitenin içinde mevcut

olan, tanımını ondan ayırdığı ve hatta benzeştiği noktalar üzerinden yapan “modernite” kavramının ne olduğuna bakmalıyız. Öncelikle modern kelimesi, Hristiyan Ortaçağı’nda doğmuş *modernus* sözcüğünden gelir ve Calinescu’nun *Thesaurus Linguae Latinae*²⁴’den aktardığına göre “şu anda olanlar, zamanımızda, en çağdaş, muasır” demektir (Calinescu, 2017: 21-22). Modern ve modernlik(modernite) kelimeleri tarih boyunca sıklıkla aynı anlama işaret edecek biçimde birbirilerinin yerine kullanılmıştır. Fakat günümüzde modernlik ya da modernite “çağdaş olan” anlamından ayrı olarak bir dönemi ve o dönemin karakteristiğini betimlemek için kullanılır. Giddens, modernliğin yaklaşık 17. yüzyıldan itibaren Avrupa’da ortaya çıkan ve daha sonra etkileri dünyayı saran sosyal yaşam ve örgütlenme biçimlerini ifade ettiğini belirtir (Giddens, 1996: 1). Sallan ve Boybeyi de benzer bir yaklaşımla modernliğin genel bir terim olarak “modern dönemi” tanımladığını ve bu dönemin Bacon ve Descartes’la başlayan modern felsefe ve Galileo ile başlayan modern bilim dönemini kapsadığını ifade eder (Sallan, Boybeyi, 1994: 316).

Bugün modernizm olarak kullandığımız “-izm” takısının modern kelimesine eklenmesiyle oluşan modernizm ise ilk olarak 18. yüzyılın erken yıllarında kullanılmaya başlandığında entelektüel bir küçümseme ifadesi olarak kullanılmıştır (Calinescu, 2017: 73-74). Daha sonra 1800’lü yılların sonunda, Latin Amerika’da Ruben Dario, *el modernismo* başlığıyla edebiyatta yeni bir estetik kuramın tarifini oluşturmuştur (Craven, 1996: 31). Sonrasında bu kuram Latin Amerika’da hızlıca yaygınlaşmıştır. İngilizce bir kelime olarak modernizmin kullanılması ise, bu akımdan bir nesil sonraya tekabül eder (Anderson, 1999: 3). Bundan sonra modernizmin edineceği anlamlar bağlama göre çeşitlenir. Edebiyat, plastik sanatlar ve kültür üzerine farklı modernizmlerden bahsedilebilir. Fakat bizim burada yapmak istediğimiz, post-truth dönem ile ilişkisini ortaya çıkarmak olduğundan modernizmi kültürel ve toplumsal perspektiften ele alacağız.

Bu açıdan modernizmin sınırları özellikle postmodernizmin dünya sahnesine çıkışından sonra belirli hatlarla çizilmiştir. Ihab Hassan’ın aktardığına göre postmodernizm, ilk olarak 1934 yılında, yine Latin Amerika’da, Frederico de Onis

²⁴ *Thesaurus Linguae Latinae*, Avrupa’daki pek çok farklı üniversitenin iş birliğiyle gerçekleştirilen dünyanın en büyük Latince sözlüğüdür. Toplanmaya 1894 yılında başlanmıştır ve günümüzde hala tamamlanma çalışmaları devam etmektedir (Britannica, 2011: 1-3).

tarafından modernizme bir karşı duruş olarak ortaya atılmış bir terimdir (Hassan, 1985: 120). İlginçtir ki, bundan sonra postmodernizmin kazanacağı bütün anlamlar modernizmle olan karşıtlığı üzerinden tanımlanmaya devam edecektir. Modernizm ile postmodernizmin hem birbirini içeren hem de dışlayan özelliklerine bakarsak ikisini de anlamlandırmak kolaylaşacaktır. Birbirlerini içermelerine dair Ihab Hassan, şöyle yazmıştır; “Postmodernizm kelimesi kulağa sadece garip, kaba değil; aşmak ya da bastırmak istediği şeyi, modernizmin kendisini çağrıştırır. Romantizm ve klasisizm, barok ve rokoko terimlerinin içermediği gibi, terim düşmanını içinde barındırır” (Hassan, 1985: 121). Şu kesin gözükmemektedir ki ister karşı dursun ister devamını temsil etsin, modernizm ile postmodernizm sıkı bir ilişki içerisinde. Timur’un da değindiği üzere; “Postmodernizm, kimine göre modern sonrası, kimine göre modernizmin doğurduğu, kimine göre de modernizmden esinlenen bir akım şeklinde algılanmıştır” (Timur, 2017: 3). İkisinin farkları üzerineyse Ihab Hassan’ın, “The Culture of Postmodernism” isimli makalesinde, modernizm ve postmodernizmin kendine has özelliklerini karşılaştırarak aralarındaki farkları gözler önüne serdiği o önemli tabloya göz atabiliriz.

Tablo 1- Ihab Hassan’ın modernizm ve postmodernizmin farklarını gösteren şeması (Ercan, 2020: 211-212)

<i>Modernizm</i>	<i>Postmodernizm</i>
Romantizm/Sembolizm	Patafizik/Dadaizm
Form (bütünlük / kapalı)	Antiform (ayrıştıran / açık)
Niyet	Oyun
Tasarım	Şans
Hiyerarşi	Anarşi
Hâkimiyet / Akıl	Tükenmişlik / Sessizlik
Sanat Nesnesi / Bitmiş Çalışma	Süreç / Performans / Oluş
Mesafe	Katılım
Üretim / Bütünlük / Sentez	Bozma / Yapısöküm / Antitez
Varlık	Yokluk
Merkeziyetçilik	Çözülme
Tür / Sınırlılık	Metin / Hipermetin
Semantik	Retorik
Paradigma	Sentagma (dizim)
İlişkisel	İlişkisizlik
Metafor	Mecaz
Seçim	Kombinasyon
Köken / Derinlik	Rizom / Yüzeysellik
Yorum / Okuma	Karşı yorum / Yanlış okuma
Gösterilen	Gösteren
Okuyucu odaklılık	Yazar odaklılık
Anlatı / Makro tarih	Anti-anlatı / Mikro tarih
Evrensel kod	Bireysel kod
Semptom	Arzu
Tip	Mutant
Genital / Fallik	Çok biçimlilik / Androjenlik
Paranoya	Şizofreni
Orjinalite / Neden	Ayrımsallık / İz
Tanrı (Baba)	Kutsal hayalet
Metafizik	İroni
Kesinlik	Belirsizlik
Aşkınlık	İçkinlik

Hassan, önerdiği tablodaki maddelerin birbirilerine tam olarak karşıt olmadığını ve bu nedenle de maddelerin diğerinin unsurlarını içerebileceğini belirtir (Hassan, 1985: 125). Her ne kadar maddeler arası tam bir karşıtlık olmasa da açıkça görülen bir farklılığın olduğunu da belirtmek gerekir. Görüldüğü üzere tablo, genel olarak farklı teorik alanlardan maddeler içermektedir. Fakat bizim burada dikkate almamız gereken unsur, maddelerin post-truth ile olan ilişkisi olmalıdır. Bu bağlamda ele alınması gereken maddelerden biri belirsizlik maddesidir. Belirsizlik, postmodernizmi öyle bir çevrelemiştir ki, kavramın kendi kendinin bile tam olarak ne ifade ettiği belirsiz kalmıştır. Postmodernizm ile ilgili tanımlama girişimleri tabii ki ilk ortaya çıktığı yıllardan beri süregelmiş olsa da akademik anlamda tam olarak uzlaşa sağlanmış bir tanımlama hala mevcut değildir. Hatta postmodernizmi kendine has yapan özelliklerden biri de bu belirsizlik olmuştur. Öyle ki Hassan, kendi oluşturduğu tablonun bile belirsiz yanları olduğunu, fakat sağ sütundaki listenin postmodern bir eğilim içerdiğini, dolayısıyla bizi kavramın teorik ve tarihsel bir tanımına yaklaştırabileceğini ifade eder (Hassan, 1985: 124). Post-truth dönemde görmeye şaşırılmayacağımız bir duruş olarak herhangi bir anlatının geçerliliğinin belirsiz olduğuna dair inanç, postmodernizme bakınca zaten karşı konulamaz bir son olarak kendini belli eder.

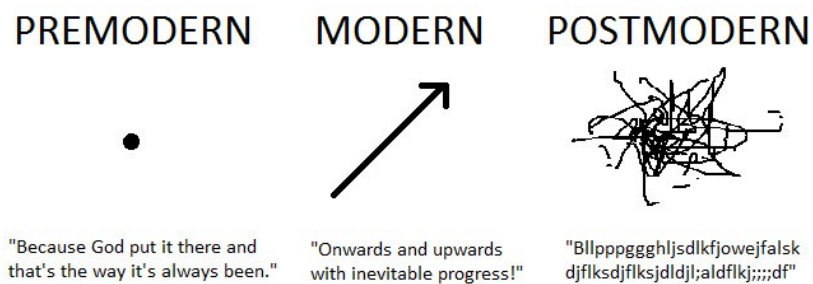
Anlatılar üzerinden ilerlemeye devam edersek, tablodaki anlatı/anti-anlatı ve makro/mikro tarih karşılaştırmasının yapıldığı maddeye dikkatimizi vermeliyiz. Çünkü bu belirsizlik ile de ilgili görünür. Burada Yalın Alpay'ın konuyla ilgili görünen önemli bir tespiti vardır;

“Rönesans döneminde dünya üzerinde birikmiş veri ve bilgi miktarı tek bir insanın kuramsal olarak hâkim olabileceği darlıktaydı. Anatomi, botanik, fizik, tarih, felsefe, hukuk, siyaset üzerine toplam yazın, çok çalışkan bireyler tarafından neredeyse bütünüyle okunabilir, bu bilgilerin çoğu akılda tutulabilirdi. Böyle bir evrende kişi yeterince entelektüel çaba harcadığında yaşama ilişkin tümel bilgiyi elde edebiliyor, bu nedenle de yaşama dair büyük anlatılar inşa edebiliyorlardı” (Alpay, 2020: 13).

Alpay'ın ifadesinde “yaşama ilişkin tümel bilgi” ile ilgili kısım dikkat çekicidir. Çünkü içinde yaşadığımız çağda, herhangi birinin kendi uzmanlık alanı ile ilgili bile bütün bilgiye erişmesi imkânsızken, bir de insanlık olarak üretilen bütün bilgiye erişmiş olması tahayyül dahi edilemez. Bunun getirdiği kaçınılmaz sonuç ise, kişinin kendi aklına

güvenerek herhangi bir anlatı üretememesidir. Postmodern dönemde kişi, ancak kendi alanının sınırı içerisinde küçük bir yer işgal edebilecek kadar anlatı üretmeye muktedirdir. Bu nedenle de postmodern dönemin insanı, modern dönemin insanının aksine, aklına ve insanlığa sırtını yaslayıp bir ilerleme beklentisinden çok uzakta, kendi köklerini nereye salacağını bile bilemeyen bir insana dönüşmüştür. Ki bu da tablodaki başka bir maddeye tekabül eder. Modernizmde görünen köken²⁵ maddesi, postmodernizmde rizom(köksap) olarak karşılık bulmuştur. Normalde botanik terimi olarak bilinen rizom, Gilles Deleuze ve Felix Guattari tarafından sosyal bilimler alanına yeni bir terim olarak kazandırılmıştır²⁶. “Köksap, bir özneye ya da nesneye sabitlenebilen, ama buna karşın hiçbir birliği ve bütünlüğü olmayan bir çokluktur. Sabit bir düzeni olmayan köksaplar kolayca başka öznelerle bağlantıya geçebilir. Kırıldığı yerden yeniden sap verir” (Erkan, 2019: 2641). Burada görürüz ki köksap, dikey bir hiyerarşi yerine yatay bir birliktelik önermektedir. Modernizmin iktidarını sağlamlaştırmak için kullandığı hiyerarşiyi önleme çabası olarak okunabilir. İncelediğimiz bütün maddelerde ortak olan tema “parçalanma”dır. Zira anarşi, yapısöküm, çözülme, ilişkisizlik, çok biçimlilik, şizofreni gibi diğer maddeler de parçalanmayı çağırır.

Tablo 2- Dönemlerine göre hâkim dünya görüşleri



Yukarıdaki tablonun anlattığı gibi, modern öncesi dönemde insanın dünyayı anlama çabası Tanrı vesilesiyle gerçekleşirken modern dönemde insan, kendi aklını

²⁵ Tablonun İngilizce orijinalinde “root” olarak kullanılmıştır (Hassan, 1985: 124). “Root” ise Türkçe’de hem köken, hem de kök anlamında kullanılabilir.

²⁶ Türkçe’ye “Bin Yayla” olarak çevrilmiş olan kitabın orijinali ilk defa 1976 yılında yayınlanmıştır. O yüzden Hassan, bu makaleyi kaleme aldığında Guattari ve Deleuze’ün kavramına gönderme yapmıştır.

kullanarak bu çabayı sürdürmeye karar vermiştir. Postmodern dönemde ise açık bir belirsizlik ve kırılma söz konusudur. Bunların hepsi, hakikat ile kurduğumuz ilişki ile ilgili görünür. Modern dönemde var olan hakikat fikri, ulaşılabılır bir hakikattir. “Bu bilimsel ve hesaplanabilir anlayış modeline göre dünyanın anlaşılması, aslında hakikat olasılığını önceden varsayar” (Malpas, 1992: 287). Modernitenin kendine özgü düşünce sistemi, nesnellik ve ilerlemecilikle kol kola yürür. İlerlemeci düşünceye göre ise hakikat, moderndir. İlerlemeci perspektiften modern kelimesinin anlamını göz önünde bulundurarak tekrar düşünersek modern olan tabii ki de en hakikidir, çünkü en ileride olandır. Ancak ne yazık ki bu ilerlemeci yaklaşım, modern dönemden geriye büyük bir hayal kırıklığı kalmasına engel olamamıştır. Bu yüzden de onun temel yapıtaşlarını oluşturan kavramlara postmodern düşünürler sırtlarını dönecektir.

Horkheimer ve Adorno, Aydınlanma²⁷nin Diyalektiği’nde modernlikle birebir ilişkili aydınlanmacı düşüncede doğanın salt nesnelliğe dönüştüğünü ve bilim adamının nesnelere karşı tutumuyla, diktatörün insanlara karşı tutumunun özdeş olduğunu vurgular (Horkheimer, Adorno, 2014: 26). Sadece bu metinde bile modern dönemin geride bıraktığı hayal kırıklığı gözlemlenebilir. Zaten Best ve Kellner da Aydınlanmanın Diyalektiği’nin “akıl kendi karşısına dönüştüğü ve modernliğin özgürleşme vaatlerinin baskı altında tutmanın ve tahakkümün maskeleri haline geldiği bir süreci betimlendiği”nin altını çizer (Best, Kellner, 1998: 16). Modern dönemde hegemonya kurmak için kullanılan bütün araçlara ve söylemlere, postmodern dönemde cephe alınacaktır.

Modernitenin ana bileşenlerinden olan ilerlemecilik ve nesnellik, postmodern dönemde cephe alınan bu kavramlardan olmuştur. Bununla birlikte, vaat ettiklerini yerine

²⁷ Aydınlanma’nın ne olduğuna kısaca bakarsak, genellikle 17. ve 18. yy’da başladığı kabul edilen Avrupa’da başlayıp bütün dünyada etkisini gösteren düşünsel bir harekettir. “Aydınlanma nedir?” adlı makalesinde Immanuel Kant (1724-1804), şöyle yazar; “Aydınlanma insanın kendi kendini vesayete maruz bırakmaktan kurtulmasıdır. Vesayet bir insanın bir başka insanın nezareti olmaksızın kendi idrak kabiliyetini (understanding) kullanamama iktidarsızlığıdır. Bu vesayet, vesayetin sebebi akıldan 26 mahrumiyette değil, akli bir başkasının nezareti (direction) (talimatı) olmadan kullanma karar ve cesaretinin yokluğunda, insanın kendi kendisini maruz bıraktığı bir vesayettir. Sapare aude! “Kendi aklını kullanma cesaretini göster!” aydınlanmanın düsturudur” (Kant, 2005: 225). Diyebiliriz ki Kant, Ortaçağ boyunca hüküm süren Hristiyan aklın eleştirisini yaparak onun yerine insanın kendi aklını kullanması gerektiğini savunur ve Aydınlanma’yı bununla tanımlar.

getiremeyen hakikat fikri de postmodern dönemin insanını yeni bir hakikat fikri oluşturmaya itmiştir. Postmodernizm hakikat fikrini parçalarına ayırmıştır, artık tek bir hakikat değil, hakikatler vardır. “Post-truth” kitabının yazarı Lee McIntyre ise, postmodernizmin temelinde yatan iki teorinin, post-truth çağda hakikat ile kurulan bu sorunlu ilişkinin zeminini hazırladığını düşünür (McIntyre, 2019: 118-119). Bunlardan birincisi yapısöküm teorisi, diğeri ise perspektivizmdir.

Hassan’ın oluşturduğu tabloda da yer alan yapısöküm, Jacques Derrida’nın ilk kez 1967 yılında yayınlanan “Ses ve Fenomen” adlı eserinde ortaya çıkan bir teoridir (Dastur, 2014: 179). Yapısöküm, aslında bir metin okuma stratejisidir ve sadece metinlere değil, sanat eserlerine ve hatta televizyon şovlarına bile uygulanabilir. Rutli, yapısökümün sadece felsefeye dair olmaktan ziyade “bütün bir Batı uygarlığını içine alan bir düşünme mantığını kapsadığını” belirtir (Rutli, 2016, 55). Yapısökümün ne’liği sorusu ise kendi anlamı sebebiyle tanıma direnir. Çünkü yapısöküm, anlamın sabit olmaması fikrini savunur. Kendisi hakkında sabit bir tanım yapılması bu sebeple manasızdır. Yapısöküm, “sabit olmanın, zamana karşı dirençli olmanın, bir anlama sahip olmanın özsel özelliği olduğuna” dair fikri tümünden reddeder (Rutli, 2016: 65). Aslında Derrida’nın önerdiği genel olarak Batı’nın, özellikle Aydınlanmadan sonra inşa ettiği ve kayıtsız şartsız kabul edilen doğruları, önce parçalarına ayırıp sonra yeniden inşa etme fikri olarak anlaşılır. Fakat bu düşünce sistemi, mutlak bir doğru olmadığı, bu nedenle de hakikat fikrinin imkânsızlığı ile ilgili bir eğilim olarak okunmaya müsaittir. Yanık’ın da belirttiğine göre, “bu okuma tekniği, mutlak bir doğruyu gösteren ya da doğruyu, hakikati açıklamaya çalışan metinleri, anlayışları yıkmamızı isterken aynı zamanda eleştirel bakış açısıyla olayların değerlendirilmesini istemektedir. (...) Bu yaklaşım hiçbir şeyi mutlak hakikat olarak kabul etmediği için, kendisi de herhangi bir doğru ya da mutlak gerçeklik ortaya koymamaktadır” (Yanık, 2016: 94).

Bu düşünceyi post-truth çağın sorumlularından biri olarak gören McIntyre ise, Derrida’nın yapısöküm teorisinin çıktıklarına dair şöyle yazar; “Bir metnin (yazılı ya da davranışsal olarak) “ne anlama” geldiği sorusunun doğru ya da yanlış cevapları olabileceği fikri bir anda sorgulanır oldu. Hakikat kavramının kendisi bir anda mercekk

altına yatırılır olmuştur” (McIntyre, 2019: 118). Nitekim McIntyre’a göre, bu mercekle altına yatırılma sadece yapışöküm değil, perspektivizm ile de ilgilidir.

Perspektivizmin ne olduğuna bakarsak, postmodernizmden yüz yıl önce yaşamış olmasına rağmen genel olarak kurucularından biri olarak anılan Friedrich Nietzsche (1844-1900)’ye ait bir teori olduğunu görürüz. Derrida’nın da Nietzsche’den çok fazla etkilendiği söylenir ve hakikat kavramına yaklaşımlarının benzeştiği söylenebilir. Çünkü Nietzsche de bir anlamsızlık önermek yerine anlamların çokluğunu savunur. Post-truth tartışmaları ekseninde bu çokluk, bazı düşünürlere göre insanları kendi bakış açısının doğru olduğunu iddia etmeye yönlendirmekteyken bazılarına göre ise bu, sadece genel duruma ilişkin bir tespittir. Atbakan, bu durumu şöyle özetlemektedir; “anlam çokluğu şeylerin zaten var olan anlam(lar)ının kişiden kişiye değişiyor olması değil, kişilerin perspektiflerinin onların şeylere bakışlarını ve dolayısıyla değerlendirmelerini, anlamlandırmalarını, yorumlarını belirlediği anlamına gelir” (Atbakan, 2017: 51). Diğer yandan bu anlam çokluğu, aynı Derrida’da olduğu gibi mutlak ve değişmez bir hakikat fikrini reddeder. Nietzsche’nin perspektivizmine dair çokça alıntılanan bir söylemi post-truth’un sorumlusu olarak gösterilmesine neden olur: “Olgu²⁸lar yoktur, sadece yorumlar vardır²⁹” (Nietzsche, 1968, 267). Heit ise Nietzsche’nin yayınlamak için yazılmamış bir notundan alıntılanan bu ifadesinin çarpıtıldığını savunur (Heit, 2018: 46). Bir paragrafın içerisinden alınmış küçük bir kısım olan bu cümle, Nietzsche’nin düşüncesini ifade etmekte oldukça yetersizdir. Heit’e göre, cümlenin alıntılандığı metne bütünüyle bakarsak Nietzsche, pozitivist bakışa karşı bir antitez olarak “yordsuz, yani seçme, değerlendirme, benimseme, bağlamsallaştırma, basitleştirme, karmaşıklığı azaltma vb. olmadan hiçbir olgu olmadığını” ifade etmiştir (Heit, 2018: 46).

Nietzsche, değişmez ve mutlak bir hakikat fikrini reddederken onun yerine değerlerin gerekliliğini vurgulamıştır. Bu konuyla ilgili Raptis de post-truth’tan

²⁸ Metnin orijinalinde Nietzsche, “fact” sözcüğünü kullanmıştır ve kelime çoğu yerde Türkçeye “olgu” olarak çevrilmiştir. Burada olgu sözcüğünün anlamını açıklamak gerekmektedir. Akarsu, kelimenin karşılığını “düşünölmüş olanın karşıtı, olmuş olan, gerçek olan, gerçekleşmiş olan” olarak vermiştir (Akarsu, 1975: 127). Hançerlioğlu da benzer şekilde “fact”ın karşılığı olarak “olgu”yu verip “gerçekleşmiş olan her şey” şeklinde tanımlamıştır (Hançerlioğlu, 1976: 312).

²⁹ The Will to Power, § 481.

Nietzsche'nin perspektivizmini sorumlu tutmanın eleştirisini yaparak, Nietzsche'nin "Hakikat'in değeri nedir?" sorusunu sorduğunu ifade eder ve bu düşünceyi "(...) Nietzsche için düşüncenin öncelikli ölçütü doğru ya da yanlış olmasından ziyade soylu ya da bayağı, bir diğer deyişle, yüksek ya da alçakça oluşudur" diye açıklar (Raptis, 2020: 60). Raptis, değerlerin değerini kaybetmiş olması durumu olarak nihilizmin post-truth çağını getiren mefhum olduğunu düşünür ve ona göre, asıl sorun dürüstlüğün toplumsal bir değer olarak görülmeğe çıkmış olmasıdır (Raptis, 2020: 70).

Görüldüğü üzere perspektivizm ve yapısöküm teorilerinin McIntyre'ın iddia ettiği üzere post-truth'un nedenlerinden olup olamayacağı hala bir tartışma konusudur. Fakat McIntyre, bu görüşünde yalnız değildir. Maurizio Ferraris de Nietzsche'nin perspektivizminin postmodernliğin temel özelliği olduğunu ve postmodern düşüncenin toplumun hakikat kavramına bakışını zedelediğini düşünür (Ferraris, 2018: 26). Postmodernizme karşı olan düşünürlerden bir başkası olan Frankfurt, postmodernleri "sağduyunun düşmanları" olarak tanımlamış ve "hakikatin nesnel bir gerçekliği olduğunu reddetmekle" suçlamıştır (Frankfurt, 2012: 15). Kendisi de bir akademi üyesi olan Colin Wight ise post-truth'un sebebi olarak tamamen postmodernizmi suçlamasa da bu konuda akademinin bir sorumluluğu olduğunu ve akademik çevrenin bunu kabullenmesi gerektiğini yazar (Wight, 2018: 25-26).

Ancak McIntyre'ın da altını çizdiği üzere, postmodernizmi post-truth'un nedeni olarak görmek şöyle dursun, onu anlayabilmek adına oldukça yararlı bir literatür sunduğunu iddia edenler de olmuştur (McIntyre, 2019: 135). Her iki tarafın da konu hakkındaki tartışmaları daha uzun bir süre son bulmayacak gibi görünmektedir. Bu da bize postmodernizm ile post-truth'un açıkça ilişkili olduğunu gösterir, bu ilişki bir neden sonuç ilişkisi olsun olmasın.

1.2.2. Sosyal Medya

"Bugün başlamakta olan savaşlar sonunda insanlar için neyin "gerçek" olacağını hiç kimse bilemez"

Werner Heisenberg (Virilio, 2003: 6)

Paul Virilio'nun, ilk kez 90'lı yılların sonunda yayınlanan “Enformasyon Bombası” adlı kitabına başlarken alıntıladığı Werner Heisenberg³⁰'in bu cümlesi, bu başlığın altında nereye varmaya çalışacağımıza dair bir yol göstericidir. Virilio, cümleyi alıntılarken post-truth kavramı henüz pek bilinir olmasa da onun emarelerini fark etmiş görünmektedir;

“Gerçekten de, telekomünikasyonun gerçek zamanlı küreselleşmesiyle birlikte - ki İnternet bu durumun vahşi bir modelidir- enformasyon devrimi bir sistemli ihbarcılık devrimi haline gelmektedir. Ortaya söylentiler ve kuşkulardan oluşan bir panik fenomeni çıkmakta, bu fenomen "hakikat"ın ve dolayısıyla basın özgürlüğünün temelindeki meslek ahlakını yıkmaktadır. Bu durum İnternetin Clinton/Lewinsky davasındaki rolünde de görülmüştür: beyan veya ihbar edilen olguların hakikati hakkında şüpheler, haber kaynaklarının ve dolayısıyla kamuoyunun manipüle edilmesinin kontrolsüz şekilde artması. Bu öncü işaretler gerçek enformasyon devriminin aslında sanal dezenformasyon devrimi olduğunu, şu andaki tarihe gerçekten etki eden bir devrim olduğunu göstermektedir” (Virilio, 2003: 105).

Paragrafta açık bir şekilde post-truth çağın gelmekte veya çoktan gelmiş olduğunu sezinleyebiliyoruz. Virilio'nun metni yazdığı sırada henüz böyle bir kavram olmasa da ilerleyen senelerde tüm dünyaya yayılacak olan bir mefhum, bu sanal dezenformasyonu arttıracaktır. Post-truth'un ana itici güçlerinden biri olarak görülecek olan bu mefhum, sosyal medya kavramıdır ve bu tez kapsamında incelenmesi gereken bir maddedir. Çünkü post-truth gibi bir kavramın neden ortaya çıktığını araştırırken toplumun gündelik yaşamına etki eden değişiklikleri gözden kaçırmamak gerekir.

1990'lı yıllarda World Wide Web yani internet, dünya çapında halkın ulaşabileceği bir şey haline gelmiştir. Kurucuları tarafından “insanlığı yeniden bir araya getirme” idealiyle kurulduğu zaman internet, zaman geçtikçe bu idealin yerini bir hayal kırıklığına bırakmıştır³¹. 2000'li yıllarda yaygınlaşan sosyal medya platformları bunun gerçekleşmesinde en büyük rolü oynayan platformlardan biri haline gelmiştir. Çünkü bu platformlar, toplum için yepyeni bir sosyal ortam sağlarken bu sosyal ortam da kendine has bir iletişim biçiminin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Kullanıcının, internete

³⁰ 1927 yılında kuantum fiziğinin oluşmasına büyük katkı sağlayan belirsizlik ilkesini ortaya atan Alman fizikçi.

³¹ WWW'in mucidi olarak bilinen Tim Berners Lee'nin internetin insanlığa hizmet etmek konusunda başarısızlığa uğradığına dair bir röportajı için bkz. <https://www.vanityfair.com/news/2018/07/the-man-who-created-the-world-wide-web-has-some-regrets>.

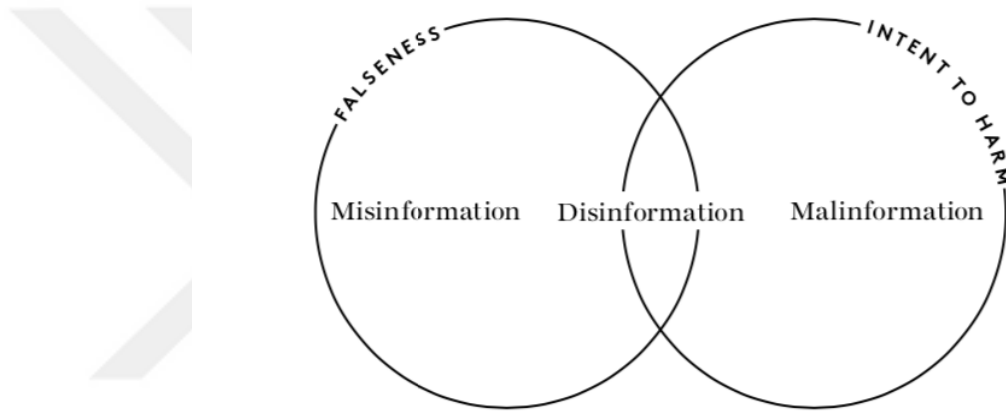
erişiminin olduğu her an ulaşabildiği bu sosyal ortamda yalanlar, dedikodular ve söylentiler geçmiş zamanlara göre çok daha hızlı bir şekilde yayılmaktadır. Massachusetts Institute of Technology (MIT)'de üç bilim adamının yaptığı araştırmaya göre sosyal medyada yalanlar, doğrulara nazaran çok daha hızlı yayılıyor (Dizikes, 2018: 2). Çünkü bu yalanlar, insanların tıklamalarını garanti altına almak adına abartılı ifadelerle süslenmekte ve insanların tepkisini çekebilecek konular ile ilgili oluşturulmaktadır. Bunun sonucu olarak da insanlar gördükleri bu sansasyonel haberlerin doğruluğunu bile sorgulamadan, ilk paylaşılan kişi olmak gayesiyle kendi sosyal medya hesaplarında paylaşmaktadırlar. McIntyre, bu durumu şu cümlelerle özetlemiştir; “Sosyal medyanın bir haber kaynağı olarak yükselişi, haber ile kanaat arasındaki çizgiyi iyice muğlaklaştırdı. İnsanlar bloglarda, alternatif yeni sitelerden ve nereden bulunduğu belli olmayan içerikleri doğruymuşçasına paylaşmaya başladılar” (McIntyre, 2019: 95). İsteyen herkes bu platformlarda bir görüş belirtmekte serbest olduğu için ortaya çıkan bilgi yığını, insanların arasından doğru olanı seçmesini oldukça zorlaştıracak kadar yoğunlaşmıştır. Sosyal medya platformlarında yaşanan bu yoğunluğun içerisinde bazı içerikler, kısa zamanda milyonlarca insana ulaşip “viral” olma mertebesine erişebilmektedir.

Sosyal medyada dolaşıma sokulan herhangi bir bilginin, çok kısa bir sürede dünyanın dört bir yanındaki milyonlarca insana ulaşabilme ihtimali, bugün geldiğimiz noktada anlaşıldı ki siyasi otoritelerce topluma etki etmek adına kullanılabilecek çok önemli bir güçtür. 2016'daki Donald Trump'ın başkanlık seçiminde Cambridge Analytica'nın oynadığı rol bunun önemli bir örneğidir. Cosentino'ya göre siyasette aldatma ve manipülasyon, siyaset kadar eskidir fakat post-truth çağı diğerlerinden ayıran şey, bu yanıltıcı bilginin insanlara ulaşma hızı ve yoğunluğudur (Cosentino, 2020: 17).

Yoğun bir akışın içerisinde seyreden bu yanıltıcı bilgiler, post-truth çağda sadece “uydurma haber”den ibaret olamayacak kadar çeşitlenmiştir. Wardle'a göre “uydurma haber (fake news)” kavramı artık sosyal medyada dolaşan yanlış bilgileri tanımlamak için yetersiz görünür çünkü politikacılar bu kavramı kendileri hakkında yapılan haberleri itibarsızlaştırmak için kullanmaktadır (Wardle, 2020: 4). Ayrıca “uydurma haber”in tarihi post-truth'tan çok daha önceye dayanır. Soll'un aktardığına göre “uydurma haber”

kavramı matbaanın icadıyla birlikte bir kavram haline gelen “haber” kavramı kadar eskidir (Soll, 2016: 4). Post-truth çağda yanıltıcı bilgiler, bilgi kirliliği başlığı altında tanımlayabileceğimiz üç farklı isimle tezahür etmektedirler. Bunlar mezenformasyon (misinformation), dezenformasyon (disinformation) ve Türkçeye “zarar verici bilgi” olarak da çevrilen malenformasyon (malinformation) olarak adlandırılmaktadır.

Tablo 3- Mezenformasyon, dezenformasyon ve malenformasyon ayrımı (Wardle, 2020:6)



Kısaca açıklamak gerekirse, mezenformasyon kavramı “yanlış içeriğin, yanlış olduğunun veya yanlış yönlendirdiğinin farkına varmadan bilinçsiz olarak” paylaşılan içerikleri tanımlamaktadır (Büyükaşar, 2022: 75). Yani içeriği paylaşan kişi burada iyi niyetlidir ve fakat yine de yanlış bilginin yayılmasına yol açmaktadır. Dezenformasyon ise Avrupa Konseyi’nin yayınladığı “Bilgi Bozukluğu: Araştırma ve Politika Oluşturma için Disiplinlerarası Bir Çerçeveye Doğru” adlı raporda yazdığına göre, “bir kişiye, sosyal gruba, kuruluşa veya ülkeye zarar vermek için kasıtlı olarak oluşturulmuş yanlış bilgiler” olarak tanımlanır (Wardle, Derakhshan, 2017: 20). Son olarak malenformasyon, Teyit³²’in yazarlarından olan Sinan Silsüpür’ün aktardığına göre, Avrupa Konseyi’nin yayınladığı raporun yazarlarının bu rapor ile dolaşıma soktukları bir kavramdır (Silsüpür,

³² Haberlerin doğruluğunu teyit etmek üzere Türkiye’de kurulmuş bir doğrulama (fact-checking) organizasyonudur. Benzer fact-checking platformları dünyanın başka pek çok yerinde hâlihazırda mevcuttur ve bu tarz platformların sayısı gün geçtikçe artmaktadır.

2018: 8). Silsüpür, kavramı şu şekilde açıklar; “Çoğunlukla özel olarak kalması gereken gerçek bir bilginin kamusal alana taşınmasını içeren bu terim, zarar niyeti unsurunda dezenformasyon ile ortaklaşırken paylaşılan bilginin gerçek olması sebebiyle hem dezenformasyondan hem mezenformasyondan ayrılıyor” (Silsüpür, 2018: 8).

Görüldüğü üzere, post-truth çağda bilgi kirliliği öyle bir boyuta varmıştır ki böyle bir sınıflandırılmaya dahi ihtiyaç duyulmuştur. Bütün bunların yanında, bu yanlış bilginin dolaşımını kolaylaştıran bir başka kavrama daha değinmemiz gerekmektedir. Bu kavramın adı İngilizcede “echo chamber” olarak geçen “yankı odası”dır.

1.2.2.1. Yankı Odası

Sosyal medya platformlarında kullanıcıların geçirdikleri vakit arttıkça bu platformların sahibi olan şirketlerin de kârı artmaktadır. Şirketler de buna yönelik belli başlı stratejiler geliştirmiştir. Algoritmaların desteğiyle sosyal medya kullanıcılarının profilleri çıkartılıp kullanıcının en çok hangi içerikleri tükettiğine göre hesaplanan gönderiler önlerine çıkartılmaktadır. Bu da kişinin ancak kendi görüşlerine yakın veya aynı görüşe sahip kişilerin ürettiği içeriklerle karşılaşmasına sebep olmaktadır. “Son dönemde yapılan çalışmalar bireylerin kendi düşüncelerine benzer insanlarla aynı ortamda bulunmayı tercih ettiklerini –homofili- ve görüşlerini kendilerine benzer görüşe sahip insanlarla paylaştıklarını göstermektedir (Erdoğan, Uyan-Semerci, 2020: 91). Bu durum hem sosyal medya platformunun kendisi tarafından otomatik olarak sağlanmaktayken hem de kişinin tercihinin bırakılmış filtreleme sistemleri aracılığıyla desteklenmektedir.

Bu filtreleme sistemleri ile ilgili Beam ve Kosicki, şöyle yazar; “Kişiselleştirilmiş filtreleme sistemleri, internet kullanıcılarının alakasız buldukları bilgileri daha kolay görmezden gelmelerini sağlar” (Beam, Kosicki, 2014: 59). Bu yoğun enformasyon bulutu içerisinde kişi kendisi için “yararlı” olanı bulabilmek adına belli başlı gönderileri kendi görüş alanından çıkarmak zorunda kalmıştır. Çünkü internette herhangi bir konuyla ilgili mevcut bilgi miktarı son otuz yılda büyük bir patlama yaşamıştır (Beam, Kosicki, 2014: 60). Bunun sonucu olarak da bu kadar bilginin içerisinde kişi, halihazırda edinmiş olduğu bilgileri destekleyecek bilgi kaynaklarını daha güvenilir bulmaktadır.

Bütün bunlar ise, sosyal medya kullanıcılarını kendi bakış açısının ötesinde bir görüşle karşılaşmaktan yoksun bırakmaktadır ve bu açıdan bakıldığında “yankı odası” terimi anlam kazanmaktadır. Çünkü kişiler, sınırlı bir düşünce sisteminin içerisinde sadece kendi seslerini duyabildikleri bir odada kısıp kalmışçasına sınırlandırılmıştır. “Web bize istenmeyen gürültüyü filtreleme ve kendi yankı odalarımızı yaratma imkânı vermektedir” (Narin, 2018: 240). Ancak bu yankı odaları, demokrasinin gerektirdiği üzere farklı sesleri duymamızı engellemektedir ve bir tür “kutuplaşma”ya sebep olmaktadır. Farklı görüşten insanların neler hakkında konuştuğundan bile bihaber olan kişiler, gün geçtikçe bu yankı odaları sayesinde birbirlerinden uzaklaşmaktadır. Bu da kişinin kendi dünya görüşünün doğru, yaygın ve evrensel olduğu yanılgısına kapılmasına neden olabilmektedir. Böylece insanların, özellikle de azınlıktakilerin, kendi görüşlerinin gerçekte olduğundan çok daha geniş bir kitleyle paylaşıldığını düşünmek gibi bir eğilim göstermesine neden olmaktadır (Resnick, vd, 2013: 96). Bunun kaçınılmaz sonucu ise, çeşitli görüşlerin farklı kişiler tarafından duyulması olasılığının giderek azalmasıdır.

“Sadece kendilerinininkine benzer görüşlerin girebildiği partizan gruplara ve balonlara hapsedilmiş insanlar, ortak hakikat algılarını ve sosyal/dini çizgiler arası iletişim kurabilme yeteneklerini yitirirken, milliyetçilik, kabilecilik, göç, sosyal değişime ilişkin korku ve farklı olana nefret bir kez daha yükselişe geçmiş durumdadır” derken Kakutani, insanlığın sürüklendiği noktaya işaret etmiştir (Kakutani, 2019: 13). Bütün bunlar, post-truth’un ortaya çıkmasına neden olan belli paradigmaları yaratan nedenler arasında sayılabilir.

1.2.2.2. Komplo Teorileri

Sosyal medya kavramından önce var olsa da oluşma hızını ve yayılma potansiyelini sosyal medyaya borçlu olan, bu nedenle de post-truth’un karakteristiklerinden biri olarak görülen diğer bir kavram ise komplo teorisidir. Öncelikle komplo ile komplo teorisini birbirinden ayırmak gerekir. Türk Dil Kurumu’na göre “komplo”, “düzen” anlamına gelmekteyken, “komplo teorisi”, “bir kimse, kuruluş veya ülkeye karşı gizlice, zarar verici tuzak kurulduğu varsayımına dayanan düşüncelerin tümü” olarak tanımlanır (TDK, 2019a: 1). Barkun’a göre ise, “Komploolar, iki veya daha

fazla kişi tarafından planlanan ve/veya yürütülen gerçek gizli planlardır. Komplo teorileri ise entelektüel kurgulardır” (Barkun, 2015: 1).

İngilizcede “conspiracy” olarak karşımıza çıkan komplo kelimesi, Başaran’ın aktardığına göre, “beraberinde, birlikte” anlamına gelen “-Con” ile “ruh, can vermek” anlamlarına gelen “spirare” terimlerinin birlikteliğinden meydana gelmektedir ve latince “Conspirare” kavramı “anlaşmak, uyum” anlamına gelir (Başaran, 2014: 22). Latinedeki karşılığı görüldüğü üzere herhangi olumsuz bir anlam içermemektedir fakat ilerleyen tarihlerde kavramın bu olumlu anlamını yitirdiğini gözlemleriz. “Geç Ortaçağ” olarak adlandırılan 1100-1400 yılları arasında kavram “gizli ve kötücül (fesat)” bir anlam kazanmıştır (Başaran, 2014: 22). Komplo teorisi kavramının ortaya çıkışı ise, komplo kavramının kazandığı bu kötücül anlamdan çok daha sonra gerçekleşmiştir.

Komplo teorisi kavramının bir deneyim olarak insanlık tarihinde ilk ne zaman görüldüğü akademik alanda hala bir tartışma konusu olsa da³³ “komplo teorisi” bileşik sözcüğünün tezahürü günümüze yakın bir zamana tekabül eder. Oxford Sözlükleri, kelimenin İngilizce halinin ilk kez 1909 yılında kullanıldığını yazar (Oxford English Dictionary, 1997: 4). Knight ise, komplo teorisi kelimesinin 1960’lı yıllarda genel olarak kabul edildiğini, benimsendiğini ve yaygın kullanıma kazandırıldığını ifade eder ve Oxford Sözlüklerinin komplo teorisini 1997 yılında “komplo” başlığının altına eklediğinin altını çizer (Knight, 2007: 16). Görüldüğü üzere, oldukça yeni bir kavram olan komplo teorisi, şimdiye kadar pek çok farklı şekilde tanımlanmıştır. Hepkon’a göre, bunun sebebi kavramın kendisinin sorunlu olmasından kaynaklanır çünkü komplo teorisi aslında bir teori değildir (Hepkon, 2007: 7). Teoriler rasyonel temellere dayanır ve teoriye uymayan olgular da herhangi bir teoriyi savunanlar tarafından dikkate alınır. Oysa komplo teorilerinde bunun tam tersine rastlarız.

1940’lı ve 1950’li yıllarda komplo teorisi kavramını akademik anlamda ilk kez ele alan öncüllerden biri olan Karl Popper (1902-1994), komplo teorilerini, “toplumun komplo teorileri” (the conspiracy theory of society) başlığı altında kavramsallaştırır.

³³ Konuyla ilgili daha detaylı bir araştırma için bkz. Andrew McKenzie-McHarg (2020), “Conceptual History and Conspiracy Theory”, Routledge Handbook of Conspiracy Theories, ss.16-27.

Popper'a göre, komplo teorisi kavramı, Homeros'un İlyada'da tanrıların Truva Savaşı'nın akıbetini nasıl belirlediklerini anlattığı bölümde bile görülebilir (Popper, 1972: 123). Homeros'un yaşadığı toplumda Olimpos'taki tanrılar olayların anlamlandırılmasında açıklayıcı bir unsur olarak görülürken sonradan onların yerini tek tanrılı dinlere geçişle birlikte Tanrı kavramı almıştır. Popper, içinde yaşadığımız çağda Tanrı kavramının terk edilmesiyle birlikte, insanlığın bu boşluğu birtakım güçlü insanlar ve topluluklarca doldurduğunu düşünür (Popper, 1972: 123).

Komplo teorilerinin insanlığın başına gelen olumsuz ve istenmeyen durumlar karşısında bir açıklama görevi görmesi, onun varlığını sürdürmesindeki en önemli etkenlerden biridir. Komplo teorisyeni ise bu durumları açıklarken gerçeği bildiği iddiasındadır ve bu onun kendisini, cahil olarak gördüğü toplumun geri kalanından farklı ve seçkin bir konumda hissetmesini sağlar (Barkun, 2015: 2). Bütün bunlara rağmen bir komplo teorisi, ne kadar yaygın olursa olsun, nadiren içinde hakikat barındırır (Popper, 1972: 123). Stewart, komplo teorilerinin hakikat ile kurduğu ilişki için şöyle yazar; "Komplo teorisi bir son noktanın, kök-metnin, saf ve istikrarlı bir geçmişin düşünüyü kurar ama asla oraya varamaz, çünkü daima *gerçeği* ufkun dışına doğru itmekte, ulaşmaya çalışacağı havuçtan vazgeçmemektedir" (Stewart, 2021: 8). Komplo teorisi kavramının bu bağlamda hakikat ile sorunlu bir ilişki kurduğu söylenebilir. Bu teorilerin özellikle içinde yaşadığımız çağda altın çağını yaşadığı düşünülürse, buradan toplum nezdinde hakikat ile kurulan ilişkinin sorunlu olduğu sonucuna varabiliriz. Marsh, son yıllarda kendisine oldukça fazla savunucu toplamış bir komplo teorisi olan Düz Dünya³⁴ (Flat-Earth) hareketinin günümüzde hakikatin ve aklın değerinin ne derece azaldığına dair çok önemli bir sembol olduğunu belirtir (Marsh, 2017: 8).

Komplo teorilerinin hakikatle arasındaki bu mesafe onun zararlı etkilerini de beraberinde getirmektedir. En belirgin zararlı etkilerinden biri, komplo teorisi zemininde

³⁴ Düz Dünya Hareketi, dünyanın düz olduğunu savunan insanlardan oluşan topluluğun adıdır. Dünyanın dört bir yanında savunucuları ve hatta bu konuyla ilgili toplumda farkındalık uyandırmak adına kurulmuş dernekleri vardır. Grubun üyelerince bugüne kadar uzaydan çekilmiş dünya fotoğraflarının hepsinin birer yalan ve kandırmaca olduklarına inanılır. Google Trends'de "flat earth" aramasının 2016-2017 yıllarında, tam da post-truth tartışmalarının zirve yaptığı dönemde, en tepe noktasına ulaştığı görülür (Google Trends, 2022).

insanlar teoriye inanlar ve inanmayanlar olarak ikiye ayrılır, artık bir “biz” ve “onlar” meselesi mevcuttur. Bu ikilik, toplumsal kutuplaşmayı ve grupların birbirinden izole olmasını da beraberinde getirir. Nefes’in de belirttiği üzere, komplo teorilerinin toplumsal bağlamda bir ayrıştırma ve nefrete neden olmak, kişilere ve kurumlara olan güveni sarsmak gibi etkiler yaratabileceğini gözden kaçırmamak gerekir (Nefes, 2021: 22). Peki, hakikatle bağları son derece zayıf olan bu teoriler nasıl olur da içinde yaşadığımız çağda çoğu insanın kendini bir parçası olmaktan alıkoyamadığı bir meseleye dönüşür? Bunun nedenleri psikoloji biliminin yardımı koşmasıyla açığa çıkarılabilir.

1.2.3. İnsanın Bilişsel Yatkınlığı

İnsanın psikolojik olarak hakikatle kurduğu ilişki bilimsel olarak da birtakım gözlemlerle anlaşılmaya çalışılmıştır. Sosyal psikoloji alanında psikologların yapmış olduğu deneyler insanın doğasının rasyonel olmaya çok da yatkın olmadığına ilişkin birtakım bulgular elde etmiştir. Bilimsel deneylerle “bilişsel önyargı” başlığı altında insanın rasyonellikten sapma eğilimini gösteren çeşitli akıl yürütmelerin haritası çıkarılmaya çalışılmıştır. Bilişsel önyargılar sadece eğitimsiz veya belirli bir zekâ seviyesinin altında insanlarda değil herhangi bir insanda hayatının en azından bir döneminde gözlemleyebileceğimiz bir durumdur.

1960’lardan sonra psikoloji biliminde bilişsel ve sosyal psikologlar insanın mantık yürütmedeki hatalarına ve inançlarını sürdürmekte kullandıkları yöntemleri incelemeye büyük bir ilgi göstermişlerdir. Bu alanda yapılmış erken dönem denebilecek önemli çalışmalardan birisi ilk kez 1957 yılında yayınlanan Leon Festinger’in “Bilişsel Uyumsuzluk Teorisi”ni açıkladığı aynı adlı kitabıdır. Teoriye göre; “Uyumsuzluğun varlığı, psikolojik olarak rahatsız edici olması, kişiyi uyumsuzluğu azaltmaya ve uyum sağlamaya çalışmak için motive edecektir” ve “Uyumsuzluk mevcut olduğunda, onu azaltmaya çalışmanın yanı sıra, kişi uyumsuzluğu artıracak durumlardan ve bilgilerden aktif olarak kaçınacaktır” (Festinger, 1968: 3). Burada uyumsuzluk ile anlatılmak istenen kişinin bilişleri (bilgi parçaları) arasında kurulan tutarsız ilişkidir. Aynı anda birbiriyle tutarsız iki bilişe sahip olan kişi, alternatiflerden birini seçmek konusunda bir baskı hisseder ve yaptığı seçim sonucunda seçimini rasyonalize etmeye çalışır. Tanford ve

Montgomery'nin de belirttiği üzere, insanlar birbiriyle çelişen iki alternatif arasında kaldığında; “Seçilmiş alternatifin algılanan çekiciliğini artırarak ve seçilmemiş ögenin değerini düşürerek, kararı doğrulamak için bilgi arayarak veya karara uymak için tutumları değiştirerek uyumsuzluğu azaltmaya çalışırlar” (Tanford, Montgomery: 1). Kişinin aktif olarak uyumsuzluk hissini arttıran bilgi kaynaklarından kendini izole etmesi eğilimi ise, sosyal medya bölümünde bahsettiğimiz kişisel filtreleme sistemleri ve yankı odaları ile oldukça bağdaşır görünmektedir.

Psikoloji biliminde yapılan deneyler ışığında bilişsel önyargıları gözlemleyebileceğimiz başka pek çok araştırma mevcuttur. Bunlardan birinin sonucunda ortaya çıkan “doğrulama yanlılığı (confirmation bias)” etkisi, post-truth tartışmaları kapsamında sıklıkla karşımıza çıkan bir isimlendirmedir. Peter Cathcart Wason'ın 1960 yılında yaptığı bir dizi deney³⁵ sonucunda elde ettiği bulgular doğrultusunda saptadığı bu etki, insanların akıl yürütürken yaptığı mantık hatalarının gözlemlenmesi sonucunda ortaya çıkmıştır. Oswald ve Grosjean'e göre doğrulama yanlılığı, kişinin var olan varsayımlarının bağımsızlığını güçlendirebilmek adına bu varsayımın geçersiz kılınmasını engelleyen bilgilerin aranması, yorumlanması ve hatırlanmasını içerir (Oswald, Grosjean, 2004: 79). Deney sonucunda çıkan bulgulara göre, insanların büyük çoğunluğunun sadece kendi hipotezini doğrulayacağını bildiği cevapları duymaya hazır olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu da bizim zaten bildiğimiz şeyler dışında kalan başka bir bilgiyle karşılaşma imkânımızı daraltmaktadır.

Öyle ki yargılarımızı doğrulamaya olan yatkınlığımız, yargılarımızın varlığını sürdürmeye olan yatkınlığımızla paralel ilerler. Yargılarımızın varlığını mümkün oldukça

³⁵ Wason'ın çalışmasını detaylı bir şekilde anlattığı “On the Failure to Eliminate Hypotheses in a Conceptual Task” adlı makaleyi detaylı bir şekilde incelemek için bkz. <https://bear.warrington.ufl.edu/brenner/mar7588/Papers/wason-qjep1960.pdf>. Kısaca anlatmak gerekirse, McIntyre'ın anlattığına göre, Wason, 25 üniversite öğrencisine 2, 4, 6 gibi üç sayıdan oluşan seriler verir ve öğrencilerden bu serilerin hangi kurala göre oluşturulduğunu bulup onlardan bu kurala uygun bir şekilde kendi üç sayılı serilerini yazmalarını ister, daha sonra deneyin yöneticisi onlara kendi serilerinin kurala uygun olup olmadığını söyleyecektir (McIntyre, 2019: 55). Buradaki kural, aslında sayıların giderek artmasıdır. Deneklere kuralın ne olduğunu öğrenebilmeleri için sonsuz sayıda deneme yapma şansı verilmiştir fakat öğrencilerin pek çoğu verilen seride sayıların ikişer artmasından dolayı 8,10, 12 gibi ikişer artan seriler vermişlerdir ve doğrulanmaları halinde aynı şekilde ikişer artan seriler önermeye devam etmişlerdir (Vallée-Tourangeau, Austin, Rankin, 1995: 895-896). Burada şaşırtıcı olan deneklerin çoğunun yanlış bir seri önermekten kaçınma davranışı sergilemiş olması ve kendilerini doğrulamaya devam etmiş olmasıdır.

korumak bizi bilişsel uyumsuzluk teorisinde bahsettiğimiz üzere, ruhsal rahatsızlık hissinden koruyacaktır. “Geri tepme etkisi (backfire effect)” adı verilen bir etki bunu bize kanıtlar niteliktedir. McIntyre’a göre geri tepme etkisi; “kendilerine siyasi olarak faydası dokunan inançlarından birinin yanlış olduğu yönünde bir kanıt sunulduğunda partizanların, kanıtı reddedip hatalı inançlarına daha da inatla sarıldıklarını keşfeden Brendan Nyhan ve Jason Reifler’in deneysel çalışmasına dayanmaktadır” (McIntyre, 2019: 61).

Bunların dışında bilişsel önyargılar kapsamında tartışılabilir başka pek çok bulgu ve kavram bulursa da bu tezin kapsamı bu kavramların post-truth ile olan ilişkisini araştırmaktır. Psikoloji bilimi yaptığı çeşitli deneylerle insanın varoluşu itibari ile belli başlı akıl yürütmeleri hatalı bir şekilde yapmaya elverişli olduğunu göstermiştir. Tabii ki de bu durumun insanlık tarihinden beri var olduğu söylenebilir. O halde post-truth’a neden olanın insanın bilişsel önyargıları olduğunu söylemek yanlış olacaktır. Bu önyargılar sadece post-truth’un varlığını sürdürmek konusunda ona temel sağlayan bir zemini oluştururlar. Bu açıdan bakıldığında insan varoluşu gereği, sadece gerekli koşullar hazır olduğunda post-truth’u üretmeye teşnedir.

1.3. Post-Truth’un Sonuçları

Post-truth’un sebepleri ekseninde tartışılan konulara baktıktan sonra bir de post-truth çağın getirdiği sonuçlara bakmak gerekmektedir. Post-truth’un günümüzden çok önce ortaya çıktığını ve böyle bir adlandırmanın bile saçma olduğunu düşünenler olsa da artık böyle bir kavramın varlığı reddedilemez ve kavram, kendisiyle ilişkilendirilen başka kavramlarla birlikte günden güne yepyeni bir düşünsel pratiğin içerisinde tekrar tekrar şekillendirilmektedir. Post-truth çağda hakikatin önemsizleşmesinin siyasi, toplumsal veya kültürel zeminde pek çok değişiklik yarattığı düşünülmektedir.

1.3.1. Popülizm

Post-truth çağın popülizmin dünya çapında yaygınlaşmasına neden olduğu da sıklıkla tartışılan bir konudur. Lakin popülizm tarihte ilk defa post-truth çağda gözlemleyebileceğimiz bir kavram değildir. Öyle ki Wight’a göre, popülizm Antik

Yunan'dan beri ortalıkta olan bir kavramdır ve onu eleştiren ilk isimlerden biri Platon'dur; “Görünüşe göre Platon, post-truth çağ ile yakından ilişkili bir konu olan popülizmin erken dönem teorisyenlerinden ve eleştirmenlerinden biriydi (Wight, 2018: 18). Platon eleştirisini elbette henüz yeni bir kelime olan popülizm üzerinden yapmamıştır, o kendi döneminde yaşayan sofistleri³⁶ eleştirerek aslında bir popülizm eleştirisi yapmıştır.

Ahmet Cevizci, Felsefe Sözlüğü'nde sofistleri şöyle tanımlar; “M. Ö. 5. ve 4. yüzyılda, siyasi ve toplumsal koşulların değişmesinin ve doğa felsefesinin iflasının ardından, insan üzerine felsefenin başlatıcısı olarak ortaya çıkan gezgin felsefe öğretmenleri grubu” (Cevizci, 2005: 1508). Sofistler, Sokrates, Platon ve Aristoteles tarafından acımasızca eleştirilirler. “Diğer taraftan hepsinde olmasa bile birçok çağdaş felsefe tarihi kitabında sofistler eleştirilmekten öte çağdaş değerleri antik dönemde savunmuş birer kahraman gibi resmedilmektedir” (Kiriş Yılmaz, 2012: 164). Umberto Eco, sofistlerin eğer günümüzde yaşasalardı profesyonel kültür insanları olarak nitelendirileceğini yazar (Eco, 2020: 95).

Sofistlerden geriye günümüze pek fazla fragman kalmadığı için onlar hakkındaki bilgileri onları eleştiren filozoflardan almak mecburiyetindeyiz. Örneğin Platon, Theaitetos diyalogunda Sofistlerin en bilinenlerinden olan Protagoras'ın her şeyin yani var olan şeylerin de yok olan şeylerin de ölçüsünü insan olarak aldığını belirtir (Platon, 2018: 39). Soverini'ye göre, her şeyin ölçüsünün insan olması, her türlü mutlak hakikati ve değeri tartışmaya açmaktadır (Soverini, 2020: 103). Bir başka sofist olan Leontinoili Gorgias ise, Soverini'nin aktardığına göre, gerçekliğin var olsa bile anlaşılmasının mümkün olmadığını, anlamak eğer mümkün olsa bile başkalarına aktarılamayacağını savunur (Soverini, 2020: 103). Bu noktada “sofistlik” üzerine Cevizci'nin yaptığı tanıma yer vermek doğru olacaktır;

“Belli bir doğruya ulaşmak için değil de, tartışmış olmak için tartışma tavrı; aldatmayı, ikna etmeyi, sözün etkisiyle inandırmayı hedefleyen akıl yürütme tarzı; maddi

³⁶ Sofist kelimesi, Yunanca “sophistes” kelimesinden türemiştir ve bir sanatın veya zanaatın ustası, onu öğreten kişi, özellikle Atina'da dilbilgisi, retorik, siyasi ilişkiler, mantık, hukuk, matematik, edebi eleştiri ve dilbilimsel analiz öğreten öğretmen gibi anlamlarda kullanılmıştır (Angeles, 1992: 284).

çıkar sağlamak amacıyla kandırma faaliyeti; ve Sofistler tarafından kullanılan tartışma, incelikli ve yanıltıcı argüman teknikleri için kullanılan terim” (Cevizci, 2005: 1512).

Tanımdan da anlaşılacağı üzere sofistlik tartışma düzleminde var olmaktadır. Sofistlerin tartışmada kullandıkları tekniklerin başında retorik³⁷ gelir. Sofistlik ile popülizm ise retorik zemininde bir ortaklık kurar. Popülist lider de halkın duygularına hitap edebilmek adına retorığı kullanır (Erçetin, Erdoğan, 2019: 47).

Popülizm ortaya çıktığı andan itibaren çeşitli tanımlamalarla sosyal bilimler alanında ele alınmış bir kavram olmasına rağmen bu alanda henüz herkes tarafından kabul edilen bir tanım bulunmamaktadır. Yine de kavramın içeriğini anlamamıza yardımcı olması açısından bugüne kadar yapılmış tanımlamalara bir göz atabiliriz. Türk Dil Kurumu'nun popülizm için yaptığı iki türlü tanım vardır. Bunlardan birincisi “politik durumu dramatize ederek halkın ilgisini uyandırmak amacıyla yapılan politika”, ikincisi ise “halk yardakçılığı”dır (TDK, 2019b: 1). Oxford Sözlükleri'nin yaptığı tanım da şu şekildedir; “sıradan insanların görüş ve isteklerini temsil ettiğini iddia eden bir siyaset türü” (Oxford Dictionaries, 2022a: 1). Her iki tanımda da açık bir şekilde yergi söz konusudur. Zaten popülizm, kişinin veya kurumun kendi kendine yaptığı bir adlandırmadan ziyade ona yapılan bir yakıştırmayı, bir etiketlemeyi içerir (Mudde, Kaltwasser, 2017: 2).

Popülizmin tanımları akademik alanda gösterdiği çeşitliliğe rağmen içerdiği “halka karşı elitler” söyleminde ortaklaşır (Sengul, 2019: 2). Mudde ve Kaltwasser da popülizmin tanımını yaparken kavramı bu karşıtlık üzerinden temellendirir ve popülizmi, toplumu iki homojen ve karşıt kamp, “saf halk”a karşı “yozlaşmış seçkinler” olarak ayıran ve siyasetin halkın genel iradesinin bir ifadesi olması gerektiğini savunan bir ideoloji

³⁷ Gorgias diyalogunda Platon, sofistlik ile retorığın (hitabet) birbirine çok benzer hatta belki de aynı şey olduğunu yazar (Platon, 2016: 157). Retoriğin ilk şekli henüz yazının yaygınlaşmadığı Arkaik Yunan toplumundaki askeri meclislerde ikna üzerine yapılan konuşmalara kadar dayanır. Aynı sözlü geleneğin sürdüğü zamanlarda, İlyada'da, Hephaistos'un Akhilleus'a yaptığı kalkanın üzerindeki işlemlerin tasvir edildiği sahnede iki adamın tartıştığını görürüz ve bu adamlar tartışmanın akıbeti için bir yargıca başvururlar. Yargıç ise halka seslenir ve en doğru yargıyı verecek olana yani diğerlerini en etkili biçimde ikna edecek olana iki altın külçe teklif eder (Homeros, 1993: 428). Çokona'nın belirttiğine göre, araştırmacılar bunun yazılı kaynaklarda retorikle ilgili ilk kayıt olduğunu söyler (Aristoteles, 2020: xiii). Daha sonra demokrasinin yönetim biçimi olarak kabul edilmesiyle birlikte retorığın Antik Yunan toplumunda önemi giderek artmıştır.

olarak tanımlar (Mudde, Kaltwasser, 2017: 5-6). Kavramın halk kavramıyla kurduğu ilişki, kelimenin etimolojik kökeninin halk anlamına gelen Latince “populus” kelimesinden geldiğini göz önünde bulundurduğumuzda daha net ortaya çıkar.

Tablo 4- Yıllara göre “populism” kelimesinin kitaplardaki kullanımındaki artışı gösteren grafik (Google Books, 2019)



Popülizm kavramının ilk kullanımını saptamak güç olsa da Amerikan İç Savaşı'nın (1861-1865) ardından yoksullukla mücadele eden çiftçi sınıfını temsil etmek için 1892 yılında kurulan Amerikan Halk Partisi'ni (American People's Party) karakterize etmek adına kullanıldığını biliyoruz (Houwen, 2011: 8). Houwen'in aktardığına göre, bu partinin üyeleri “demokratlar” ya da “cumhuriyetçiler” gibi gündelik hayatta kullanılabilir bir adlandırma istemiştir ve onun üzerine “popülist” ismini seçmişlerdir (Houwen, 2011: 9). Yani buradaki kullanım, günümüzdekinin aksine, yergi içeren bir yakıştırma değil, partinin kendi içerisinde doğmuş bir adlandırmadır. Houwen, 1892 yılında Nation³⁸ dergisinde çıkan bir makalede “popülist” kelimesi kullanılırken, kelimenin pejoratif veya olumlu herhangi bir anlam içermediğini, sadece partinin üyelerini tanımlamak için kullanıldığını ve kelimenin olumsuz anlamını 1896'daki cumhurbaşkanlığı seçiminde, partinin demokratlarla iş birliği yapmaya karar vermesiyle kazandığının altını çizer (Houwen, 2011: 10-11). Kavramın erken kullanım örnekleri bu şekilde olsa da ilerleyen tarihlerde görürüz ki kelime, kullanıldığı zamana ve coğrafyaya bağlı olarak anlam bakımından değişkenlik göstermektedir³⁹. Popülizm, siyasi bir

³⁸ Amerika Birleşik Devletleri'ndeki en eski haftalık dergidir. İlk sayısı 1865 yılında çıkmış olan dergi, varlığını hala sürdürmektedir.

³⁹ Kavramın başka dillerdeki ve zaman dilimlerindeki olumlu veya olumsuz bağlamdaki anlamları üzerine daha detaylı bir araştırma için bkz. Houwen, Tim (2011), “The Non-European Roots of the Concept of Populism”, Sussex European Institute Working Paper 120.

terimdir ve siyaset de dil üzerinden kurulur. Bu bakımdan kelimenin içinde bulunduğu siyasi konjonktüre göre şekillenmesi oldukça anlaşılabilir.

Görüldüğü üzere popülizm terimi, post-truth çağda icat edilmiş bir kelime değildir ve 19. yüzyılın sonundan itibaren bu terim insanlığın dağarcığında mevcuttur. Fakat kelimenin içeriği zaman içerisinde anlam bakımından farklılaşmıştır. Bu tez kapsamında ele alınması gereken ise, popülizm teriminin post-truth çağda yani günümüzdeki anlamı ve içeriğidir. Güncel anlamıyla popülizm, 2017 yılında Cambridge Sözlükleri tarafından yılın kelimesi seçilmiştir ve sözlük tarafından şöyle tanımlanmıştır; “sıradan insanlara istediklerini vererek onların desteğini almayı amaçlayan siyasi fikirler ve faaliyetler” (Cambridge Dictionary, 2022a). Bir önceki sene Oxford Sözlükleri tarafından seçilen kelimenin post-truth olduğunu hesaba katarsak popülizmi post-truth ile ilişkilendirmek güç olmayacaktır. Bu iki kavramın ortak noktalarını Sengul, şöyle özetler; “Popülizm ve post-truth siyaset arasındaki bağlantı, komplocu söylemde artış, gerçeklere dayalı akıl yerine duyguya başvurma, ırkçı ve yabancı düşmanı dil ve sağduyu taraftarı uzman görüşüne düşmanlık olarak görülen şeyler etrafında toplandı.” (Sengul, 2019: 10). De Cleen ise, post-truth siyaseti kullanan popülistlerin aslında hiçbir doğru temele dayanmayan iddialarını seçmenlerinin önyargılarını pekiştirmek veya potansiyel destekçilerinde yanlış bir dünya görüşü yaratmak adına kullandıklarını belirtir (De Cleen, 2018: 269). Bu ifade, yalan söylemek ile karıştırılabilir ancak tabii ki de “yalan söyleyen, çarpıtan, propaganda yapan, saklayan ya da saçmalayan politikacılar, seçkinler ve güçlü kişiler hakkında yeni bir şey yok” (Wight, 2018: 21). Popülizmin stratejileri arasında yalan söylemek önemli bir yer tutsa da burada yalan söylemekten ziyade seçmenlerine bir dünya görüşü sunma motivasyonu mevcuttur. Bu dünya görüşü, yukarıda da bahsettiğimiz üzere, “kötücül elitlere karşı masum halk” ideali üzerinden şekillenir. Ayrıca popülist lider, söylediği yalanlara kendisi de pekâlâ inanıyor olabilir.

Popülizmin post-truth çağın bir sonucu olup olmadığı ile ilgili tartışmalara geri dönersek, konuyla ilgili Silvio Waisbord, popülist siyasetin yükselişinin post-truth iletişimin sağladığına dair bir belirti olduğunu iddia eder (Waisbord, 2018: 1). Ama aynı zamanda, popülizmin karmaşık bir kavram olduğunu, bu yüzden de kavramı, post-truth’un doğal bir sonucu olarak okumanın yanlış olacağını ve popülizmin nedenlerini

açıklamak için birden çok faktöre ihtiyacımız olduğunu belirtir (Waisbord, 2018: 14). Görünen o ki, post-truth çağın popülizmi üretmemiş olsa da yükselişini hızlandıran faktörlerden birisi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

1.3.2. Bilim Karşıtlığı

Post-truth çağın bir sonucu olarak görülen başka bir kavram ise bilim karşıtlığıdır. Toplumda seyreden herhangi bir nesnel hakikat olamayacağı algısının, günümüzde en nesnel bilgiyi sunduğu iddiasında olan bilimin karşısında durulmasına neden olması, elbette ki beklenmedik bir durum değildir. Christopher Butler, “Postmodernism” kitabında postmodernizmin büyük anlatıları yıkma arzusunun bazı postmodernistleri bilimin hakikatini sorgulamaya ittiğini yazmıştır. Butler’a göre, bazı postmodernistler, bilim insanlarının argümanlarını, “başkalarının onayını almak için yarışan sözde anlatılar” ve “gerçeklikle kesin bir bağı olmayan”, “bir tür kurmaca (fiction)” olarak ele almıştır (Butler, 2002: 15). Oysa bilim, zaten tanımı gereği insanlığa en hakiki bilgiyi sunmak üzerine tasarlanmış bir bilme yöntemidir. Bilim kelimesi, İngilizcede “science”, Latince’de ise “sciencia” yani “bilmek” anlamına gelen kelimedenden gelmektedir. Oxford Sözlüklerinin bilim için yaptığı tanım şöyledir; “kanıtlanabilen gerçeklere dayanan doğal ve fiziksel dünyanın yapısı ve davranışı hakkında bilgi” (Oxford Dictionaries, 2022b). Buradaki “kanıtlanabilirlik” kelimesi önem taşımaktadır. Çünkü bir bilginin bilimsel olabilmesi için onun “kanıtlanabilir” olması, aranan özelliklerden sadece biridir.

Bilimin Yeniçağ’dan önce felsefe ile özdeş bir bütün olduğu düşünüldüğünde, bilimin ne olduğuna dair sorgulamayı felsefe üzerinden yapmak mantıklı olacaktır. Ahmet Cevizci, Felsefe Sözlüğü’nde bilimi, “Dış dünyaya, nesnel gerçekliğe ve bu gerçeklikte yer alan olgulara ilişkin, tarafsız gözlem ve sistematik deneye dayalı zihinsel etkinliklerin ortak adı” olarak tanımlamıştır (Cevizci, 2005: 256). Cevizci’nin tanımında da “tarafsız” ve “sistematik” kelimeleri dikkatimizi çeker çünkü bunlar bir bilginin bilimsel olabilmesi için aranan özelliklerden birkaçını daha belirtir. Bir bilginin bilimsel olabilmesi için geçmesi gereken süreçlerin zorluğu onun kazandığı konumu değerli kılmaktadır. McIntyre, bu konuyla ilgili “Bir zamanlar yönteminin taşıdığı itibar

sebebiyle saygı duyulan bilimsel sonuçlar artık konunun uzmanı olmamasına rağmen bir şekilde bu sonuçlara katılmayan pek çok insan tarafından açıkça sorgulanır oldu” diye yazar ve bilim inkârcılığının günümüzde geldiği noktaya dikkat çeker (McIntyre, 2019: 37). Bilim inkârcılığının nasıl böyle bir boyuta geldiğini düşünürsek aslında bu düşüncüyü ortaya çıkaran sebeplerin çok da anlaşılmasız olmadığını fark ederiz.

Modern dönem sonrası nükleer bombalar gibi kitle imha silahlarını geliştiren bilimin yarattığı şey, gezegenin varlığını tehdit eden bir noktaya vardığında, kendisine duyulan korkuyu da kaçınılmaz olarak beraberinde getirmiştir. Bütün bu korku, insanları bilimin meşruluğunu ve hakikatini sorgulamaya itmiştir. “Hakikat hakiki olup olmadığı sınanabilir olan şeyse eğer, günümüz biliminin hakikati, kaydedilen ilerlemenin azlığı ya da çokluğu değil, yol açtığı teknik facialardır” diyerek Virilio, bilimin yarattığı hayal kırıklığını dile getirmiştir (Virilio, 2003: 8). Virilio, bilime karşı bu şüpheli yaklaşımında da yalnız değildir;

“Kimilerine göre bilim, ampirik meselelerde uzman olduğu iddiasındaki bilim insanlarının kişisel abartısından başka bir şey değildi. Doğa hakkındaki hakikati keşfetmek şöyle dursun, kişisel siyasi kanaatlerine dayalı bir iktidar ve sömürü programını yürütmekten başka yaptıkları bir şey yoktu. Diğerlerine göre bilimsel incelemenin dili ıslah edilemez bir biçimde cinsiyetçiydi ve sömürüye dayalı doğasını açık etmekteydi. Doğa ananın “gizemlerini başıboş bir biçimde gözetleyerek”, onu kendi tetkiklerine boyun eğdirmeye çalışmaktaydı. Bir akademisyen, Newton’ın Principia Mathematica’sının [Doğa Felsefesinin Matematiksel İlkeleri] bir “tecavüz elkitabı” olduğunu iddia edecek kadar ileri gitmişti” (McIntyre, 2019: 122).

Günümüzde bilime karşı McIntyre’in belirttiği yaklaşımlar, modern dönemde yapılmış pek çok bilimsel atılım (frenoloji⁴⁰, öjeni⁴¹) sebebiyle bilimin ırkçı, cinsiyetçi,

⁴⁰ Alman Doktor Franz Joseph Gall (1758-1828) tarafından ortaya atılmış, 19. yüzyılda oldukça popülerlik kazanan ve o zamanlarda bilimin bir dalı olarak görülen ama sonradan bilimselliğini yitirmiş bir kavramdır. Frenoloji, “akıl her işlevi için kafamızda birer merkez bulunduğu, bu merkezlerin hareket alanı üzerinden aklımızın şekillendiği varsayımına” dayanmakta ve “kafatasındaki çıkıntılar ve girintiler, hatta başımızdaki çeşitli noktalara yapılan baskılarla zihni biçimlendirme ve kavrama çabaları, bunlarla bağlantılı kafamızda karakterimizi, kişiliğimizi oluşturan öğelerin dağılım haritaları ile akli anlama çabası” olarak anlaşılmalıdır (Öztaşhan, 2014: 202). Bu yöntemin zamanında, pek çok ülkede devletlerin ırkçılık yüklü politikalarını bilimsel temelliymiş gibi göstermek adına kullandıkları bilinmektedir. Günümüzde pseudoscience (sözde bilim) olarak sınıflandırılmaktadır.

⁴¹ Modern öjeni, Charles Darwin’in kuzeni olan İngiliz bilim adamı Francis Galton (1822- 1911) tarafından 19. yüzyılın sonlarında icat edilmiş bir kavramdır. Galton’ın öjeni kavramının altında “istenmeyenleri” ortadan kaldırarak ve “arzu edilenleri” çoğaltarak insan ırkını iyileştirme ideali yatmaktadır (Kevles, 1999: 435). Bu kavram, Nazi Almanyası’nda, Yahudilere ve diğer ırktan olan

homofobik ve baskıcı görünmesiyle ortaya çıkmıştır. Fakat bu yaklaşım, bilimsel yöntemin zamanla değiştiği ve geliştiği gerçeğini göz ardı etmektedir. Ayrıca toplum, bilimin ürettiği teknolojilerin etkilerini her gün pratik olarak deneyimlerken, bilimin kullandığı kavramlara ve yöntemlere uzak kalmış görünmektedir (Baillargeon, 2017: 193). Bu da bilim karşıtlarının neden hala bu kadar fazla olduğuna dair bir açıklama olabilir. Daha önce postmodernizm bölümünde değindiğimiz üzere, Rönesans döneminde çok çalışkan bir kişinin dünyadaki bütün yazılı yapıtları okuyup araştırabilmesi mümkünken, bugün bu durum kişinin kendi alanındaki bütün yazılı yapıtlarla sınırlandırılabilir. Bunun bir sonucu olarak da kişi, okuyup araştırıp anlamlandıramadığı fakat yine de bir şekilde anlamlandırmaya çalıştığı dünya ile ilgili bir açıklama aramaktadır. Bu açıklama, eksik veya yanlış bir bilgilendirme içeriyor olsa bile kişi, bunu test edebilecek entelektüel kaynaklara sahip olmadığı için doğruluktan uzak bir değerlendirmeyle kendi dünya görüşünü oluşturmaktadır.

Nitekim buradan bilimin “yanılmaz” tek hakikat olduğu sonucu çıkarılmamalıdır. Baillargeon’un da belirttiği üzere, “Bilim beşerî bir etkinliktir ve dolayısıyla yanılabilir. Bir başka deyişle, bilimsel doğru yanlış çıkabilir çünkü bilimde, dinin ya da sözde-bilimin aksine, mutlak kesinlikler yoktur” (Baillargeon, 2017: 210). Fakat bilimin şu anda, epistemik anlamda en garantili ve güvenilir ifadeleri bize sağlayan uygulama olduğunu unutmamak gerekir (Hansson, 2017: 1). Bilimin yanılabilir olması, bugüne kadar insanlığın gelişmesinde bulunduğu katkıları değerini azaltmamaktadır. Böyle bir yaklaşımla bilimin topyekûn itibarsızlaştırılması insanlık için endişe vericidir.

Bununla birlikte bilimin inkâr edilmesi çağımıza özgü bir mesele de değildir. Herhangi bir zamanda veya toplumda bilimsel bulguların genellikle ilk ortaya çıktığı zaman, özellikle de dönemin paradigması ile uyumlu değilse, olumsuz bir tepkiyle karşılandıklarına şahit oluruz. Fakat post-truth çağda görülen durum, bilim inkârcılığının kolaylaştığını göstermektedir. Erdoğan ve Uyan-Semerci’nin aktardığına göre, yapılan bazı çalışmalar, post-truth çağın karakteristikleri arasında olan siyasi kutuplaşmanın

vatandaşlara ya da “ideal” bulunmayan herhangi bir insanın yaşam ve üreme hakkının elinden alınmasında bilimsel bir dayanak olarak kullanılmıştır.

artması, sosyal medyadaki yankı odaları gibi durumların bilim inkârcılığının daha kolay varlığını sürdürmesine yol açtığını göstermektedir (Erdoğan, Uyan-Semerci, 2020: 94).

Popülizm bölümünde de bahsettiğimiz üzere, popülizmin elitlere karşı duruşu uzman görüşüne düşmanlığı da beraberinde getirmiştir. Bunun bir sonucu olarak da halk, “elitler” sınıfına dâhil edilen bilim insanlarının söylediklerine şüphe ile yaklaşmaktadır. Popülist lider denince akla ilk gelen isimlerden olan eski ABD başkanı Donald Trump, iklim değişikliğine inanmadığını söyleyip Paris İklim Anlaşması’ndan çekilirken, iklim değişikliğini savunan bilim insanlarının “halkı manipüle ettiğini” ve onları yanlış bilgilendirdiklerini ifade etmiştir (Özdoyran, 2020: 143). Lakin bilim insanlarının ne söylediğinden ziyade bilimsel bilginin ne kadar bilimsel olduğuna dikkat edilmesi gerekmektedir. Bilim ile ideoloji arasındaki ilişkinin sorunlu taraflarının (eğer varsa) tespit edilebilirliği böylece kolaylaşacaktır. Ayrıca bilim insanlarının söylediklerinin doğruluğunu tartışırken;

“Bilimin, bilimsel yöntem aracılığıyla belki de evrimsel bir biçimde içindeki ayrık otlarını ayıklayabilme kapasitesine sahip olduğunu kabul edebiliriz. Ama bu ayıklamanın her zaman yapılmayabileceğini, bahsi geçen güç ve ideoloji ilişkisinden etkilenebileceğini ve en önemlisi bilim insanının tek başına bilimin kendisini oluşturmadığını da bilmemiz gerekmektedir” (Erdoğan, Uyan-Semerci, 2020: 96).

Bütün bunların ardından post-truth ile ilişkisi bağlamında bilim karşıtlığını tekrar ele alırsak, Anlı’nın yaptığı bir tespite başvurmak açıklayıcı olacaktır; “Bilim kavramı/sözcüğü her zamankinden daha fazla olmak üzere, hemen her söyleme eklemlenebilecek “yüzer gezer bir gösteren” (İng. floating signifier) haline gelmiştir” (Anlı, 2021: 174). Görünen o ki, post-truth çağda bilim inkârcılığı kendi konumunu güçlendirecek olanaklarla donatılmıştır. Post-truth’un ana özelliği olan hakikatin önemsizleşmesi, bilim inkârcılığının tek nedeni olmasa da iki kavram arasında dinamik bir ilişki olduğu fikri reddedilmemeli ve üzerinde özenle durulmalıdır.



2. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANAT İLE POST-TRUTH İLİŞKİSİ

2. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANAT İLE POST-TRUTH İLİŞKİSİ

2.1. Çağdaş Sanat Nedir?

“Çağdaş sanat” kavramının ne anlama geldiğini inceleyebilmek adına öncelikle *çağdaş* kelimesinin anlamını sorgulamaya açmak gerekmektedir. Çünkü “çağdaş sanat, adını kendi çağdaşlığını ortaya koyduğu ölçüde hak eder –ve bu, son zamanlarda yapılmış veya sunulmuş olma meselesinden ibaret değildir. Bu nedenle “Çağdaş sanat nedir?” sorusu, “Çağdaş nedir?” sorusuna işaret eder” (Groys, 2022: 53-54).

İngilizce karşılığı “contemporary” olarak karşımıza çıkan kelime, Ortaçağ Latincesindeki “contemporarius”tan gelmektedir ve Oxford Sözlüklerine göre, buradaki “con”, “ile beraber, birlikte” anlamına gelirken, “tempor” kısmı ise, “zaman” anlamına gelmektedir (Oxford Dictionaries, 2022c). Oxford Sözlüklerinin *çağdaş* için açıkladığı anlam, “aynı zamanda yaşayan ya da yaşamış kişiler”i ifade etmektedir. Türk Dil Kurumu da *çağdaş* için buna benzer bir tanım yapar ama kelimenin ikincil bir tanımını daha verir; “Bulunulan çağın anlayışına, şartlarına uygun olan, çağcıl, uygarca, asri, modern” (TDK, 2019c: 1). Bu tanımda çağdaş kelimesine karşılık olarak verilen kelimelerden birisi olan *modern* kelimesinin, tezin postmodernizm bölümünde, “en çağdaş olan” anlamındaki *modernus* kelimesinden geldiğinden ve kelimenin erken kullanım örneklerinin bu anlama tekabül ettiğinden bahsetmiştik. Bu iki kelime zaman zaman birbirilerine eş anlamlı bir şekilde kullanılmaktadır. Fakat kökensel anlamda aynı anlama tekabül etseler de günümüzde kullanıldığı bağlama göre değişkenlik göstermekle birlikte birbirlerinden ayrılırlar.

Sosyal bilimler alanında ele alınan çoğu kavram gibi çağdaş kavramının da sadece sözlük tanımından yola çıkılarak tek bir tanımla veya açıklamayla sınırlarını çizmek oldukça güçtür. Bu noktada yapmamız gereken ise, kavram etrafında dönen tartışmalara başvurmak ve anlamaya çalışmaktır. Konuya dair tartışmalardan birini İngiliz filozof Peter Osborne’un çağdaş sanatın felsefesiyle ilgili kitabında bulabiliriz. Osborne, “çağdaş” kavramından bazı şeyleri kabul edip bazılarını da dışlayan eleştirel ve

seçici bir kavram olarak bahseder, çünkü ona göre, “bir şeyin çağdaş olduğunu söylemek, şimdinin güncelliğine katkısının önemini iddia etmektir” (Osborne, 2021: 13). Agamben ise, “Çağdaş Nedir?” adlı makalesinde, Nietzsche’nin *Çağa Aykırı Düşünceler*⁴²’inde bahsettiği çağdaş olma kavramından hareketle, çağdaşın kendi zamanıyla birebir örtüşen anlamına gelmediğini, bilakis insanın hem yaşadığı çağa bağlı kalması hem de ona belirli mesafede durmasıyla ancak çağdaş olabileceğini belirtir (Agamben, 2022: 42-43).

Çağdaşın deiktik yani “anlamı geçtiği bağlama göre belirlenen bir kelime” olduğunu düşünen Rajchman ise, çağdaş kelimesinin kullanıldığı zamana göre değişkenlik gösterdiğini, zaman içinde meydana gelen bu değişimlerin, yeni çağdaşlar yarattığını ifade etmektedir (Rajchman, 2022: 20-21). Bu bakımdan çağdaş kavramı zamanla birebir ilişkili görünür ama kronolojik bir sabitlemeye direnen bir zaman. Çağdaşın, zamanın şimdiye dair olan kısmıyla ilişkili olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Fakat bu ilişki tümüyle entegre olunmuş ve uzlaşmış bir ilişki olmaktan uzaktır. Agamben’in deyişiyle “çağdaş olmak, içinde hiç bulunmamış olduğumuz bir şimdiye dönmektir” (Agamben, 2022: 50).

Groys da benzeri bir yaklaşımla, çağdaşın Almanca karşılığı olan “zeitgenössich” kelimesinin, “zaman” anlamına gelen “zeit” kelimesi ile “yoldaş” anlamına gelen “genosse” kelimelerinin birleşimiyle oluştuğuna dikkat çekip, kelimenin “zamanın yoldaşı” olmak anlamında anlaşılabilirliğini belirtir (Groys, 2022: 62). Herhangi bir dilde bir kelimenin kullanılması ve kullanılmaya devam etmesinin belirli ihtiyaçları karşılamak adına olduğundan ilk bölümde bahsetmiştik. Ancak bu olguyu göz önünde bulundurursak yoldaşlık mefhumunun fuzuli bir benzetme olmaktan oldukça uzak olduğunu farkedebilir ve dikkate alabiliriz. Yoldaş olmak, arkadaş olmayı dolayısıyla zamanı geldiğinde destek olmayı gerektirir. Zamanın yoldaşı olmak ise, bu açıdan anlaşıldığında, zamanla birlikte eylemek ve zorluklarla karşılaştığında zamana bu

⁴² Nietzsche’nin 1873-1876 yılları arasında kaleme aldığı, Almanca orijinali “Unzeitgemässe Betrachtungen” olarak geçen dört farklı denemenin başlığıdır. Türkçeye “Çağa Aykırı Düşünceler” veya “Zamana Aykırı Bakışlar” olarak çevrilmiştir ve dört farklı kitap halinde yayınlanmıştır. Bu metinlerde, Göksoy’un ifade ettiğine göre, “Nietzsche, yaygın kanının aksine, çağdaş olmayı zamana ya da çağa uygunluk olarak değil, çağa aykırı ya da özel bir deyişle zamansız (Unzeitgemäß) olarak ifade eder” (Göksoy, 2018: 1).

zorlukları aşmasında yardım etmeyi içerir (Groys, 2022: 63). Bu açıdan yeri geldiğinde onun eksikliklerini giderebilmek de çağdaşlığa dairdir.

Sanatın ne anlama geldiği sorusu ise, yüzyıllardır tartışılan bir konu olmakla birlikte, bu sorunun cevabı bu tez kapsamında ele alınamayacak kadar karmaşık ve kapsamlıdır. Fakat konumuz çağdaş sanat olduğu için, bu sorunun günümüzde nasıl cevaplarla karşılandığını araştırmamıza dâhil etmek yararlı olacaktır. Roelstraete, günümüzde sanatın “ne”liğine ilişkin şu satırları yazmıştır;

“Sanat denen şeyin ne olduğunu anlamaya çalışmaktan uzun süre önce vazgeçtik. Buna karşın, bugün hala sebatla ayakta duran bu varsayımın güveniyle yaşayıp çalışmaya, ter döküp sevmeye devam ediyoruz: Sanatın düpedüz en önemli şey olduğu ve bir şeye sanat ismi verildiğinde onun en önemli şey, belki de yegâne şey haline geldiği varsayımdır bu. Kim bilir, belki de ihtiyacımız olan tek tanım budur” (Roelstraete, 2022: 77).

Roelstraete'nin sanatın neliği üzerine yapılan tartışmaları bıraktığımızı söylemesi oldukça anlaşılabilir, zira kendisi bu satırları kaleme almadan seneler önce sanatın ölümü defalarca kez ilan edilmiştir. Ancak sanat, farklı şekillerde yaşamaya her zaman devam etmiştir. Sanat kavramı, modernizmden itibaren oldukça farklı şekillerde tanımlanmaya çalışılmış fakat her seferinde bu tanımın dışına çıkacak bir sanatçı veya sanat eseri, bu tanımın geçerliliğini sorgulamaya açmıştır. Postmodernizm döneminde üretilen, sanatın neliğini sorgulatan sanat eserlerinin yoğunluğu, içinde yaşadığımız çağda sanat kavramının tanımlamaya diremesiyle birebir ilişkilidir. Peki, postmodern ile çağdaş sanat aynı kavrama mı tekabül etmektedir ya da aralarındaki ilişki nedir? Esanu, çağdaşın postmodernin hiçbir zaman sahip olamadığı netliğe sahip bir kavram olduğunu, postmodern teriminin ise “belli belirsiz bir tarz” veya “soyut bir mantık” olarak görüldüğünü ifade eder (Esanu, 2022: 96). Bugün sanat alanında yaygın olarak kullanılan kavramın postmodernden ziyade çağdaş olduğunu düşünürsek, Esanu'nun yaptığı tespit yerinde görünmektedir.

Çağdaş ile sanat kelimelerinin birleşimiyle oluşan bir terim olan çağdaş sanat kavramını açıklamak gerekirse kavram, Graw'a göre, “baştan çifte bir iddia barındırır” ve “bir yandan “sanat” vaat eder; öte yandan, ilerici bir zamana uygunluk” (Graw, 2015: 6). İlerici zamana uygunluk geride kalmayı olumsuzlar fakat “çağdaş” teriminin herkes

tarafından aynı şekilde anlaşılan, sınırları keskin hatlarla belirlenmiş bir tanımının olmadığından bahsetmiştik. Bu nedenle, çağdaş sanat kavramının neliğini anlamak üzere, çağdaşın neliğini araştırmak tek başına yeterli görünmemektedir. Çağdaş sanat kavramı ile ilgili olarak Osborne, “çağdaş sanat” ifadesinin eleştirel bakımdan bir anlam içermediğini ve “tikel bir şimdi (bizim şimdimiz) süresi içinde üretilmiş sanat eserlerinin tamamen ampirik toplamından fazlasına işaret etmediği”ni yazar (Osborne, 2021: 12-13). Çağdaş sanat teriminin neyi ifade ettiğini daha iyi anlayabilmek için neyin çağdaş sanatın dışında kaldığına bakmak yardımcı olabilir. Çünkü Cauquelin’in de belirttiği üzere, “çağdaş sanat”, “kelimenin tam anlamıyla çağdaş sanat değildir” (Cauquelin, 2016: 8).

Medina, çağdaş sanatın modern sanatın ölümüne işaret eden bir terim olduğunun altını çizer (Medina, 2022: 7). Modernin ölümü ve çağdaşın başlangıcına ilişkin farklı tarihlendirmeler söz konusudur. Los Angeles’taki MOCA⁴³, 1940 sonrasını ele alırken, Tate Modern, 1965 sonrasını çağdaş olarak sınıflandırır fakat çoğu zaman Soğuk Savaş sonrasının özellikle başka ülkelerde çağdaş olarak nitelendirildiğini gözlemleriz (Medina, 2022: 8). 1940’lı yılların sonunda Londra’da, bir grup sanatçı ve şair tarafından Institute of Contemporary Arts (ICA)’ın kurulduğunu göz önünde bulundurursak, çağdaş sanat teriminin daha o tarihlerde sanat alanında kullanılmaya başlandığını görebiliriz. Fakat o zamanlar, çağdaşın kullanımı henüz çok yaygın değildir ve erken kullanım örneklerinde çağdaş, moderne karşıt değil, onun bir “vasfı” olarak kullanılmaktadır (Osborne, 2021: 33). Buradan çıkarılacak sonuç, modern sanatın sonuna ne zaman gelindiği ve ne zaman çağdaşın başlangıcına vesile olduğu konusunun kesin sınırlarla belirlenmemiş olduğudur. Çünkü modern ile çağdaş erken kullanım örneklerinde birbirinden kopuk iki kavram olarak ortaya çıkmamıştır. Danto, çağdaş sanatın uzun bir süre şimdilerde yapılan modern sanat olarak anlaşıldığını ve 1970-80’lere kadar bu ikisi arasında keskin bir ayırım olmadığını yazar (Danto, 1997: 10-11). “Şimdi” ve “öncesi” arasındaki farka gönderme yapan bir kelime olan “modern” kelimesinin yanına eklenen “sanat” kelimesiyle birlikte, bir janra yapılan isimlendirme olarak zamanın belirli bir kısmında donup kaldığını göz önünde bulundurursak, kronolojik bir kategori olan “çağdaş”ın da benzer şekilde

⁴³ The Museum of Contemporary Art, 1979 yılında, Los Angeles’ta kurulan bir çağdaş sanat müzesidir.

“anlamına aykırı bir biçimde sabitleneceğini” düşünmek oldukça makuldür (Medina, 2022: 8-9).

Çağdaş sanatın modernden ayrı bir kategori olarak değer kazanması, çağdaş sanat teriminin ortaya çıkışından daha sonraki bir tarihte görülür. Graw, “çağdaş sanat”ın bir kategori olarak elverişli bir etiket haline gelmesinin direkt olarak müzayede piyasalarındaki gelişmelerle ilgili olduğunu iddia eder; “1980’lerde müzayede evleri sırf “çağdaş sanat”a adanmış departmanlar kurmaya giriştiklerinde bu, muazzam bir sembolik değer yükseltimine işaret ediyordu” (Graw, 2015: 4). Graw’ın işaret ettiği tarihe benzer şekilde Dumbadze ve Hudson, 1989’daki Berlin Duvarı’nın yıkılışı ve Tiananmen Meydanı’nda yaşanan olaylar ile çağdaş sanat piyasasının öngörülemez büyümesini aynı tarihe imler (Dumbadze, Hudson: 2013: 2). Bu tarih, çağdaş sanat için önemli ve belirleyici görünmektedir. Çünkü Stallabrass da komünizmin 1989’daki çöküşünden sonra sanat dünyasının yönünün değiştiğini ifade eder (Stallabrass, 2013: 1). Benzer şekilde Rajchman da 1989 tarihini “küresel bir sanat tarihi” fikrinin doğduğu yıl olarak belirlemiştir (Rajchman, 2022: 20). Bütün bu düşüncelerin bu tarih etrafında toplanmasının sebebi ise, 1989 yılında yaşanan toplumsal olayların akabinde dünyanın küreselleşmeye doğru adım adım ilerlemesi ve buna bağlı olarak çağdaş sanat piyasasının önünün açılmış olmasıdır.

Küreselleşme ve çağdaş sanat arasındaki ilişkileri araştırmadan önce küreselleşmenin ne anlama geldiğini anlamaya çalışmak önemlidir. Waters’ın aktardığına göre, “küresel” anlamına gelen “global” kelimesinin yaklaşık 400 yıllık bir geçmişi varken, “küreselleşme” anlamına gelen “globalization” kelimesinin kullanımına 1960’lı yıllardan sonra rastlarız (Waters, 2001: 2). Robertson ise, “küreselleşme” teriminin 1980’lerin ortalarından sonra akademik sahada kullanılmaya başlandığını ifade eder (Robertson, 1992: 8). Ki bu tarih, çağdaş sanatın büyük bir büyüme gösterdiği yıllarla paralellik gösterir. Çağdaş sanatın küreselleşme ile ilişkisi bağlamında Stallabrass’ın önerdiği tanım ise şöyledir;

“Küreselleşme” elbette oldukça tartışmalı ve karmaşık bir kavram; ancak burada göstermek istediklerimiz doğrultusunda küreselleşmeyi, paranın, yatırımın ve metaların (emeğin değil, en azından resmi olarak) daha serbest dolaşımı ve bu özgürlüğü

düzenleyen hukuki anlaşmalar ve eşitlikçi olmayan uluslararası ticaretin yarattığı sonuçlar bağlamında düşünebiliriz” (Stallabrass, 2013: 2).

Burada Stallabrass’ın dikkat çekmek istediği nokta, teknolojinin gelişmesiyle birlikte seyahat ve iletişim imkânlarının çoğalması ve erişilebilirliğinin artması üzerinden dünyanın daha küçük bir yer haline gelmesidir. Bunun sonucu olarak da Belting’in de altını çizdiği üzere, Avrupa merkezli “sanat” algısı kırılmış ve çağdaş sanat, bundan sonra bambaşka bir anlam kazanmıştır (Belting, 2009: 2). Kazandığı bu yeni anlam bağlamında, Steyerl’e göre, “çağdaş sanat, Soğuk Savaş sonrası yeni dünya düzenine geçişi yalnızca yansıtmakla kalmıyor, ona etkin bir biçimde aracılık ediyor” (Steyerl, 2022: 84).

Çağdaş sanat kavramının piyasa ile kurduğu bu ilişki ise oldukça fazla tartışmanın konusu olmuştur. Fakat bu konu bağlamında süren tartışmaları derinlemesine incelemek bu tezin konusuna bir katkı yapmaktan ziyade konumuzdan uzaklaşmamıza sebep olacaktır. Çağdaş sanatın ne olduğu ve kavramın kökenleri ile ilgili tartışmaları ele almak bu başlık altında yeterli görünmektedir. Asıl konu başlığımız olan post-truth bağlamında çağdaş sanatı ele almadan önce, hakikat kavramı ile sanat ilişkisini felsefi açıdan ele almak, teze yapacağı katkı sebebiyle yararlı olacaktır.

2.2. Çağdaş Öncesi Sanat ile Hakikat İlişkisi

Sanat ile hakikat ilişkisi felsefenin başlangıcından beri bir tartışma konusu olmuştur. Kimine göre sanat, insanı hakikate en yakın kılan şey iken kimine göre ise hakikatten uzaklaştıran bir temsilden başka bir şey değildir. Platon’un ideal devletinden uzaklaştırdığı sanatçı ile Heidegger’in hakikat arayışının temeline koyduğu sanat eserini ortaya koyan sanatçı, şüphesiz ki aynı paradigmaya tabii değil. Fakat ilginçtir ki, birbirilerinden çok farklı yüzyıllarda ve coğrafyalarda yaşamalarına rağmen ikisinin de felsefesinde Aletheia kavramı merkezi bir konuma sahiptir. Her ikisi de belirli bir hakikat arayışı üzerinden sanata değer biçerken aynı doğrusal düzlemin bir ucunda Platon, diğer ucunda Heidegger konumlanır.

Platon, Devlet’in onuncu kitabında yaptığı sedir ve masa benzetmesi üzerinden sanatçının ancak “gerçeklikten üç derece uzak bir şey” yaratabileceğini ve gerçekten anlamayan, yalnızca görünüşü bilen biri olduğunu yazar (Platon, 2019: 343-345).

Platon'un burada kastettiği görünüş, tezin Aletheia bölümünde değindiğimiz üzere, Parmenides'in aşağı gördüğü fanilerin kandığı "görünüş"tür. Bu *görünüş* kavramı Antik Yunan'da karşımıza *doksa*⁴⁴ olarak çıkar. Devlet'in beşinci kitabında doksa kavramı, bilgi ile kurduğı temel karşıtlık üzerinden şekillenir ve duyuşal şeylerle olan her tür tanışıklık ve yargıları kapsayan, sanı ya da inanç ile tanımlanır (Cornford, 1989: 52). Sanat da Platon'un felsefesinde görünüşlerin dünyasına ait bir mefhumdur ve doksayı aşamaz. "Platon için sanatın salt taklitçi yönü, hem epistemolojik bağlamda bir yetersizlik ve cahillik; hem de gerçeklik olarak kabul edildiğı takdirde toplumsal bir yozlaşmadır" (Atahan, Aşkın, 2017: 53). Sanat ancak gölgenin gölgesidir ona göre.

Kendisinden yüzyıllar sonra Heidegger, doksanın içerisine sıkışıp kalmış sanat eserinde, Platon'un tam tersi bir biçimde, Aletheia'nın yani hakikatin imkânını görür. Heidegger'in hakikat yerine Aletheia'yı kullanmasının bir sebebi vardır. Sadece bu konuya adadığı kitabı "Sanat Eserinin Kökeni"nde Heidegger, konuyla ilgili şöyle yazar;

"Hakikatin varlığına ilişkin bilginin ne kadar az ve yetersiz olduğı bu kelimenin kullanımına ilişkin özensizliğimiz gösterir. Hakikat ile genellikle şunu veya bunu, yani hakiki bir şeyi kast ederiz. Bir cümleyle ifade edilen bir bilgi de olabilir. Hakiki dediğimiz bir cümle değildir, daha çok bir şeydir, sahte altının aksine gerçek altın gibi. Gerçeklikten ne anlaşılır? Bu böyle olarak hakikatte var-olandır. Gerçeğe uygun olan hakikidir, gerçek ise hakikatte olandır" (Heidegger, 2011: 44).

Heidegger burada hakikatin felsefe tarihi boyunca yüklendiğı anlamlardan soyutlanmış yeni bir hakikat fikri geliştirebilmek adına Antik Yunan'da kullanılan Aletheia kavramını yeniden dolaşıma sokar. Vural'ın aktardığına göre, Heidegger, özellikle Descartes'dan sonraki geleneksel felsefede hakikatin "yargının nesnesi ile uyuşması" bağlamında "doğruluk" (veritas) kavramının yerine kullanılmasına karşı çıkar (Vural, 2019: 59-60). Çünkü Heidegger için doğruluk ve hakikat aynı şey değildir, ona göre, "hakikat, hakiki olanın varlığıdır" ve bu hakikati Aletheia üzerinden açıklarken, Aletheia'nın "var-olanın açıklığı" olarak anlaşılmasını ister (Heidegger, 2011: 45). Sanat

⁴⁴ Doksa kavramını Ahmet Cevizci'nin Felsefe Sözlüğü'nde belirttiğı üzere, Grekçe'de "sanı", "kanaat", "yargı" anlamına gelir ve ilk kez "gerçek bilgiyle duyuşal bilgi" arasında ayrımı anlatabilmek için Parmenides tarafından kullanılmıştır (Cevizci, 2005: 540).

ise, hakikatin açığa çıkmasının yoludur ona göre; “Sanat hakikatin işe koyulmasıdır” diye yazar (Heidegger, 2011: 73).

Bu başlık altında felsefi bağlamda sanat ile hakikat ilişkisi ile ilgili düşüncelerin çeşitliliğini göstermek adına bu iki ucu temsil eden filozof ele alınmıştır. Sanat ve hakikat ilişkisi üzerine düşünceler, Schelling’te, Bergson’da, Adorno’da ve daha pek çok filozofun düşünsel pratiğinde kendine bir yer bulmuştur. Fakat bu tez kapsamında bunların her birinin incelenmesi, tezin bütününde fazladan bir veri olarak kalmaktan öteye gidemeyeceğinden dolayı, hakikatin sanat ile ilişkisini felsefe üzerinden değil, sanat üzerinden incelemeye devam edeceğiz.

2.2.1. Çağdaş Öncesi Sanatta Hakikat Temsilleri

Hakikat kavramı, sanat alanında ele alınmaya çağdaş sanattan çok önce başlamıştır. Fakat hakikat ile ilişkili olduğu açıkça ortada olan sanat eserlerine ilk kez klasik sanatta rastlarız. Klasik sanatta Hakikat’in temsili alegorik bir temsildir. Günümüze ulaşan ilk alegorik temsil ise Rönesans’ta bulunur. Botticelli’nin 1494 yılında yaptığı düşünülen⁴⁵ “The Calumny of Apelles” adlı eserin orijinali, milattan önce dördüncü yüzyılda yaşamış bir Yunan ressam olan Apelles’e aittir. Lakin Apelles’in hiçbir eseri günümüze ulaşmamıştır. Apelles ile ilgili bütün bilğimiz onun eserlerini görme fırsatı bulabilmiş yazarların bize bıraktığı kadarıyla sınırlıdır. Samsatlı Lukianos⁴⁶, İftira Üzerine⁴⁷ isimli diyalogunda bu resmi uzunca betimlemiştir. Ondan başka bu resimden bahseden yazar yoktur, o yüzden Apelles’e ait resmin varlığı hala bir tartışma konusudur.

Rönesans ressamı, o dönemde Antik Yunan ve Roma’ya duyulan büyük ilgi sayesinde bu betimlemeleri okuma fırsatı bulup kendi eserleri için ilham kaynağı olarak görmüşlerdir. Zaten Botticelli de bu eseri resmeden tek Rönesans ressamı değildir. Lukianos’un tasvirine dayanarak Flaman bir ressam olan Maerten de Vos (1532-1603),

⁴⁵ Eserin tarihi ile ilgili olarak Rudolph Altrocchi, “The Calumny of Apelles in the Literature of the Quattrocento” adlı makalesinin girişinde, Herbert Horne’un Botticelli ile ilgili araştırmasında eserin 1494 yılı civarında yapıldığına kanaat getirdiğini belirtir.

⁴⁶ Günümüzde Adıyaman’ın bir ilçesi olan Samsat’ta, MS 120 yılında doğmuş Süryani yazar.

⁴⁷ İngilizce adı “On Calumny”.

İtalyan gravürücü Giorgio Ghisi (1520-1582), John Vanderlyn (1775-1852), Girolamo Mocetto (1470-1530), Albrecht Dürer (1471-1528) ve Pieter Brueghel the Elder (1525-1569) gibi isimler de konuyu çizimlerine yansıtmışlardır.



Görsel 1- Sandro Botticelli, *The Calumny of Apelles*, 1494

Resimde tasvir edilen sahne, Apelles'e atılan iftirayı anlatır. Her ne kadar Apelles'le ilgili anlatılan bu hikâyenin günümüzde uydurma olduğu ortaya çıkmış olsa da⁴⁸ sanatçıların tasvirlerinde bu hikâye varlığını sürdürmektedir. Lukianos'un aktardığına göre Apelles, sahip olduğu üstün yetenekler nedeniyle çağdaşı olan başka bir ressam tarafından kıskanılmaktadır. Bu kişi onu, dönemin Fenike valisine karşı ayaklanmaya teşvik etmekle suçlar. Arkadaşlarından biri masum olduğunu kanıtlamasaydı idam edilecek olan Apelles, intikamını almak için onu neredeyse idam edecek olan valiyi Kral Midas'a benzeterek eşekkulaklı olarak tasvir eder (Altrocchi, 1921: 455). Kralın kulağına fısıldayan iki kadından biri "Cehalet", diğeri ise "Şüphedir. Sakallı bir erkek olan "Kıskançlık" tarafından yönlendirilen kadın ise "İftira'yı temsil eder. "İftira" ile birlikte yürüyen diğeri ise "Komplo" ve "Sahtekarlık"tır. İftira'nın yerlerde sürüklediğini gördüğümüz kişi ise olayın kurbanı Apelles'tir. Siyahlar

⁴⁸ Bu konuyla ilgili daha detaylı bilgi için bkz. Altrocchi, 1921: 455-456.

içinde giyinmiş “Pişmanlık” ise “Hakikat”e doğru bakmaktadır. Bir eliyle gökyüzündeki Yukarıya doğru işaret eden çıplak bir kadın olarak Hakikat’i resmin en uç tarafında görürüz. Çünkü Hakikat, ancak İftira ve diğerleri geçip gittikten sonra Kral’a ulaşacaktır. Hakikat’in yukarıya işaret etmesi ile ilgili Tanrı’ya ya da cennete işaret ettiği üzerine yorumlar vardır. Böylelikle resimdeki diğer kişilere öldükten sonra adil bir yargının onları beklediği hatırlatılır. O dönemde yaşayan insanlar da resme benzer bir anlam yüklemiş olacak ki, Botticelli’nin yaşamını ele alan Vasari, bu resmi Floransalı Fabio Segni’nin yakın dostu Antonio Segni 'ye verirken Fabio’nun resmin altına şöyle bir not düştüğünü belirtir;

“Bu küçük resim dünyanın hükümdarlarını uyarır

Yanlış yargılamanın zulmünden kaçınsınlar diye.

Apelles bir benzerini Mısır kralına vermişti; o kral

Layıktı o hediyeye, hediye de krala” (Vasari, 2013: 197).



Görsel 2- Cesare Ripa, *Verita*, Iconologia, 1603

Hakikatin alegorik olarak bir diğer görselleştirilmesi ise ikonograf olarak çalışan İtalyan sanatçı Cesare Ripa tarafından yapılmıştır. 17. yüzyılın başında çizilen bu temsil,

Ripa'nın Iconologia isimli ikonoloji açısından çok önemli bir yere sahip yapıtında yer alır. Ripa, Hakikat'i bir elinde güneşi ve diğer elinde bir kitap ve palmiye yaprağını tutarken gösterir. Ayağının altında ise Dünya'yı tutmaktadır. Bu ise bize, Bejan'ın da belirttiği üzere, sanatçının Hakikat'i egemen değer olarak Dünya'nın üzerinde tuttuğunu, onun otoritesine ve görkemine dikkat çekmek istediğini gösterir (Bejan, 2014: 6). Hakikat'in elinde tuttuğu Güneş, saçtığı ışınlarla gerçeği aydınlatır, gün yüzüne çıkarır ve kitap ise içinde barındırdığı gizli hakikatleri sembolize eder.

Hem Botticelli'de hem de Ripa'da ortak olan olan şey, Hakikat'in çıplak bir kadın olmasıdır. Çıplaklık, saflığı ve temizliği temsil ettiği gibi doğallığı da gösterir ve herhangi bir "örtünme"ye ihtiyaç duyulmadığını gösterir. Çünkü Hakikat'in aynı Botticelli'nin resmindeki Apelles gibi saklayacak bir şeyi yoktur. Hakikat, Aletheia'nın kökensel karşılığıyla birebir örtüşerek gizlenmemiş, örtük olmayan ve apaçık olandır. Bu bakımdan, tezin Aletheia kısmında değinmiş olduğumuz Heidegger'in "unconcealedness" kavramındaki gibi gizlenmemiş bir şekilde tezahür etmesi oldukça anlaşılabilir. Bütün bunlar, İngilizcede "the naked truth" olarak bilinen, Türkçeye ise "çıplak gerçek" olarak geçen deyimim kolektif bilincimizde edindiği yere işaret eder. Hakikat'in genellikle bir kadın olarak temsil edilmesi ise, Antik Yunan'daki Hakikat tanrıçası Aletheia ile eşleniyor olmasından kaynaklanıyor olmalıdır.

Mitolojik bir sahneye ait bir figür olarak Hakikat'e ise, genellikle Kronos yani Zaman ile birlikte rastlarız. Bu temayı günümüzde tanınan pek çok ressam kullanmıştır; Annibale Carracci, Peter Paul Rubens, Nicolas Poussin, Giovanni Battista Tiepolo ve François le Moine ile Jean François de Troy bu konuyu resmeden sanatçılar arasındadır. Genellikle Zaman'ı, Hilekârlık ve Kıskançlık gibi olumsuz kavramların kişileştirilmiş halleri tarafından uğradığı saldırılardan Hakikat'i kurtatırken ya da Hakikat'in üzerindeki örtüyü kaldırıp onu açığa çıkarırken görürüz.



Görsel 3- Sol; Nicolas Poussin, *Time Rescues Truth from Anger and Evil*, 1641, Sağ; Jean François de Troy, *Time Unveiling Truth*, 1733

Poussin'in resmindeki kötülüklerden Hakikat'ı kurtaran Zaman ile de Troy'un resmindeki Zaman'ın ortak bir şekilde kanatlara sahip olduğunu fark ederiz. Bu, zamanın hızını ve geçiciliğini sembolize ediyor olmalıdır. Mitolojik sahnelerde Hakikat'ın temsiline sıklıkla Kronos (Zaman) ile birlikte rastlıyoruz olmamız ise, zamanın gerçekleri ortaya çıkarması anlatısını bize hatırlatır. Poussin'in resminde yaşanan olaylara yerden gökyüzüne bakan birinin perspektifinden şahit oluruz. Bu tercih, Tevrat'ta geçen "Hakikat gökten bakacak" cümlesi ile ilişkili görünür (Mezmurlar, 85: 11).

De Troy'un resmindeki Hakikat'e baktığımızda, ayağının altında, aynı Ripa'nın tasvirindeki gibi Dünya'yı simgeleyen bir küre görürüz. Bununla beraber, Yalan'ın ikiyüzlü doğasını ifşa edercesine maskesini kaldıran Hakikat, bütün figürler arasında izleyiciye doğru bakan tek figürdür. Oysa diğer bütün figürler ona bakmaktadır. Bu da küre sembolünün de işaret ettiği üzere, Hakikat'in diğerleri arasında en yüksek değeri sembolize ettiğini bize gösterir. Şu anda resmin sergilenmekte olduğu İngiltere'deki National Gallery'nin de yazdığı üzere, Hakikat'in sağ eliyle işaret ettiği kişilerin dört ana erdemi sembolize ettiğini göz önünde bulundurursak, Hakikat'in diğerlerinden üstün konumlandırıldığını anlarız (National Gallery, 2022: 1). Ayrıca, de Troy'un Hakikat'i

yerleştirme biçiminin, İtalya’da yaşamış olduğu 1699-1706 yılları arasında Bernini’nin heykelini görüp ondan esinlenilmiş olduğu düşünülmektedir (National Gallery, 2022: 4).



Görsel 4- Gian Lorenzo Bernini, *Truth Unveiled by Time*, 1645-1652

Konuyla ilgili örnekler sadece resim alanında değil, heykel alanında da ortaya çıkmıştır. Bu alandaki en önemli örneklerden birini temsil eden Gian Lorenzo Bernini’nin (1598- 1680) yapmış olduğu bu heykel, Zaman’ı Hakikat’in üzerindeki örtüyü kaldırırken betimlemek üzere planlanmıştır. Fakat Bernini, bu heykeli maalesef ki hiçbir zaman tamamlayamamıştır. Tarihçiler bu konuda şüpheli olsa da sanatçının oğlu Domenico'ya göre, Bernini, Aziz Petrus Bazilikası'nın önüne kule inşa etme projesindeki başarısızlığını eleştiren saldırılar üzerine bu heykeli yapmaya karar vermiştir (Borghese Gallery, 2022: 3). Heykelin günümüzde sergilendiği Roma’daki Borghese Gallery’nin belirttiğine göre, Bernini’nin heykele hazırlık aşamasında “Veritas filia temporis⁴⁹” adı altında yaptığı eskizler günümüze ulaşmıştır (Borghese Gallery, 2022: 6).

⁴⁹ İngilizce karşılığı “Truth, the daughter of Time” yani “Hakikat, Zaman’ın kızı”. “Hakikat, zamanın kızıdır (Truth is the daughter of time)” deyimini İngilizcede oldukça yaygındır. Sıklıkla Francis Bacon’a (1561- 1626) atfedilen deyim orijinali, Bacon’ın *Novum Organum* (1620) isimli kitabında, “For truth is rightly named the daughter of time, not of authority” yani “Hakikat, haklı olarak otoritenin değil, zamanın kızı olarak adlandırılır” şeklinde geçer (Bacon, 2014: 35). Bacon’ın Bernini’nin çağdaşı olduğu düşünülürse, bu iki entelektüelin hakikat ve zaman arasındaki ilişkiye dair ortak farkındalığı, çağın kolektif bilincinde bu düşüncenin yerleşmiş olduğu gösterir.



Görsel 5- Francisco de Goya, *Truth has Died*, 1814-1815

17. ve 18. yüzyılda mitolojik temsillerin içerisinde genç bir kadın olarak görmeye alışık olduğumuz Hakikat'ın, 19. yüzyıl İspanya'sında ölümünün ilan edildiğini görürüz. Bu oldukça çarpıcı tasvir, İspanyol ressam Francisco de Goya'nın (1746-1828) yaşamı ve yaşamı boyunca şahit olduğu savaşlar göz önünde bulundurulduğunda, oldukça anlaşılabilir hale gelir. Bu resim, ressamın 1810-1815 yılları arasında yaptığı bilinen "Savaşın Felaketleri"⁵⁰ isimli 82 gravürden oluşan serisine ait 79. resimdir. Bu seri, İspanyol halkının Yarımada Savaşı (1808-1814) olarak bilinen Napolyon'un işgali ve sonrasında çektiği acılarla ilgili Goya'nın deneyimlerini yansıtır.

Resmin Goya tarafından özellikle serinin son kısmına dâhil edilmiş olması, hakikatin ölümünün savaşın vahim bir sonucu olarak görülmesini temsil eder. Resme ilk baktığımızda yerde yatan bir kadının etrafında toplanmış bir kalabalık görürüz. Bu kadının Hakikat olduğunu ve ölmüş olduğunu Goya'nın resmin altına düşüğü not sayesinde anlarız; "Murió la Verdad"⁵¹. Hakikat'in sağ tarafında bir eliyle yüzünü kapayan kadının diğer elinde tutmakta olduğu terazi fark edilince bu kişinin adalet olduğu anlaşılır (AIC, 2022). Adalet, burada önündeki manzaranın dayanılmazlığıyla gözlerini

⁵⁰ İngilizce adı "The Disasters of War".

⁵¹ "Hakikat Öldü".

kapatıp yere yığılmış gibi görünmektedir. Hakikat'in sol tarafında elindeki küreği toprağa doğru götürmeye hazırlanan figür ise bize, Hakikat'in gömülmek üzere olduğunu anlatır. Tam ortada bulunan kişi ise, belli belirsiz olmakla birlikte, dini kıyafetleri sebebiyle bir rahibe benzemektedir ve gömülme ritüellerini yönetir gibidir.

Hakikatin bu trajik ölümü, 21. yüzyılda bu resim ile beraber yeni bir anlam zemininde tekrar ele alınır. Kakutani, "Hakikatin Ölümü" isimli kitabının girişine bu resmi koyar ve resimdeki kadını Hakikat Tanrıçası Veritas olarak adlandırırken onun ölümüne sebep olanın ise, post-truth çağda içinde bulunduğumuz ekosistem olduğunu düşünür (Kakutani, 2019: 17). Goya'nın yaşadığı çağ ile post-truth çağın ortaklık kurduğu bir ekosistem neleri içermektedir? Şüphesiz ki iki dönem arasında çok büyük farklılıklar mevcuttur. Ancak en azından Goya'nın perspektifinden hakikatin değersizleştiği ve göz ardı edildiği neredeyse kesindir. Post-truth ise tanımı gereği bu değer kaybına göndermede bulunur. Yani her iki dönemde de ortak olanın bu önemsizleşme olduğu söylenebilir.



Görsel 6- Francisco de Goya, *Will She Rise Again?*, 1814-1815

Neyse ki Goya, kendi dönemindeki bu değersizleşmeyi işaret etmek adına Hakikat'i öldürüp karamsar bir şekilde seriyi sonlandırmaz. Çünkü Goya'nın çizmiş

olduğu tek Hakikat temsili, bu resimle sınırlı değildir. Savaşın Felaketleri serisinin devamında iki kere daha Hakikat ile karşılaşırız. Serinin bir sonraki resmi olan 80. resimde, Hakikat’i yine karanlık bir kalabalığın ortasında, cansız ve ışıkların içerisinde yerde yatarken görürüz. Kalabalığın içerisinde, giyimlerinden keşiş olduğunu düşündüğümüz birtakım kişiler ve hayvan suratlı birtakım yaratıklar vardır. Her ne kadar bu resimle ilgili farklı okumalar mevcut olsa da Hakikat’in gövdesinin alt kısmının toprak altında olması, bu kişilerin onu mezarından çıkarmakta olduğunu düşündürür. Bu resmin altına Goya bir soru bırakır; “Si resucitará?⁵²”.

Serinin 82. ve son resminde, bu sorunun cevabını Hakikat’i kanlı canlı bir şekilde, bir köylünün yanında ışıldarken görünce almış oluruz. Bize sırtı dönük duran bu adamın kim olduğunu anlayamayız. Fakat Hakikat’i güzel kıyafetler içerisinde, yanında sağlıklı bir koyun ve erzak dolu bir sepet ile gördüğümüzde, işlerin yolunda gitmekte olduğunu düşünürüz. İspanya’daki Prado Müzesi’nin bu resimle ilgili yaptığı yoruma göre, umudun kalmadığı savaş sonrası İspanyası’nda Goya, bu resimde çizdiği pastoral dünya ile bu umutsuzluğa karşı bir antitez üretmiştir (Museo del Prado, 2022: 1). Çizdiği bu tasvir ile de Goya, seriyi sonlandırmış olur.



Görsel 7- Francisco de Goya, This is the Truth, 1814-1815

⁵² “Tekrar yaşayacak mı?”

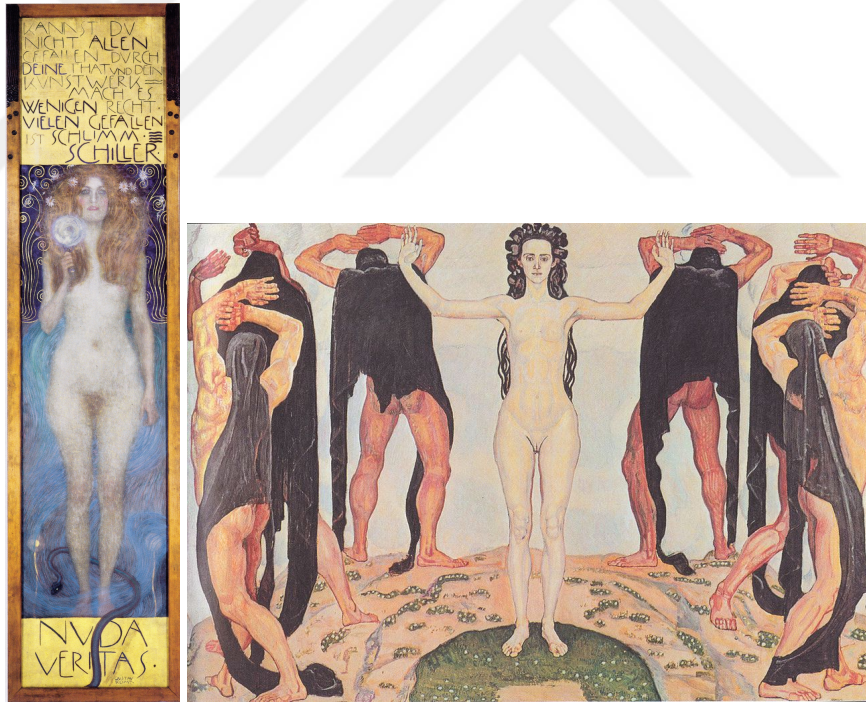


Görsel 8- Sol; Jean-Léon Gerome, *Truth Coming Out of Her Well*, 1896, Sağ; Édouard Debat-Ponsan, *Truth Leaving the Well*, 1898

Jean-Léon Gérôme (1824-1904) ile Edouard Debat-Ponsan'ın (1847-1913), 19. yüzyılın sonlarında yapmış olduğu bu iki resmin adını “Kuyudan Çıkan Hakikat” olarak tercüme edebiliriz. Resimlerin her ikisinde de Hakikat'in, önceki yüzyıllarda da görmeye alışık olduğumuz üzere, çıplak bir kadın olarak kişileştirildiğini görürüz. Gerome'un tasvirinde, Hakikat, elinde bir tür kırbaçla ve hayretten ağzı açık kalmış bir halde görünür. İnsanlığın söylemiş olduğu yalanlar karşısında çılgına dönen Hakikat, öfkesini insanlardan çıkarmak için onları elindeki kırbaçla cezalandırmaya gelmektedir (Musée Anne-de-Beaujeu, 2012: 8). Kuyudan çıkıyor olması ise, Demokritos'un söylemiş olduğu bir söz ile ilişkilendirilir; “Gerçeğe dair hiçbir şey bilmiyoruz, çünkü hakikat bir kuyudadır⁵³” (Diogenes Laertius, 1972: 72).

⁵³ M.S. 3. yüzyılda yaşamış felsefe tarihçisi Diogenes Laertius'un ünlü filozofların hayatlarını derlediği kitabından bize aktardığı kadarıyla Demokritos'un böyle bir söz etmiş olduğunu biliyoruz. Bu sözün daha doğru bir şekilde anlaşılabilmesi için kuyu anlamına gelen “well” kelimesi yerine boşluk, uçurum gibi anlamlara gelen “abyss” kelimesinin tercih edilmesinin daha uygun bir olacağı ayrıca belirtilmiştir (Diogenes Laertius, 1972: 15).

Debat-Ponsan'ın tasvirinde ise, Hakikat, elinde bir ayna ile kuyudan ayrılmaya çalışmaktadır. Bu ayna sembolü, Hakikat tasvirlerinde sıklıkla karşımıza çıkar. Nedeni ise, hakikatin ortaya çıkardığı aydınlığı yansıtmaktır. Çünkü Hakikat ile birlikte görmeye alışık olduğumuz meşale veya güneş gibi diğer semboller de aydınlık saçan nesnelere (Musée Anne-de-Beaujeu, 2012: 3). Bu tasvirde, diğerlerinden farklı olarak, onun çıkmasını engellemeye çalışan biri maskeli iki adam vardır. Bu adamlar, Hakikat'in üzerindeki paramparça olmuş örtüyü bir arada tutmaya çalışmaktadır. Bu da bize, bu iki adamın gerçeklerin örtülü ve gizli kalması için çabaladıklarını anlatır. Debat-Ponsan, gizlenmeye çalışan bu hakikat ile Dreyfus Olayı'na göndermede bulunur. 19. yüzyıl Fransa'sında daha pek çok sanatçının eserlerine konu ettiği⁵⁴ bu olay, Yahudi asıllı Fransız subayı Alfred Dreyfus'un Almanlar için casusluk yaptığı gerekçesiyle haksız yere mahkûm edilmesiyle ilgilidir (Baysan, 2002: 182).



Görsel 9- Sol; Gustav Klimt, *Nuda Veritas*, 1899, Sağ; Ferdinand Hodler, *Truth II*, 1903

⁵⁴ Emile Zola'nın "La Verite en Marche (Hakikat Yürüyor)" isimli, bu konu ile ilgili o dönemde yazmış olduğu yazıları topladığı bir kitabı vardır. Zola, bu kitapta Hakikat'i kişileştirmiştir (Baysan, 2002: 185). - Bu karakter, o dönemde yaşayan ressamın ilham kaynaklarından birisi olmuştur.

Aynı dönemde Avusturya’da yaşayan ressam Gustav Klimt (1862-1918) de Hakikat’i konu alan bir eser üretmiştir ama onu üretmeye iten şey diğerlerinden farklıdır. Klimt, biçim olarak kendi çağdaşlarından oldukça ayrı bir yerde dururken, belirli sembolleri aynen korumuştur; Hakikat’in çıplak bir kadın olarak tasvir edilmesi ve elinde bir ayna tutması gibi. Tablo’nun üstünde yazan Alman şair Schiller’in sözü, bize Klimt’in bu eseri hangi motivasyonla ürettiğini açıklar; “Eylemlerin ve sanatınla herkesi memnun edemiyorsan, en azından birkaç kişiyi tatmin etmelisin. Çoğunluğu memnun etmek tehlikelidir”. O dönemde yeniliğe kapalı bulunan akademiden ayrılan sanatçılar, 1897 yılında Viyana Seseşyonu adı altında bir sanat hareketi yaratmışlardır. Klimt’in kurucu üyelerinden birisi olduğu bu hareketin sanata yaklaşımı, pek çok açıdan yenilikçi olduğu için geniş kitleler tarafından eleştirilmiştir. Klimt de bu eleştirilere bir cevap olarak bu eseri üretmiştir.

Sıklıkla Sembolizm akımı ile birlikte anılan İsviçreli ressam Ferdinand Hodler (1853-1918) de, Klimt ile aynı dönemde hakikat tasvirleri üzerine çalışmıştır. Hodler, Hakikat’i tasvir eden üç tane resim yapmıştır ve yukarıda gördüğünüz 1903 tarihli resim, bu resimlerin sonuncusudur. Fakat Hodler’in konuyla ilgili eskizleri 1890’lı yıllara kadar uzanır (Lister, vd, 2005: 70). İlham kaynağı ise tartışma konusudur. Eskizleri yapmaya başladığı zamanla aynı zamanda yaşanan Dreyfus Olayı ile ilgili olabileceği gibi, Klimt’e duyduğu hayranlık ile ondan esinlenmiş olabileceği ya da her iki nedenin birlikte onu bu resimleri üretmeye itmiş olabileceği düşünülmektedir (Lister, vd, 2005: 72-73).

Bu resim, birkaç yönden Hodler’den önce yapılan Hakikat temsillerini anımsatmaktadır; ilk olarak alegorik bir temsilin içerisinde gördüğümüz Hakikat yine çıplak bir kadın olarak kişileştirilmiştir ve ikinci olarak, aynı Goya’nın çizimlerindeki gibi Hakikat, karanlık figürler ile çevrilmiştir. Hakikat’i, bir dağın tepesini andıran bir zeminin ortasında dururken görürüz ve etrafındaki figürler kompozisyonun dış çeperlerine yaslanmıştır. Bu da bize, bu figürlerin ondan aşağıda konumlandırıldığını anlatmaktadır. Bu tekinsiz ve karanlık figürler, Hakikat’e bakmaktan kaçınırcasına sırtlarını dönmüşlerdir. Başlarını örten karanlık örtü ise, bu kişilerin karanlığın güçlerini temsil ettiklerini düşündürür. Üslup açısından ise, resim, kendisinden önceki Hakikat temsillerinden oldukça ayrışır. Zamanında Hodler’in de aynı Klimt gibi, eserlerinin

reddedildiği bir dönemden geçtiğini düşünürsek, bu durum daha anlaşılır olacaktır (Lister, vd, 2005: 73).

Yirminci yüzyılın erken yıllarında alegorik bir temsil içerisinde görmeye devam ettiğimiz Hakikat'in, ilerleyen yıllarda alegorik bir temsiline pek sık rastlamayız. Modernizm ile birlikte oldukça farklılaşan sanat üretme biçimleri, bunun ana sebebi olarak görülebilir. Tezin daha önceki bölümlerinde bahsettiğimiz üzere, modernizmden sonra gelen ve günümüzün sanatını oluşturan “çağdaş sanat” içerisinde ise, hakikat daha ziyade soyut bir kavram olarak sanat eserlerinin içerisinde bulunabilir.

2.3. Çağdaş Sanatta Hakikat Arayışları

Çağdaş sanatın içerisinde hakikat kavramı ile ilgili bir soruşturma yapmak şüphesiz ki, çok kapsamlı ve zorlu bir araştırmayı gerektirir. Bu nedenle, tezin başlığı gereği de bu araştırma, post-truth kavramının kullanımının oldukça yoğunlaştığı içinde yaşadığımız dönemde üretilen çağdaş sanat eserleri üzerinden yapılmaya çalışılacaktır. Çünkü post-truth ile çağdaş sanat arasında bir ilişki var ise, bunu bulabilmek için ilk başta, çağdaş sanatçıların post-truth'un tartışılmakta olduğu yıllarda hakikat ile ilgili neler ürettiğine bakmak yararlı olacaktır. Bu bağlamda ilk olarak ele alacağımız örnek, Vahit Tuna'nın 2019 yılında Versus Art Project'te gerçekleştirdiği Mağara sergisidir.



Görsel 10- Sol; Vahit Tuna, *İçerisi*, 2019, Sağ; Vahit Tuna, *Dışarısı*, 2019

Mağara, post-truth çağda hakikate dair ilginç bir deneyim sunar. Çünkü çağdaş öncesinde görmeye alışık olduğumuz alegorik bir temsilin içerisindeki Hakikat'ten artık bir hayli uzaklaşıldığını ve soyut, felsefi bir kavram olan *hakikat*in konu edildiğini görürüz. Bununla birlikte Mağara'nın da bir alegori içerdiğini ama bu alegorinin Platon'un mağara alegorisi olduğunu söyleyebiliriz. Bu açıdan gerek sanat alanında gerekse toplumsal ya da kültürel anlamda *hakikat*in algılanışının bir hayli değiştiğini gözlemleyebiliriz.

Sergiye baktığımızda ise, Tuna'nın, aynı Platon'un mağarasındaki gibi, sergi mekânını İçerisi ve Dışarısı olmak üzere iki farklı bölüme ayırdığını ve bu iki farklı bölümde bize bambaşka deneyimler sunduğunu fark ederiz. Deneyim burada kilit bir noktaya işaret eder, çünkü Murat Alat'ın da yazdığı üzere, Tuna'nın bu sergi ile yapmaya çalıştığı, “hakikatın temsillerini üretmek değil, hakikati deneyimlenebilir kılmaya çalışmak”tır (Alat, 2019: 5). Tuna, sergide, hakikat deneyimini izleyiciye yaşatırken, ses unsurunu hem içeride hem de dışarıda ana unsur olarak belirlemiştir. Siyah bir perde ile kapatılan odaya yerleştirilen İçerisi, odanın bütün duvarlarını kaplayan bir takım soyut imgelerle donanmıştır. Bu imgeleri sese nasıl dönüştürebileceği sorusuyla yola çıkan Tuna, bunu yaparken yardım aldığı yapay zekâyı ve opera sanatını projeye nasıl dâhil ettiğini şöyle açıklamaktadır;

“Önce başka bir yazılım tasarladık. Bu yazılım son iki yılda ürettiğim imajlardaki/imgelerdeki ton farklarını, ayrıntıları sese dönüştürdü. Her ton bir sese aitti. Sonra bu sesleri opera sanatçısı Ayşe Yakut Somer seslendirdi, onun imajlara yaptığı yorumu kaydettik. İki saate yakın süren bu kayıtları küçük parçalara bölüp bir algoritmayla yüzlerce olasılık elde ettik ve bunları yapay zekâyı sunduk. Yapay zekâ tüm parçalar arasından hangilerinin opera olduğuna karar verdi ve opera dediği parçalardan bize yepyeni bir dizilim sundu. Ortaya çıkan dizilimi de tekrar Ayşe Yakut Somer'e yorumlattık, yapay zekânın en değerli bulduğu kompozisyonu bu sefer Ayşe öğrendi. Bu da 15 dakikalık ses projesinde gösterilecek. Özetle; yapay zekâ opera öğrendi, ardından öğrenip de ortaya koyduğu çalışmayı bir opera sanatçısı yorumladı” (Dimili, 2019: 4).

Sergideki bu 15 dakikalık ses yerleştirmesine, duvardaki imgelerle birlikte bir de zaman zaman değişkenlik gösteren bir ışık eşlik etmektedir. Böylelikle Tuna'nın oluşturduğu Mağara'nın İçerisi, aynı Platon'un mağarası gibi, duyulara her yönden fazlasıyla uyaran sunan ve içindeki psikolojik süreçlerden beslenen bir deneyim alanı sunmaktadır.



Görsel 11- Vahit Tuna, *Dışarısı*, 2019

Dışarısı'na geldiğinde ise izleyici, rahatsız edici bir gürültü olarak algılanabilecek yoğun bir ses ile karşılaşır. Sesin kapladığı oda, İçerisi'nden ayrı olarak, yoğun bir şekilde güneş almaktadır. Bu güneşli odada, altındaki ahşap takozlarla desteklenen demirden bir levha, üzerinden akmakta olan siyah boya ve ortasındaki miknatis ile bizi karşılar. Bu düzeneğe iliştirilen bir mikser yardımıyla odayı saran ses ile birlikte yerleştirme, Platon'un mağarasından çıkıp hakikat ile karşılaşan mahpus gibi, izleyiciyi rahatsız edici bir sahne ile karşılaşmaya zorlar. Alat'ın yorumuna göre, “Ziyaretçinin işle karşılaşması İçerisi'ndeki gibi bilişsel süreçleri dâhilinde olmuyor, ziyaretçinin bedeni bilinci es geçerek etkileniyor ve cevap veriyor” (Alat, 2019: 4). Tuna ise kendi açısından Dışarısı için şu yorumu yapar; “arkaik bir döneme ait bir zihin gibi, sanki serginin fikrinin oluştuğu birbirleri üzerine akan zamanların dönemi. Burada da sese maruz kalan bir düzlem ve o alana ait izler mevcut. Büyükçe bir nesnenin akorunu yapmak ya da bozmak gibi. Sesleri kendi üzerinden alıp çoğaltan bir nesne” (Kuş, 2019: 9).

Mağara alegorisi üzerinden bu işi, hakikat ile ilişkilendirecek olursak, ilk olarak, zincirlerinden kurtarılan mahpusun, dışarıya ilk çıktığında güneşe bakmadığını ve ancak yansımalarla bir ilişki kurabildiğini hatırlamalıyız. Tuna'nın işinde ise, güneşin göz kamaştırıcı ışınları, demir levha ve mikserin bir arada oluşturduğu yoğun ses ile özdeşleşmektedir. İnsan bilincinin ürettiği anlamlardan arı bir şekilde tasarlanan Dışarısı,

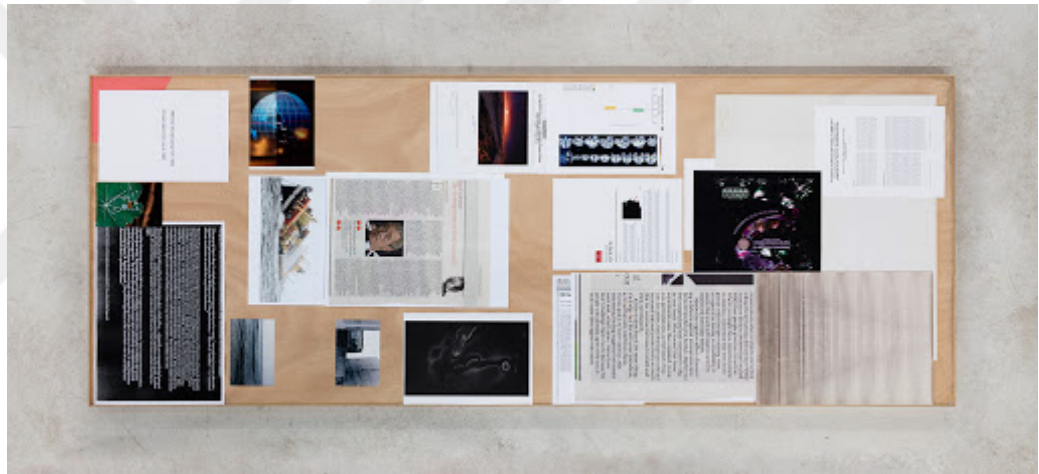
Platon'un idealar dünyasında yer verdiği kavramların saflığına gönderme yaparcasına yerleştirmede tercih edilen malzemelerin doğallığı ile göze çarpar. Bu sergi genel olarak hem *İçerisi* hem de *Dışarı* ile birlikte bütün bir iş olarak ele alınmalıdır, ancak bu şekilde sanatçının hakikate dair tasarladığı deneyim amacına ulaşabilir.



Görsel 12- Wolfgang Tillmans, *Truth Study Centre*, 2005

Post-truth çağda hakikate dair düşünceler sunan bir diğer örnek ise, Wolfgang Tillmans'ın 2000'li yılların başında oluşturmaya başladığı ilk önce bir fotoğraf kitabı olarak karşımıza çıkan "Truth Study Center" isimindeki fotoğraf serisidir. Tillmans'ın serisine baktığımızda, sabit bir imge yoktur, fotoğrafların işaret ettiği imgeler sürekli değişir fakat felsefi bir kavram olarak *hakikatin* arayışı hepsinde sabittir. "Truth Study Center" kitabının çıktığı yıl olan 2005 yılında, Londra'daki Maureen Paley'de, Tillmans'ın aynı isimli bir sergisi karşımıza çıkar. Kitap ile sergide ortak fotoğraflar olsa da Tillmans, verdiği bir röportajda bu sergi ile kitabın çeliştiğini ve bir alakaları olmadığını belirtir (Muñoz-Alonso, 2010: 2). İlk sergilendiğinde on altı masadan oluşan "Truth Study Center", ilerleyen yıllarda dünyanın farklı şehirlerindeki sanat merkezlerinde gösterilmeye devam etmiştir. Tillmans, sergideki masaların kimi zaman otuzu bulduğunu ve içeriğini bulunduğu şehire ve bağlama göre değiştirdiğini söyler (Muñoz-Alonso, 2010: 2).

İsminin “Truth Study Center” olmasına rağmen, Tillmans, serinin tarafsız ve tek bir hakikate işaret etmediğini, hatta bunun yapılmasının da mümkün olmadığını ifade eder. Ona göre seri, birbirinden farklı ve bazen de birbirine karşıt pek çok hakikati içinde barındırır (Muñoz-Alonso, 2010: 6). Sergilerinde fotoğraflarını sergilemek için masayı bir zemin olarak kullanan Tillmans’a göre, yatay bir düzlemde çalışmak, çalışmanın olanaklarını keşfetmek açısından daha elverişli ve yeniden düzenlenebilmesinin kolaylığı açısından dikey bir düzleme göre daha akıcıdır (Muñoz-Alonso, 2010: 4). Bu açıdan tekrar düşünüldüğünde seri, tek bir hakikat önerisi sunmaktan oldukça uzaktır çünkü zaten ismi gereği seri, en baştan akışkan bir zemin ve değişkenlik gösteren bir içerik üzerinden tek bir başlık altında toplanan bir araştırmadır.



Görsel 13- Wolfgang Tillmans, *Truth Study Center*, 2017

2017 yılında Tate Modern’de düzenlenen Tillmans’ın kişisel sergisinde seri, yenilenmiş bir şekilde, bir kez daha izleyicinin karşısına çıkar. Tate’in yazdığına göre, 2003 yılında, ABD’nin Irak’ta bulunduğunu iddia ettiği ve işgali sonrasında bulunmadığı ortaya çıkan kitle imha silahları ile ilgili süreç, Tillmans’ı bu işi üretmek konusunda motive etmiştir (Tate Modern, 2017: 15). Tate Modern’in websitesinde interaktif bir şekilde deneyimlenebilen Truth Study Center’ı Tillmans’ın kendi ağzından dinlerken de hem bu olayın hem de Afrika’daki AIDS konusundaki inkârcılığın onu etkilediğini anlarız (Tillmans, 2017). Tam bu noktada, Dreyfus olayından etkilenip Hakikat ile ilgili işler üreten sanatçıları anımsamamak mümkün değildir. Her iki yaklaşımda da ortak

olanın sanatçının bir refleks olarak hakikate sahip çıkmanın yollarını aramak olduğunu fark edebiliriz. Bunu daha iyi anlayabilmek için seriye tekrar bakmamız yeterlidir.

Truth Study Center, yukarıda görüldüğü üzere, sadece Tillmans'ın çektiği fotoğraflardan oluşmamaktadır. Gazete veya dergi kupürleri, birtakım objeler ve çizimler de zaman zaman masaların üzerinde fotoğraflar ile birlikte bir araya gelerek bir hikâye oluşturmaktadır. Bu hikâyeler sanatçının kendi kişisel deneyimleri ve hakikat üzerine düşüncelerinin kesişim noktalarını yansıtır. Tillmans, post-truth kavramının kendisi üzerine de düşünür ve 2000'li yıllardan beri üzerinde çalıştığı bu seriyi 2017 yılındaki sergide, post-truth ile ilişkilendirir. Sergiden bir parça olan yukarıda görmüş olduğumuz masanın üstünde, The Economist dergisinde yayınlanmış Donald Trump ve post-truth ile ilgili bir makalenin⁵⁵ de seriye dâhil edildiğini görürüz. Ayrıca bu masa üzerine konuşurken, Tillmans, masanın bir kısmının, tezin önceki bölümlerinde bahsettiğimiz, “backfire effect” olarak bilinen geri tepme etkisi ile ilgili oluşturulduğunu belirtir (Tillmans, 2017). Sanatçının genel olarak bu masayı post-truth ve onunla ilişkili kavramlar üzerine oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Kendi açıkladığı üzere Tillmans, her şeyin göreceli ve öznel olduğunu düşünmez ve bazı değişmez gerçekler olduğunu kabul eder (Muñoz-Alonso, 2010: 6). Fakat bir yandan da Truth Study Center, oluşturulduğu yatay düzlemin akışkanlığı gereği de farklı olasılıklara açıktır. Çalışmayı ilginç yapan unsur da bu gibi görünmektedir. Sonuç olarak yıllar boyunca uğradığı bütün değişimlerle birlikte “Truth Study Center”, post-truth çağda yaşayan bir sanatçının hakikat üzerine düşüncelerini ve araştırmalarını içeren sanatsal bir denemedir.

Hakikati araştırmaya tabi tutan bu örnekten sonra, Timur Si-Qin'in 2017 yılında yapmış olduğu, hakikatin birebir varlığına dair bir sorgulama içeren işi ile karşılaşırız. Si-Qin, izleyiciyi çarpıcı bir soru ile karşı karşıya bırakır; “Hakikat diye bir şeyin olmadığı doğru mu?”. Tillmans'ın işinde hakikat, varlığı kabul edilen ama araştırılan bir kavram iken Si-Qin, temel olarak hakikatin var olup olmadığını sorgular.

⁵⁵Makale için bkz. <https://www.economist.com/leaders/2016/09/10/art-of-the-lie>



Görsel 14- Timur Si-Qin, *Is it True There is No Such Thing as Truth?*, 2017

Si-Qin’in işine ilk baktığımızda birbiri ardına yerleştirilmiş monolit benzeri dört adet dijital ekran görürüz. Sanatçının beyanına göre, bu dizilim arkaik ritüel mekanlarını çağrıştırmak adına bu şekilde gerçekleştirilmiştir (Si-Qin, 2017). Dijital ekranların her birinde arka plan olarak doğadan görüntüler ve onların üzerinde yazan birtakım sorular ya da sloganlar görülür. İlk ekranda görünen “Hakikat diye bir şeyin olmadığı doğru mu?” sorusunun altında şu cümleler yazar;

“Korelasyon döngüsünden çıkın: Kendimiz dışında bir dünyaya bağlı kalalım. Diğer insanlar, hayvanlar ve organizmalar, sadece öznelliklerimizin düzenlenmiş yansımaları değil, daha çok zihinlerimizin, kültürlerimizin ve dilimizin varlığıdır. Diğerinin bağımsız gerçekliğine olan inanç, insanların, hayvanların ve ekosistemlerin gerçek bir etiği için gerekli temeldir”⁵⁶

Sanatçının bu sözlerini anlamlandırabilmek adına öncelikle Si-Qin’in ürettiği işlere genel anlamda bakmamız gerekmektedir. Çünkü burada bahsettiği çoğu kavram sanatçının “New Peace” adındaki projesi ile bağlantılıdır. Ki yukarıdaki fotoğrafta, ilk ekranın sağ alt kısmında, bu projenin logosunu ve ismini görmemiz mümkündür. New Peace, sanatçının oluşturduğu, yeni materyalizmi⁵⁷ temel alan post-seküler bir inanç

⁵⁶ Metni görebilmek için bkz. <https://curamagazine.com/digital/timur-si-qin-2/>

⁵⁷ Yeni materyalizm kısaca, global anlamda hâkim kültürü oluşturan Avrupa-Batı geleneğinde, “madde”nin özünde anlamdan yoksun, edilgen bir varlık olarak görülüp ihmal ve göz ardı edilmesine

sistemidir. İnsan merkezci (hümanist) bir anlayış çerçevesinde algılanan dünya görüşüne karşı çıkan Si-Qin, bir röportajında bu düşüncesini şöyle ifade etmiştir; “Hümanist hem doğadan hem de teknolojiden şüphe duyar, çünkü bunlar nihayetinde ruhsuz olanın res extensa'sıdır. Hümanist, salt mekanik maddeden doğan yaşamı, zekâyı, etiği veya değeri kavrayamaz” (Heddaya, 2021: 4). Bu bağlamda sanatçının yazdığı metni değerlendirecek olursak, korelasyon döngüsünden çıkmak ile kastedilen şeyin, insanın kendi ilişkisel perspektifinden bağımsız bir madde düşüncesine varması gerekliliği olduğunu anlarız.

İnsanı her şeyin üzerinde konumlandıran hiyerarşik bir ontoloji yerine, bütün maddelerle birlikte yatay bir ontoloji öneren yeni materyalizm, Si-Qin’in işi çerçevesinde insanlığa yeni bir mistisizm önerir. New Peace’i bir din olarak tanımlayan Si-Qin’e göre, dinler, insan davranışlarını güçlü şekilde etkileyebilen birer “sosyal teknoloji”dir (Si-Qin, Tarihsiz). Sanatçının “gerçeğe olan inanç” olarak tanımladığı “New Peace” projesi, sanatçının hakikat ile ilgili sorduğu soruya bir cevap önerisi sunar gibi görünür (Si-Qin, Tarihsiz). Buradan hareketle, hakikat ile ilişkisi bağlamında bu işi değerlendirirsek, post-truth çağın ruhunu yansıtan bir iş olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

2.4. Hakikatin Önemsizleştiği Bir Çağda Sanat

“Sanatın gerçek olmadığını hepimiz biliyoruz. Sanat, gerçeği, en azından anlamamız için bize verilen hakikati fark etmemizi sağlayan bir yalandır”

(Picasso, 1923: 315).

Post-truth çağda sanatçıların hakikat üzerine düşünceleri ve bu düşüncelerden yola çıkarak ürettikleri sanat eserlerinden sonra, bu başlık altında, post-truth’un kendi dinamiklerini kullanarak hakikat ile kurulan ilişkiyi sorgulatan işler incelenecektir. Çağdaş sanat alanında hakikat ile kurulan ilişki, hakikatin nerede sonlandığını ve hikâyenin nerede başladığını belirlemenin imkânsızlığı ile izleyiciyi kurgunun ne kadar inandırıcı ve ne kadar sarsıcı olabileceğini göstermek üzerinden ilerleyebilir. Bu yaklaşım

karşı çıkar (Gamble, Hanan ve Nail, 2019: 111). Avcı Aksoy’un yazdığına göre; “Antroposantrizm ve hümanizm karşıtı bir anlayış etrafında şekillenen yeni materyalist düşünce, çoklu bir varoluş dünyasına dikkat çekerek türler arası birlikteliği önceleyen ve ekolojik duyarlılığı da içeren yeni bakış açılarına odaklanır” (Avcı Aksoy, 2022: 155).

üzerine düşünürken, sanat tarihçi Carrie Lambert-Beatty'nin ortaya attığı “parafiction” terimine ve bu terimin çağdaş sanat alanındaki karşılığına bakmak yerinde olacaktır.

2.4.1. Parafiction

Parafiction terimi, Carrie Lambert-Beatty'in, 2009 yılında yazdığı “Make-Believe: Parafiction and Plausibility” adlı makalesinde çağdaş sanat alanıyla ilgili kullandığı bir terimdir. Edebiyat veya dramatik sanatlarda daha önce kullanılan bir terim olmasına karşın, Lambert-Beatty'nin makalede belirttiği üzere terim, bu alanlardaki içeriğiyle aynı anlamda kullanılmamıştır. Lambert-Beatty, diğerlerinden ayrı olarak, kendi tanımladığı “parafiction”ın gerçeğin alanına köşeden de olsa dâhil olduğunu belirtir (Lambert-Beatty, 2009: 54).



Görsel 15- Michael Blum, *A Tribute to Safiye Behar*, 2005

Micheal Blum'un 9. İstanbul Bienali için ürettiği “Safiye Behar’a Övgü” isimli iş üzerinden parafiction’ı örnekleyen Lambert-Beatty’in, parafiction’ın öncüsü olarak, “Sahtekârlar Prensi” adıyla anılan P.T. Barnum⁵⁸’u göstermesi oldukça dikkat çekicidir (Lambert-Beatty, 2009: 56). Blum’un işi ise, Atatürk’ün sevgilisi olduğu söylenen Safiye Behar’ın doğduğu evin rekonstrüksiyonunu içerir. Ayrıca mekânda, Safiye Behar’ın torunu Melik Tütüncü ile yapılmış bir video röportaj ile birlikte Behar’a ait fotoğraflar,

⁵⁸ 1810 yılında Amerika’da doğan Phineas Taylor Barnum, Barnum&Bailey Sirki’nin kurucusu ve bir şovmen olarak anılır. “Sahtekârlar Prensi” olarak anılmasının nedeni ise, yaptığı işleri popülerleştirebilmek adına kullandığı sansasyonel sunum ve tanıtım biçimlerinin çoğunlukla yalanlarla dolu olmasıdır (Wallace, 2022: 1).

Behar'la ilgili birtakım belgeler ve ona ait mektuplar sergilenmektedir. Lakin mekânda ve sergiyle ilgili hiçbir yerde, Safiye Behar'ın tamamen sanatçının uydurduğu bir karakter olmasına dair hiçbir bir emare yoktur. Lambert-Beatty ince ayrıntılarda ipucu verildiğini söylese de Micheal Blum'un serginin inandırıcı olmasını hedeflediğini de itiraf eder (Lambert-Beatty, 2009: 53).

Micheal Blum, bir anlamda hedefine ulaşmıştır. Çünkü Blum'un işi, 9. İstanbul Bienali'nde sergilendiğinde, Türkiye halkı arasında birtakım tartışmalara yol açmıştır. Atatürk'ün bu Yahudi kadınla olası ilişkisi ve bir feminist ve solcu olduğu söylenen Behar'ın Atatürk'ün reformlarına muhtemel etkisi tartışma konularından yalnızca birkaçıdır. Lambert-Beatty, bu işin, tam da Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne üyeliğinin konuşulduğu sırada İstanbul'a gelen birçok uluslararası ziyaretçiye, Türkiye'deki kadınların Fransa'daki kadınlardan daha önce oy kullanma hakkına sahip olduğunu hatırlatmış olabileceğini, böylelikle Türkiye'ye dair önyargıları değiştirmiş olabileceğini belirtmektedir (Lambert-Beatty, 2009: 52-53). Sonradan Behar'ın kurgusal bir karakter olduğunu öğrenseler de bu tartışmalara sürüklenen kişiler tarafından Behar, belirli bir süreliğine de olsa hakikatin bir parçası olarak algılanmıştır. Behar'ın kurgusal bir karakter olduğunu öğrenme şansına hiç erişemeyen kimseler tarafından ise, hakikatin bir parçası olarak kalmaya devam etmiştir. Bu bağlamda Blum'un işi, dünyayı anlamak ve bugünü şekillendirmek için bir araç olarak kurgunun olanaklarını yansıtır. Kurgu ve hakikat arasındaki çizgiyi bulanıklaştırmak hem geçmiş hem de şimdi hakkında yaratıcı hipotezler ifade etmemize izin verir, böylece olan ile olabilecek arasında yeni bir ilişkiyi harekete geçirir.

Lambert-Beatty'nin parafiction bağlamında ele aldığı bir diğer örnek ise, Eva ve Franco Mattes çiftinin "Nike Ground" isimli işidir. 2003 yılının bir Ekim gecesinde, Eva ve Franco Mattes, Viyana'nın Karlsplatz olarak bilinen tarihi meydanında Viyana halkını tartışmaya sürükleyecek bir dizi eylemde bulunur. Dünyaca ünlü spor giyim markası Nike'ın, Karlsplatz meydanının ismini "Nikeplatz" olarak değiştirmek için şehir yönetiminden izin aldığı ve meydanın göbeğine Nike'ın logosunun koca bir heykelinin dikileceği gibi bilgiler veren bir danışma bürosu yerleştirirler. Bir yeni medya platformu olan Public Netbase ile birlikte bu kampanyanın detaylarını içeren bir websitesi bile

oluşturmuşlardır (Lambert-Beatty, 2009: 59). Fakat sabah olup da bütün bunlarla karşılaşan Viyana halkı ile basın mensupları, bu işin gerçekliğini öğrenmek adına Nike’ın marka yetkilileriyle görüştüğünde böyle bir kampanyanın marka tarafından hazırlanmadığını öğrenirler.



Görsel 16- Eva ve Franco Mattes, *Nike Ground*, 2003

Sanatçılar bütün bu süreci kayıt altına alırlar ve danışma bürosunu gören Viyana halkı ile sokakta röportajlar yaparlar⁵⁹. Videoda halkın çoğu bu kampanyaya şiddetli bir şekilde karşı çıksa da böyle bir şeyin olabileceğine inanmış gibi görünürler. Lambert-Beatty’e göre, çoğu kişi kampanyayı gerçek sansa bile önemli olan, kaç kişinin kampanyanın gerçekliğine inandığı değil, bu kişilerin ne kadarının kamusal alanların ticari çıkarlarla çoktan ele geçirildiğini kabul etmiş olmasıdır (Lambert-Beatty, 2009: 60). Röportaj veren kişilerden biri bu isim değişikliğini “kurumsal dünyanın gerçeği” olarak yorumlarken, bir diğeri de bunun “ticari hayatın bir parçası” olduğunu kabul etmektedir.

Parafiction başlığı altında toplanan işlere bakıldığında, bu işlerin Lambert-Beatty’nin kullanmış olduğu bir başka kavram olan “plausibility” yani “inandırıcılık” özelinde ortaklaştığı görülmektedir. İnanırıcılığı doğruluğun karşısında konumlandırılan

⁵⁹ Videoyu izlemek için bkz.

https://vimeo.com/18236252?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=3739588

Lambert-Beatty, kurgunun bir niteliği olarak inandırıcılıktan ziyade, izleyicinin kendi beklentileri üzerinden belirlenen bir inandırıcılıktan bahseder (Lambert-Beatty, 2009: 72-73). Parafiction, bir kurgunun doğru olup olmadığı ile ilgili değil, kurgunun hangi kısımlarının doğru olduğu ile ilgilidir. Bu anlamda bize kısmi bir hakikat sunar ve tezin “Post-truth” bölümünde ele aldığımız Stephen Colbert’in “truthiness” yani “hakikatsi” kavramını akıllara getirir. Micheal Blum’un işinin gerçekleştirildiği yıl olan 2005 yılında, “truthiness” kelimesinin yılın kelimesi olarak seçilmiş olması bir tesadüf olmaktan uzak görünmektedir. Hakikatsi, hakikat ile yalan arasında ara bir alanı çağrıştırır. Bu açıdan parafiction ile ortaklık gösterir. Post-truth ile kurduğu bağlantıya dönersek, hakikatin kişiden kişiye değişebileceği düşünülen bu çağda, çağdaş sanat alanında izleyiciye ne kadar rahat bir şekilde kandırılabilceğini gösterir ve ona ne kadar kırılğan bir zeminde hakikat ile ilişki kurmakta olduğunu hatırlatır.

2.4.2. Mockumentary

1960’lardan sonra ortaya çıkan bir terim olan mockumentary terimi, İngilizcede “alay etmek, taklit etmek veya sahte” anlamlarına gelen “mock” kelimesi ile belgesel anlamına gelen “documentary” kelimelerinin birleşimiyle oluşturulmuş bir kelimedir. Türkçe karşılığı “sahte-belgesel” olan kelimenin tanımı ise, Cambridge Sözlükleri tarafından “kurgulanmış olayları gerçekmiş gibi göstermek için belgesel tarzında yapılmış bir film veya televizyon programı” şeklindedir (Cambridge Dictionary, 2022b). Bu tanımda kilit bir noktayı oluşturan belgesel terimi ise, genellikle “gerçek” dünyaya yönelik ve buradan çekilen bir dizi görüntü türünü ifade eder (Enwezor, 2004: 27).

Gerçeklik ile kurduğu yakın ilişki üzerinden tanımlanan belgesel kelimesini, sahte anlamına gelen bir kelime ile birleştirmek, kulağa çelişkili gelebilir. Ama mockumentary, aynı parafiction gibi, kendini bu çelişki üzerinden var eder. Mockumentary türü, kasıtlı olarak inandırıcı görünebilmek adına belgesel filmlerin kullandığı belirli teknik ve yöntemleri kullanmaktadırlar. Ancak mockumentary’de izleyicinin gerçek ile kurmacayı ayırt edebileceği, bu sayede yansıtılan parodinin tadını çıkartabileceği varsayılır (Lipkin, Paget ve Roscoe, 2006: 17). Bu şekilde düpedüz bir kandırmacadan ayrılmış olur.

Mockumentary'nin örnekleri ile sıklıkla sinema alanında karşılaşırız. Ancak Damien Hirst'ün 2017 yılında yapmış olduğu “Treasures from the Wreck of the Unbelievable” isimli çalışması mockumentary’i çağdaş sanat ile birleştiren istisnai bir örneği oluşturur. Damien Hirst, bu isim altındaki mockumentary’de hem başrolü oynar hem de filmdeki anlatıyı destekleyen bir çağdaş sanat sergisini düzenler. Filmde kısaca, Doğu Afrika’daki 2000 yıl öncesinden kalma, antik bir gemi enkazından kalan değerli buluntuların keşif süreci konu edilir. Filmde anlatılana göre, Aulus Calidius Amotan (ya da Cif Amotan II) adındaki azat edilmiş bir köleye ait olduğu ortaya çıkan bu buluntular, güneşe adanmış bir tapınağa doğru gitmekteyken batmıştır (Palazzo Grassi, 2017: 3).



Görsel 17- Damien Hirst, *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, 2017

Filmde keşfin yapılabilmesi için bilim adamlarını finanse eden Hirst, bu keşifte bulunan eserleri sonradan, Venedik’te bulunan Palazzo Grassi’de bir sergi düzenleyerek halk için gösterime açar. Tabii ki de ne bu eserler gerçekten antik birer buluntudur ne de Hirst, Venedik halkının bu eserleri görebilmesi için sergiyi düzenlemiştir. Gerçekte olan bu hikâyenin tamamen bir kurgu olmasıdır. Koleksiyonun sahibi olduğu söylenen Cif Amotan II, Türkçeye “ben kurguyum” olarak tercüme edilebilecek “I am fiction”ın bir anagramıdır (Morgan, 2017: 3). Bu kurgunun bir parçası olan sanat eserleri ise, Hirst tarafından antik birer buluntuymuşçasına tasarlanmıştır. Altın, gümüş, bronz ve mermer

heykeller de dâhil olmak üzere 200'e yakın eserden oluşan sergi, gerçekten de tarihi eserlerin sergilendiği müzelerde görmeye alışık olduğumuz şekilde düzenlenmiştir.



Görsel 18- Damien Hirst, *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, 2017

Bir yandan da serginin giriş kısmındaki büyük bir ekranda film gösterilmektedir. Bu da serginin inandırıcılığını arttırmaktadır. Damien Hirst, filmin başında bir hikâyeyi inandırıcı yapanın hikâyede olanlarla değil, olmayanlarla ilgili olduğunu söyler⁶⁰. Hirst burada, mockumentary ile parafiction arasında bir ortaklık kurar ve kurgunun bir niteliği olan inandırıcılıktan ziyade izleyicinin inanmaya ne kadar hazır olduğu üzerinden belirlenen bir inandırıcılıktan söz eder. Böylelikle Hirst'ün işi, hakikatin önemsizleştiği bir çağda çağdaş sanat pratiklerinin içinde hakikatin muğlaklaştığını, kurgu ile gerçeğin alanları arasında geçişkenliğin ne derece arttığını bize bir kez daha göstermiş olur.

2.5. Post-Truth ve Çağdaş Sanat

Çağdaş sanatın henüz çok yeni bir kavram olan post-truth ile ilişkisi hakkında ise, net bir yargıya varmak oldukça güçtür. Fakat bu tezin amacı, konu hakkındaki literatüre bir katkı sağlamak olduğundan, ikisi arasındaki muhtemel bağlantılar haritalandırılmaya ve açıklanmaya çalışılmaktadır. Bunu yaparken de bu başlık altında,

⁶⁰ Filmi izlemek için bkz.

<https://www.documentarymania.com/player.php?title=Treasures%20from%20the%20Wreck%20of%20the%20Unbelievable>

post-truth çağın paradigmasını fark edip ürettikleri sanat eserleri yoluyla eleştiren sanatçıların işleri ele alınacaktır. Sanatçıların işlerini incelemeye geçmeden önce, post-truth ile sanat arasında kurulmuş muhtemel bir bağlantıyı ele almamız konuya katkıda bulunacaktır. Bu bağlantıya değinen Burak Sayın, şöyle bir hatırlatmada bulunur;

“Tıpkı post-truth’un politik hayat içindeki bilgi akışındaki etkisine benzer olarak, sanat da kitlelere istedikleri veya arzu ettikleri tarzda bir hakikatsi sunmaya indirgenmiştir. Böyle bir durumda ise sanat eserinin ve dünyayı estetik deneyimlerle kavrayış çabasının hakikatle kesiştikleri sınırlar muğlaklaşır ve estetik özne, sanat yapıtında ortaya çıkaracak bir şey bulmaktan yoksun kalır” (Sayın, 2020: 173).

Bu sözleri ettikten sonra Sayın, sanatın, bir hakikatsi sunmaktan ziyade, hakikate giden yolda “dünyayı tanıma ve öğrenme aracı olarak” bir işlevi olduğunu ve bu işlevin daha önce “hiç olmadığı kadar mühim” olduğunu belirterek bize bir kapı aralar (Sayın, 2020: 171). Bundan sonra ele alınacak işler de bu işlev özelinde anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Fakat dünyayı tanıma ve öğrenme işlevini yerine getirirken sanatın her sanatçının pratiğinde bunu farklı yollardan yaptığını unutmamak gerekir. Sanatçı, eserini üretirken kendi düşünsel pratiğinde post-truth kavramına yer vermese bile, tezin ilk bölümünde incelediğimiz üzere, post-truth zaten yaşamının pek çok alanına sirayet etmiş durumdadır.

Bu bağlamda ilk olarak post-truth’un sonuçlarından biri olarak görülen popülizm ile ilişkilendirilebilecek işler ile karşılaşırız. Popülist lider, ona itaat edecek bir toplum yaratabilmek için hakikatin yokluğunu en büyük yardımcısı olarak kullanır. Elbette geçmişi unutturmak ve yok saymak, sadece popülist liderin kullandığı bir strateji değildir. Fakat günümüzde farklı olan bu durumun yadırganmamasıdır. Hal böyleyken hakikati bize hatırlatacak bir sanatçı figürüne ihtiyaç duyarız. Aynı Arkaik Yunan’daki şair gibi hakikati, bu yoğun enformasyon bombardımanının içerisinden bize anımsatacak ve hafızamızda taze tutacak bir sanatçı ancak hakikat ile ilişkimizi yeniden canlandırabilir.

Özellikle post-truth kelimesinin kullanımında görülen zirvenin nedenlerinden birisi olan 2016 ABD başkanlık seçimleri, popülizm ile ilgili sorgulamaların sanat alanında tartışmaya açılmasını tetiklemiştir. Bu seçimde başkan seçilen ve popülist olarak adlandırılan Donald Trump, tarihte görülmüş en tartışmalı başkanlardan birisi olmuştur.

Seçimi nasıl kazandığı ile ilgili şaibeler bir yana, seçildikten sonra yaptığı söylemler ile halkı büyük tartışmalara sürüklemiştir ve bu eleştiriler Trump'ın başkanlık süreci boyunca devam etmiştir. Trump ile ilgili medyada ve akademik yazınlarda sıklıkla eleştirilen konulardan birisi de Trump'ın alenen söylediği yalanlardır. Bu yalanları unutturmamak adına yola çıkan sanatçı Phil Buehler'in, Trump'ın başkanlığının sonuna yaklaşılana 2020 yılında üretmiş olduğu "Wall of Lies" isimli işi de benzer bir motivasyonla üretilmiştir.



Görsel 19- Phil Buehler, *Wall of Lies*, 2020

Radio Free Brooklyn'in yöneticisi Tom Tenney ve sanatçı Buehler'in birlikte tasarladığı "Yalan Duvarı" isimli bu iş, Trump'ın başkanlık süreci boyunca söylemiş olduğu yaklaşık 20.000 yalanın yazılmasıyla oluşturulmuştur. Konularına göre kategorilere ayrılan yalanlar, her konuya atanan rengin üstünde, söylendiği tarih ile birlikte yer almaktadır. "İrk, Rusya, seçim, yabancı politikası, vergiler, koronavirüs, göçmenlik" gibi konu başlıkları altında toplanan yalanlar, The Washington Post⁶¹ tarafından doğrulanmıştır. Yalan Duvarı ismi dikkat çekici bir tercihtir zira Trump'ın başkanlığı süresince göçmen sorununu çözeceği iddiasıyla vaat ettiği Meksika-Amerika

⁶¹1877 yılında kurulan The Washington Post, ABD'nin en eski gazetesidir. Gazete, Steve Tesich'in post-truth kelimesini ilk kez kullandığı "A Government of Lies" adlı makalesinde bahsettiği, Watergate skandalında oynadığı rol ile ünlenmiştir.

sınırına duvar örme projesine gönderme yapmaktadır. Yalan Duvarı, Trump destekçileri tarafından spreylen boyalarla üzerine “Trump’a oy ver ya da öl” isimli bir not düşülüp boyanarak saldırıya uğramıştır. Bu saldırı, çalışmanın neden gerekli olduğunu kanıtlar nitelikte ve üzerine yazılan talihsiz sözler ise, karşısında durduğu düşüncenin vahametini gözler önüne sermektedir. Bu olaydan sonra, Tenney ve Buehler, çalışmanın yeniden üretilebilmesi adına bir kampanya başlatmış ve toplanan destek sayesinde Yalan Duvarı yeniden yapılabildiği.



Görsel 20- Phil Buehler, *Wall of Lies (Saldırıdan Sonra)*, 2020

Yalan Duvarı’nı post-truth bağlamında yeniden değerlendirmemiz gerekirse, popülist bir lider olan Trump’ın yalanları ve çarpıtmaları, hakikatin değerini tekrar düşünmeye açmıştır. Yalanların yalan olduğunu cesur bir şekilde söylemek, sanatçı Phil Buehler’in gözünde bir gereklilik olarak görülmüş olmalıdır. Bu anlamda Buehler’in parrhesiastik⁶² bir tavır almış olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü Buehler, hakikatin yok sayıldığı bir zamanda ve coğrafyada hakikati arayıp bulup, insanlara da bu hakikati göstermek konusunda korkusuz bir yaklaşım sergilemiştir.

⁶² “Pan” ve “rhema” kelimelerinin birleşmesiyle oluşan *parrhesia* kelimesi, “her şeyi söylemek” anlamına gelir (Kalaycı, 2013: 1). Antik Yunan’a ait bir kavram olan bu kelimeyi 20. yüzyılda Michel Foucault, kendi düşünsel pratiğinde tekrar değerlendirir. Foucault’a göre *parrhesiastes*, yani doğruyu söyleyen kişi, “söze döktüğü hakikatin altına imzasını atar, bu doğruya kendini adar ve dolayısıyla doğru aracılığıyla doğrunun yükümlülüğü altına girer” (Foucault, 2018: 13). Foucault, her söylenen hakikatin parrhesia olmadığını, parrhesia olabilmesi için kişinin hakikati söylerken hitap ettiği kişiyle ilişkili belli bir risk alıyor olması gerektiğinin altını çizer (Foucault, 2018: 13).

Parrhesiastik bir tavır sergilemiş olduğunu söyleyebileceğimiz bir başka iş olan Aslı Çavuşoğlu'nun 2017 yılında yapmış olduğu "Future Tense" isimli işi ise, ana akım medyanın sorunlu haber sunma şekillerini eleştirir. Türkçeye "Gelecek Zaman" olarak çevirebileceğimiz işin adı, gramerde zaman kipi olarak kullanılan gelecek zamana gönderme yapar. Bu isimle hakikati hep meçhul bir geleceğe ötelemeyi eleştiren sanatçı, Türkiye'de giderek artan kutuplaşmanın altını çizerek gazetelerin belirli bir tarafın savunucusu olmak gibi bir noktaya geldiğine işaret eder (Çavuşoğlu, 2017: 1). Çavuşoğlu'na göre, ana akım medyada sansürden en az etkilenen kesim olan astrolog ve falcılar, hakikati sunan haberlerin iyice silinip yok olmasıyla beraber otorite konumuna gelmişlerdir (Çavuşoğlu, 2017: 2).



Görsel 21- Aslı Çavuşoğlu, *Future Tense*, 2017

Çavuşoğlu, Future Tense'i oluştururken farklı pratiklerle (tarot, kum falı, kahve falı, astoroloji vs.) çalışan, farklı siyasi görüşlerden ve etnik kökenlerden 50 tane falcıyı bir araya getirip onlardan 2017 ve sonrası için kehanetlerde bulunmalarını istemiştir. Daha sonrasında sonuç olarak ortaya çıkan kehanetleri toplayarak gazete formatında bir araya getirmiştir⁶³. Artforum'un yazarlarından Kate Sutton'un yazdığına göre, sanatçının

⁶³ Oluşturulan gazetenin pdf haline ulaşmak için bkz. <https://www.aslicavusoglu.info/wp-content/uploads/2017/03/FutureTenseMaster.pdf>

böyle bir tercih yapmasının sebebi, “artık siyaset hakkında başı derde girmeden konuşabilecek tek kesimin falcılar olmasıdır” (Sutton, 2017: 13).

Sanatçının beyanına göre ise; “Popülizm, empati eksikliği, ayrımcılık hem dünyada hem de Türkiye’de yeni uç noktalara ulaşırken, herkes bundan sonra ne olacak sorusunu sorarken, *Gelecek Zaman* propaganda, haber ve falcılığı karıştırarak haber alma alışkanlıklarımızı sorguluyor” (Çavuşoğlu, 2017: 4). Bu bağlamda Çavuşoğlu, post-truth’un paradigmalarından biri olan popülizmi eleştirmeye ve bireyin özgürlüğünü devletin iktidar aygıtlarına direnerek ifade etmesini sağlayacak bir değişim olan siyasi değişim için bir kapı aralamıştır.



Görsel 22- Alpin Arda Bağcık, *Ritalin*, 2017

Alpin Arda Bağcık’ın 2017 yılında yapmış olduğu *Ritalin* isimli işi ise, aynı Çavuşoğlu gibi, medyanın hakikat ile olan ilişkisini yeniden sorgulamaya açan bir çalışmadır. Zilberman Galeri’deki “Kırmızı Reçete” isimli kişisel sergisinde sergilediği bu resim, adını Sağlık Bakanlığı’nın uyuşturucu etkisi yaptığı bilinen ilaçları vermek için zorunlu tuttuğu kırmızı reçete ile alınabilen bir ilaçtan alır. Resim ise, Körfez Savaşı sırasında çok konuşulmuş oldukça ikonik bir fotoğrafa gönderme yapmaktadır. Fotoğrafın hikâyesi ise şöyledir; Körfez Savaşı sırasında Saddam Hüseyin yönetiminin petrol tesislerini bombaladığı, bu şekilde doğaya geri dönülemeyecek bir şekilde hasar verdiği ana akım medyada haber olmuştur ve bunu kanıtlar nitelikteki petrole bulanmış

zavallı karabatakların görüntüleri bütün dünyaya servis edilmiştir. Fakat daha sonra bu görüntülerin, Alaska'daki bir tanker kazası sonucu meydana gelen petrol sızıntısı nedeniyle ortaya çıktığı anlaşılmıştır.

Alenen yalan olduğu ortaya çıkan bu haber, 1990'lı yılların oldukça konuşulan karelerinden birisi olan bu fotoğrafın hafızalara kazınmasına neden olmuştur. “Bu görüntü ayrıca propagandanın işlevsel ve yaşamsal hale gelme sürecini vurgulaması açısından da çok iyi bir örnek teşkil ediyor” (Zilberman Gallery, 2017: 3). Bağcık ise, bu fotoğrafı neredeyse birebir olarak resmederken görüntüyü kısmi olarak bozulmaya uğratar. Bu tercih ise, günümüzde istediğimiz her an ulaşabileceğimiz ancak doğruluğundan emin olamayacağımız bilgi ile kurduğumuz yarı-bulanık ilişki biçimini çağrıştırmaktadır. Tercih etmiş olduğu isim ile de medyanın bilinçleri uyuşturan etkisini akıllara getiren sanatçının ürettiği bu iş, tarihi bir kırılma anını tekrar hatırlatarak “gerçeğin” yani halka açıklandığı şekliyle “gerçeğin” örgütlenme biçimi ve dikte edilme yöntemine karşı bir mücadele içinde görünmektedir.

Eserlerinde sıklıkla hakikat ile kurulan ilişkiyi mesele edinen bir sanatçı olan Bağcık, 2022 yılında açtığı sergi ile bir kez daha izleyiciyi bu konuda düşünmeye davet etmiştir. 2019 yılının sonunda ortaya çıkan koronavirüs pandemisinin ilk günlerinden beri varlık göstermeye başlayan türlü komplo teorileri ve bariz yalanlar bütün bir infosferi kuşatmıştır ve geçtiğimiz birkaç yılda özellikle sağlık üzerine odaklanan komplo teorileri, savunucularını katbekat arttırmıştır. Bağcık ise 2022 yılında İstanbul'daki Zilberman Galeri'de açılan “Paranoid Fanteziler, Sahici Entrikalar” isimli sergisinde, post-truth çağda toplumun zihinlerine sızan bu komplo teorilerine odaklanmıştır. Serginin ismini iki ayrı bölüme ayıran sanatçının eserleri, Zilberman Galeri'nin sergi metninde yazdığına göre;

“*Paranoid fanteziler* komplocuların insan sağlığı hakkında ortaya attıkları hayal ürünü hipotezleri veya sağlık endüstrisine duydukları şüphe sonucu öne sürdükleri savları ötekileştiren, hatta yermeye varan yaklaşımın altını çizer. *Sahici entrikalar* ise kapitalizmin nüfuz ettiği sağlık endüstrisinde, şüphe uyandıran ticari manevralarla oluşan günümüzdeki belirsiz atmosfere işaret eder” (Zilberman Galeri, 2022).

Buradan anladığımız üzere, Bağcık’ın serginin ismini bu şekilde, iki aksi yönü işaret edencesine seçmesinin nedeni, serginin sadece komplo teorilerini eleştiren bir tavır almaktan ziyade komplo teorilerini savunan insanın da bakış açısını dâhil etmeye çalışmış olmasıdır. Yani Türkay Salim Nefes’in de belirttiği üzere, “Bağcık’ın sergisi komplo teorilerini patolojikleştirmek ile toplumdaki yerini normalleştirmek arasında orta bir tutuma yerleşerek bu yaklaşımlar arasındaki akademik ayrımın ötesine geçiyor” (Nefes, 2022: 18).



Görsel 23- Alpin Arda Bağcık, *Hidroksiklorokin*, 2022

Sergideki eserlerden birisi olan, “Hidroksiklorokin” isimli bu resim ise, pandeminin başında oldukça popülerleşmiş bir görsel olan 20. yüzyılın başında, İspanyol gribi zamanında çekilmiş bir fotoğrafın tuvale aktarılmış halidir. Pandeminin başında Covid-19 hastalarının tedavisinde kullanılıp oldukça tartışma yaratan bir ilacın ismi olan Hidroksiklorokin, sanatçının daha önceki eserlerinde görmeye alışık olduğumuz ilaç isimleri üzerinden yapılan isimlendirme eğiliminin devam ettiğini gösterir. Uzaktan renkli olarak görülen resme yaklaştıkça resim monokrom bir hale gelmektedir. “Gestalt

kuramının da önerdiği tümel algıyı destekler nitelikte optik illüzyon tekniklerinden faydalandığı”nı belirten Bağcık, tuval yüzeyindeki renkli çapraz çizgiler sayesinde bu görsel yanılsamayı sağlamıştır (Has, 2022: 5). Resim, izleyicinin konumlanmayı seçtiği mesafeye göre değişkenlik göstererek adeta komplo teorilerinin ikiyüzlü doğasını ifşa ederken bir yandan da zamansal anlamda ileri ve geri gitmenin analogjisini yansıtmaktadır.

Bu bölümde ele alınan sanatçıların hepsinde ortak olan nokta, post-truth’un semptomlarını fark edip onlara karşı bir tavır geliştirerek eserlerine konu etmiş olmalarıdır. Bu nedenle hepsi, ayrı konuları mesele etmiş olsalar bile, “çağdaş” birer sanatçı olmanın hakkını vererek, Agamben’in yaptığı tanımla da uyumlu bir şekilde hem içinde buldukları çağa bağlı hem de ona belirli bir mesafeden bakmayı başaramışlardır.



3. BÖLÜM

YANKI

3. BÖLÜM

YANKI

3.1. Eserin Kavramsal Altyapısı

Çürümenin Kitabı'nda Cioran, "Her insan, kendinin bir şey önereceği anı bekler: Ne önerdiği önemli değildir. Bir sesi vardır ya, o yeter. Ne sağır ne dilsiz olmanın bedelini pahalıya öderiz..." diye yazar (Cioran, 2013: 10). Bu cümleler her ne kadar günümüzden yarım asır kadar önce yazılmış olsa da post-truth çağın karakterine oldukça uygun bir durumu tarif eder. Çünkü bu durum ile günümüzün vazgeçilmez unsurlarından birisi olan sosyal medya platformlarında artık sık sık karşılaşırız. İnternete erişimi olan herkesin sesini duyurma imkânı olarak ortaya çıkan sosyal medya, insanlığı birbiri ile yeniden yakınlaştırma idealini artık kaybetmiş görünmektedir. Kişinin ancak kendi görüşlerine yakın görüşleri karşısına çıkaran algoritmik düzen, insanları yankı odası olarak adlandırılan yerlere hapsetmiştir.

Post-truth çağın yaygın görülen semptomlarından birisi olan yankı odası, kişinin kendi tecrübeleri neticesinde elde ettiği bilgiyi hakikat olarak kabul etmesi ve karşı argüman olarak sunulan bilimsel bir gerçekliği ya da kanıtlanmış bilgiyi kabullenememesine olan yatkınlığı sayesinde temelini sağlamlaştırmaktadır. Artık gerçeklik, kişinin hâlihazırda edinmiş olduğu bilgileri doğrulamıyorsa, hakikat olarak zihninde işlenmeye değer değildir. İnsana kendi sesini geri ileten bir oda metaforu üzerinden şekillenen yankı odası, bilgi almaktaki sınırlılığımızı hatırlatır. Ancak kendisi gibi olanı gören, yeniden üreten ve kabul eden dünyayı algılama biçimleri, çeşitliliğini birbirinden uzakta, bambaşka dünyalarda sürdürmeye devam eder. Bu ayrılık, benzer düşüncelerin benzer insanlar arasında durmadan dönüp durması, kendi içerisinde bir tür kapalı devre sistem yaratmaktadır.

3.2. Eserin Oluşum Süreci

“Yankı” isimli eser oluşturulurken yankı odalarında görülen bu kapalı devre sistemlerden birisi sahnelenmeye çalışılmıştır. Videoda toplam yedi kıtayı temsilen yedi farklı insan görülmektedir. Yedi kıtayı temsil eden bu insanlar, içinde yaşadığımız dünyanın bir analogisini oluşturmaktan ziyade yankı odasının dünyasındaki farklı kıtalar gibi işlev görmektedirler. Yankı odasının sınırlarının ise bu dünyanın atmosferini oluşturduğu tahayyül edilmiştir. Dünya metaforu aslında, yankı odasını temsil eden bu dünyanın dışında kocaman bir evren olduğu fakat zavallı kıtaların bu dünyayı terk edemeyecek kadar yeryüzü ile ilişkilendirilmiş olduğu fikri üzerinden şekillenir.

Videoda bu insanların kulaktan kulağa oynamakta olduğunu görürüz. Kulaktan kulağa oyununda amaç, ilk söylenen sözün olduğu gibi, hiç değişmeden sondaki kişiye kadar aktarılmasıdır. Fakat daha ilk sahneden söylenen sözün aktarılırken küçük de olsa bir değişime uğradığını fark ederiz. Video ilerledikçe her bir kişi, diğerine duyduğuna benzer ama farklı bir söz aktarır. Sadece yankı odasının sonuna gelindiğinde (yani yedinci kişiye) söz, yankı odasının sınırını temsil eden bu atmosferden olduğu gibi geri yankılanır ve aynı kişi tarafından sıradaki kişiye aktarılır. İzleyicinin bu nüansı fark edebilmesi için sesin geldiği yönde bir değişiklik meydana gelir. Sonrasında ise sözün, yedinci kişiye gelene kadar bozuma uğrayarak yoluna devam ettiğini görürüz. Bu döngü, videonun sonuna kadar böylece devam eder. Videonun sonuna yaklaştığımızda, söz, videonun başında duyduğumuz söze benzeyerek bozuma uğrar ve videonun sonundaki kişi, videonun başındaki kişinin kulağına fısıldar. İlk sözü söyleyen kişi aslında son kişinin fısıltısını duymuştur. Böylelikle aslında bunun bir bengi dönüşü olduğunu anlarız.

Bütün video boyunca ise, kişilerin yüzlerinin çok sınırlı bir kısmını görürüz, gözlerini bile göremeyiz. Yapılan bu tercihin nedeni ise, kişilerin kim olduğunun önemli olmamasıdır. Çünkü kişinin sözün aktarımını sağlayan olmaktan başka bir işlevi yoktur. Bu kişiler, herhangi biri ya da herkes olabilir. Yine de görüntünün net olması tercih edilmiştir ki izleyici son kişi ile ilk kişi arasındaki döngüyü fark edebilsin.

3.3. Eserin Tekniği ve Sunumu

Videodaki görüntüler, sahnelerin dijital fotoğraf makinası ile kayda alınıp, dijital ortamda montajlanarak bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Sesler ise yedi kişinin her bir sözünün ayrı ayrı dijital ortamda kayda alınmasıyla sağlanmıştır. Görüntüler ile sesler ise, montaj sırasında bir araya getirilmiştir. Çift kanallı ses kullanımının olanakları kullanılarak sesin yönü yankılandığı tarafa doğru değişkenlik göstermektedir. Bu tercih, sesin geldiği yönün değişmesiyle döngünün tamamlanıp yeniden başladığının izleyici tarafından fark edilmesi istendiğinden yapılmıştır.

Videonun, izleyicinin kendini oyunun içerisinde hissedebilmesi ve sesin geldiği yönün değiştiiğini rahatça algılayabilmesi için karanlık bir odada, projeksiyon ile duvara yansıtılarak, odanın iki kenarında duran ses sistemi ile de sesin ne duyulamayacak kadar kısık ne de çok yüksek olmayan bir seviyede sağlanması ile sunulması önerilmektedir. Videonun döngü şeklinde bittiği gibi yeniden başlayarak gösterime sunulması, izleyicinin ilk kişi ile son kişi arasındaki ilişkiyi fark edebilmesi için önemlidir. Ancak Covid-19 koşullarında bu sunum sağlanamamıştır. Bu nedenle video, dijital ortamda sunulmaktadır.

3.4. Eserin Fotoğrafları



Görsel 24- Aslı Güntan, *Yankı (Video Kesit 1)*, 2022



Görsel 25- Aslı Güntan, *Yankı (Video Kesit 2)*, 2022

SONUÇ

Post-truth kavramı, etrafında pek çok tartışma dönen bir kavramdır. Bu tartışmalar, şüphesiz ki, bu tezden sonra da devam edecektir. Ancak bu tez, post-truth'un henüz varlığının tartışıldığı bir zamanda ona dair bir sorgulamayı içerir. Kavram, bütüncül ve objektif bir şekilde ele alınmaya çalışılmıştır. Bunu yaparken de her alanda yapılan yorumlara yer vermek önceliklendirilmiştir. Ancak bu şekilde kavramın ne olduğuna dair doğru bir sonuca ulaşmamızın mümkün olduğu düşünülmüştür. Bütün bu süreç sonucunda, kavramın nasıl tanımlandığına göre değişmekle birlikte, pek çok önemli noktaya isabet eden, üzerinde konuşulması gereken bir kavram olduğu düşünülmektedir.

Kavramın tekrar gündeme getirdiği en önemli mefhum ise, hakikat kavramıdır. Aletheia adı altında Antik Yunan'dan itibaren felsefi olarak mesele edilen hakikat, günümüzde değerini -belki de hiç olmadığı kadar- kaybetmektedir. Post-truth bu değersizleşmeye işaret eder. Hakikatin değerini -eğer varsa- yeniden düşünmemiz ve buna göre dünyayı şekillendirmemiz gerektiği üzerine bir diyalog alanı açar. Bu diyalog alanı, bize post-truth'un başta neden meydana geldiğini sorgular. İlk olarak bakmamız gereken ise, toplumsal, kültürel ve siyasi değişimlerdir.

Bu alanların hepsi birbiriyle bağlantılı olduğu gibi, etkilemeyeceği bir zihin de mümkün görünmemektedir. Buradaki önemli değişimlerin başında postmodernizm gelmektedir. Postmodernizm büyük anlatıların yok olduğu, bilginin devasa yoğunlukta akmaya başladığı ve parçalanmanın, kırılmanın ve belirsizliğin hüküm sürdüğü bir çağı tarif eder. Bu noktada post-truth ile birbirinin ardılı olmaktan ziyade iç içe geçmiş görünür. Bilginin bu derece yoğunlaşmasını tetikleyen ana unsur ise, internet ve beraberinde getirdiği sosyal medya platformları olmuştur. Sosyal medya, insanlığa pek çok fayda sağlamakla birlikte, pek çok açıdan da hayal kırıklığına sebep olmuştur. İsteyen herkesin bilgi paylaşımında bulunabileceği bu platformlar, özgürlük sağlama idealindeyken insanları yankı odalarının dışına çıkamayacak hale getirmiştir.

Herkesin kendi infosferine sahip olma lüksünün olduğu bu evrende, komplo teorileri, birer virüs gibi yayılmaya başlamıştır. Doğru ile yanlış nasıl ayıracağını bilemeyen insan, kendi deneyimlerine güvenerek neye inanacağını seçmek zorunda

bırakılmıştır. Bilim alanında yapılan araştırmalar ile insanoğlunun bu eğilime ezelden beri sahip olması, sosyal medya ile bir araya gelince bir tür kaosa sebep olmaktadır. Henüz atlatmakta olduğumuz pandemi sırasında dolaşan yanlış bilgilerin ne derece zararlı olabileceği bir kez daha anlaşılmıştır. Popülist bir lider olan Trump'ın pandemi sırasında yapmış olduğu bilim dışı açıklamalar, insanlarda hayret uyandırmıştır. Bilim karşıtlığının giderek arttığı bugünlerde hakikate olan bağlılığımız giderek önem kazanmaktadır. Herkesin kendi hakikatine sahip olduğu bir dünya, insanlığı daha iyi bir noktaya götüreceğ gibi görünmemektedir.

Çağa dair bütün bu olup bitenler sanatçılarını bu konuda eserleriyle fikir beyan etmeye sürüklemiştir. Daha önce de yaşanan toplumsal olayların sanatçılarını hakikat ile ilgili eser üretmeye ittiğini gözlemleriz. Yaşanan Dreyfus Olayını, savaşlar gibi önemli olaylar sanatçıların hakikate sahip çıkma içgüdüsunü ortaya çıkarmıştır. Günümüzün hâkim görsel sanat başlığı olan çağdaş sanatta da bu eğilim mevcuttur. Bu eğilimi araştırmaya geçmeden önce ise, çağdaş olmanın ne anlama geldiği ile çağdaş sanatını kendisinden önceki sanat üretme biçimlerinden ayırmanın ne olduğu çeşitli düşünürlerin perspektifinden ele alınmıştır. Bütün bunların sonucunda, çağdaş sanatta hakikatin nasıl ele alındığı sanatçıların ürettiği eserler doğrultusunda incelenmiştir. Çağdaş öncesi çıplak bir kadın olarak tasvir edilen Hakikat, artık soyut ve felsefi bir kavram olarak ele alınmaktadır.

Özellikle post-truth teriminin ortaya çıktığı tarihten sonra üretilen işler, hakikatin önemsizleşmesi bağlamında yeniden değerlendirilmiştir. Bu bağlamda, kurgunun nerede bitip gerçeğin nerede başladığını açık etmeyen parafiction ve mockumentary kapsamında üretilen örnekler üzerinden çağdaş sanat eserlerinin hakikat ile ilişkisi sorgulanmıştır. Post-truth ile çağdaş sanatın ilişkisini gözlemleyebileceğimiz bir diğer perspektif de post-truth'un paradigmasını eleştiren sanatçılar tarafından sunulur. Sanatçı, aynı zamanda bir gözlemcidir de. Bu açıdan çağdaş olmak kavramının gerektirdiği gibi, çağa bağlı ama mesafeli bir duruş sergileyen sanatçılar, post-truth'un emarelerini fark edip eserleri ile bunlara işaret etmiştir.

Son olarak ise, Yankı isimli eser yankı odası kavramı ile ilişkilendirilerek, post-truth dünyasının bir tasvirini sunmaktadır. İlhamını kendi yaşadığı çağa attığı mesafeli bakıştan alan Yankı, hakikatin önemsizleşmesine işaret etme kaygısı taşımaktadır. Kutuplaşmanın, ırkçılığın ve empati yoksunluğunun giderek arttığı dünyada, sorunun kaynağına dair bir önermede bulunur.



KAYNAKÇA

Kitaplar

AKARSU, Bedia (1975). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

ADORNO, Theodor W. - HORKHEIMER, Max (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev. Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

ANDERSON, Perry (1999). *The Origins of Postmodernity*, United Kingdom: Verso Books.

ANGELES, Peter A. (1992). *The Harper Collins Dictionary of Philosophy*, United States of America: Harper Collins Publishers.

ALPAY, Yalın (2018). *Yalanın Siyaseti*, İstanbul: Destek Yayınları.

ARİSTOTELES (2019). *Metafizik*, çev. Gurur Sev, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

ARİSTOTELES (2020). *Retorik*. çev. Ari Çokona, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

BAİLLARGEON, Normand (2017). *Aklın ve Bilimin Işığında Eleştirel Düşünme Kılavuzu*, çev. İbrahim Yıldız, Ankara: Dipnot Yayınları.

BEST, Steven – KELLNER, Douglas (1998). *Postmodern Teori Eleştirel Soruşturmalar*, çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

CALINESCU, Matei (2017). *Modernliğin Beş Yüzü*, çev. Sabri Gürses, İstanbul: Küre Yayınları.

CAUQUELIN, Anne (2016). *Çağdaş Sanat*, çev. Özlem Avcı, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

CEVİZCİ, Ahmet (2005). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

CIORAN, Emil M. (2013). *Çürümenin Kitabı*, çev. Haldun Bayrı, İstanbul: Metis Yayınları.

CORNFORD, Francis M. (1989). *Platon'un Bilgi Kuramı*, çev. Ahmet Cevizci, Ankara: Gündoğan Yayınları.

COSENTINO, Gabriele (2020). *Social Media and the Post-Truth World Order: The Global Dynamics of Disinformation*, London: Palgrave Pivot.

DANTO, Arthur C. (1997). *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, New Jersey: Princeton University Press.

DETIENNE, Marcel (2012). *Arkaik Yunan'da Hakikatin Efendileri*, çev. Adem Beyaz, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

DUMBADZE, Alexander, HUDSON, Suzanne (2013). *Contemporary Art: 1989 to The Present* (edited by Alexander Dumbadze and Suzanne Hudson), United Kingdom: Wiley-Blackwell.

ECO, Umberto (2020). *Felsefe Tarihi 1: Antik Yunan*, çev. Leyla Tonguç Basmacı, İstanbul: Alfa Basım Yayım.

ERHAT, Azra (1993). *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

FERRARIS, Maurizio (2018). *Yeni Gerçekçilik Manifestosu*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Kolektif Kitap.

FESTINGER, Leon (1968). *A Theory of Cognitive Dissonance*, California: Standford University Press.

FOUCAULT, Michel (2018). *Hakikat Cesareti: Kendinin ve Başkalarının Yönetimi II, Collège de France Dersleri (1984)*. çev. Adem Beyaz. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

FRANKFURT, Harry G. (2012). *Gerçek Üzerine*. İstanbul: Altıkkırbeş Yayın.

GIBBS, Laura (2002). *Aesop's Fables*, New York: Oxford University Press.

GIDDENS, Anthony (1996). *The Consequences of Modernity*, United Kingdom: Polity Press.

GÖREN, Erman (2021). *Homerosçu İlahiler'den Pindaros'a Arkaik Yunan Şiiri Antolojisi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

HANÇERLİOĞLU, Orhan (1976). *Felsefe Ansiklopedisi: Kavramlar ve Akımlar Cilt 4*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

HANDFORD, Stanley A. (1974). *Fables of Aesop*, United Kingdom: Penguin Classics.

HEIDEGGER, Martin (1992). *Parmenides*, translated by Andre Schuwer and Richard Rojcewicz, Indianapolis: Indiana University Press.

HEIDEGGER, Martin (2009). *The Essence of Truth*, translated by Ted Sadler, United Kingdom: Continuum Publishing.

HEIDEGGER, Martin (2011). *Sanat Eserinin Kökeni*, çev. Fatih Tepebaşılı, Ankara: De Ki Basım Yayım.

HESİODOS (2018). *Theogonia-İşler ve Günler*, çev. Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

HOMEROS (1993). *İlyada*, çev. Azra Erhat, A. Kadir, İstanbul: Can Yayınları.

KAKUTANI, Michiko (2019). *Hakikatin Ölümü, Trump Çağında Yalancılık Sanatı*, çev. Cesi Mizrahi, İstanbul: Doğan Kitap.

KNIGHT, Peter (2007). *Conspiracy Culture: From the Kennedy Assassination to The X-Files*, New York: Routledge Publishing.

KRANZ, Walther (2014). *Antik Felsefe*, çev. Macit Gökberk, İstanbul: Cinius-Sosyal Yayınları.

MCINTYRE, Lee (2019). *Hakikat-Sonrası*, çev. Mehmet Fahrettin Biçici, İstanbul: Can Sanat Yayınları.

MUDDE, Cas, KALTWASSER, Cristóbal Rovira (2017). *Populism*, United States of America: Oxford University Press.

NIETZSCHE, Friedrich (1968). *The Will to Power*, translated by Walter Kaufmann, R. J. Hollingdale, New York: Vintage Books.

OSBORNE, Peter (2021). *Kavramdan Sonra: Çağdaş Sanatın Felsefesi*, çev. Nüvit Bingöl, İstanbul: Can Sanat Yayınları.

PARMENİDES (2019). *Fragmanlar*, çev. Kaan H. Ökten, İstanbul: Alfa Basım Yayım.

PETERS, Francis E. (2004). *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, çev. Hakkı Hünler, İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

PLATON (2016). *Gorgias*, çev. Furkan Akderin, İstanbul: Say Yayınları.

PLATON (2018). *Theaitetos*, çev. Furkan Akderin, İstanbul: Say Yayınları.

PLATON (2019). *Devlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu – M. Ali Cimcoz, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

POPPER, Karl (1972). *Conjectures and Refutations*, London: Routledge Publishing.

RACE, William H. (1997). *Pindar*, Massachusetts: Harvard University Press.

ROBERTSON, Roland (1992). *Globalization, Social Theory and Global Culture*, London: Sage Publications.

ROSE, Herbert J. (2005). *Handbook of Greek Mythology*, New York: E.P. Dutton.

STALLABRASS, Julian (2021). *Çağdaş Sanat*, çev. Esin Soğancılar, İstanbul: İletişim Yayınları.

TİMUÇİN, Afşar (2004). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Bulut Yayınları.

VASARI, Giorgio (2013). *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri*, çev. Elif Gökteke, İstanbul: Sel Yayıncılık.

VERNANT, Jean-Pierre (2006). *Myth and Thought among the Greeks*, New York: Zone Books.

VIRILIO, Paul (2003). *Enformasyon Bombası*, çev. Kaya Şahin, İstanbul: Metis Yayınları.

WATERS, Malcolm (2001). *Globalization*, New York: Routledge Publishing.

WEINRICH, Harald (2004). *Lethe: The Art and Critique of Forgetting*, New York: Cornell University Press.

E-Kitap

HEPKON, Haluk (2007). *Komple Teorileri Tarihi*, İstanbul: Kaynak Yayınları.

BACON, Francis (2014). *Novum Organum or True Suggestions for the Interpretation of Nature* (ed. Joseph Devey), New York: P.F. Collier & Son, The Project Gutenberg, <https://www.gutenberg.org/ebooks/45988> [24 Mayıs 2022].

Kitap İçi Bölüm

AGAMBEN, Giorgio (2022). “Çağdaş Nedir?”, *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat* (ed. Ali Artun, Nursu Öрге), İletişim Yayınları, ss. 41-52.

BELTING, Hans (2009). “Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimate”, *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums* (ed. Andrea Buddensieg, Hans Belting), Hatje Cantz Publishers, ss. 1-27.

DASTUR, Françoise (2014). “Play And Messianicity: The Question of Time and History in Derrida’s Deconstruction”, A Companion to Derrida, (ed. Zeynep Direk, Leonard Lawlor), Wiley Blackwell Publishing, ss.179-193.

GROYS, Boris (2022). “Zamanın Yoldaşları”, ağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat (ed. Ali Artun, Nursu rge), İletişim Yayınları, ss. 53-70.

LIPKIN, Steven N., PAGET, Derek, ROSCOE, Jane (2006). “Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons”, Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking (ed. Gary D. Rhodes, John Parris Springer), McFarland & Company, Inc., Publishers, ss. 11-26.

MEDINA, Cuauhtemoc (2022). “ağdaş Sanat: 11 Tez”, ağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat (ed. Ali Artun, Nursu rge), İletişim Yayınları, ss. 7-18.

OSWALD, Margit E., GROSJEAN, Stefan (2004). “Confirmation Bias”, Cognitive Illusions: A Handbook on Fallacies and Biases in Thinking, Judgement and Memory (ed. Rüdiger F. Pohl), Psychology Press, ss. 79-96.

ÖZTARHAN, Alp (2014). “Zihin-Beden Sorunu”, Bilim Üzerine Marksist Tartışmalar, Marksizm Bilime Yabancı mı? (ed. Alper Dizdar), Yazılama Yayınevi, ss. 201- 228.

ROELSTRAETE, Dieter (2022). “ağdaş Sanat Ne Değildir?: Jena’dan Bakmak”, ağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat (ed. Ali Artun, Nursu rge), İletişim Yayınları, ss. 71-82.

RAJCHMAN, John (2022). “ağdaş: Yeni Bir Fikir mi?”, ağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat (ed. Ali Artun, Nursu rge), İletişim Yayınları, ss. 19-40.

SOVERINI, Luca (2020). “Sofistler”, Felsefe Tarihi 1: Antik Yunan (ed. Umberto Eco), Alfa Basım Yayım, ss. 97- 111.

STEYERL, Hito (2022). “Sanatın Politikası, Çağdaş Sanat ve Post-Demokrasiye Geçiş, Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat (ed. Ali Artun, Nursu Öрге), İletişim Yayınları, ss. 83-95.

Makaleler

ALTROCCHI, Rudolph (1921). “The Calumny of Apelles in the Literature of the Quattrocento”, *Publications of the Modern Language Association of America*, Yıl 36, Sayı 3, ss. 454-491.

ANLI, Ömer Faik (2021). “Hakikat-Sonrası Bilim Kavrayış(lar)ı ve Yeni Bir Kavram Haritası-Post-Modern, Post-Hakikat, Post-Normal Kesişiminde Bir Kavramsallaştırma Olarak Bilim”, *Cogito: Hakikat-Sonrası*, Yıl 2021, Sayı 104, ss. 172-192.

ATAHAN, Derviş, AŞKIN, Zehragül (2017). “Platon ve Heidegger’de Aletheia ve Sanat Yapıtı İlişkisi”, *Kilikya Felsefe Dergisi*, Yıl 2017, Sayı 2, ss. 51-68.

AVCI AKSOY, Özlem (2022). “Sosyal Bilimlerde Yeni Açılımlar: Yeni Materyalizm ve Minör Bilim”, *Mülkiye Dergisi*, Yıl 2022, Sayı 46, ss. 137-162.

BAÇ, Murat (2020). “Hakikatin Savuşturulması, Ötelenmesi ve Geri Dönüşü Üzerine”, *Pasajlar Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl 2, Sayı 4, ss. 17-34.

BARKUN, Michael (2015). “Conspiracy Theories as Stigmatized Knowledge”, *Diogenes*, Yıl 2015, Sayı 62(3-4), ss. 114-120.

BAŞARAN, Barış (2014). “Eleştirel Bir Kategori Olarak Komplö Teorisinin İcadı: Karl Popper ve “Toplumun Komplö Teorileri”, *Teorik Bakış*, Yıl 2014, Sayı 5, ss. 21-30.

BAYSAN, Gül Tekay (2002). “Dreyfus Davası: Gerçek ve Adalet Savaşçısı Zola”, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Yıl 2002, Cilt 19, Sayı 1, ss.181-195.

BEAM, Micheal A., KOSICKI, Gerald M. (2014). “Personalized News Portals: Filtering Systems and Increased News Exposure”, *Journalism & Mass Communication Quarterly*, Yıl 2014, Sayı 91, ss. 59-77.

BEJAN, Petru (2022). “Can We Represent the Truth?”, *Hermeneia: Journal of Hermeneutics, Art Theory & Criticism*, Yıl 2014, Sayı 14, ss. 5-9.

BOZOĞLU, Tülin (2017). “Hegel’in Zeitleist’ı ve Otoriter Popülist Siyasal Söylem: Trump Üzerine Bir Okuma”, *Ekonomi, Politika & Finans Araştırmaları Dergisi*, Yıl 2, Sayı 1, ss. 67-82.

BÜYÜKAFŞAR, Mehmet (2022). “Sağlık Mezenformasyonu: Çevrimiçi Kanallardan Yayılan Yanlış Bilgi Salgını”, *Marmara Üniversitesi Öneri Dergisi*, Yıl 2022, Sayı 57, ss. 73-101.

CRAVEN, David (1996). “The Latin American Origins of ‘Alternative Modernism’”, *Third Text*, Yıl 10, Sayı 36, ss. 29-44.

ÇÖTOK, Tufan (2016). “Parmenides’in Şiirinde Hakikat”, *Sobider Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl 3, Sayı 7, ss. 152-163.

DE CLEEN, Benjamin (2018). “Populism, Exclusion, Post-truth. Some Conceptual Caveats Comment on “The Rise of Post-truth Populism in Pluralist Liberal Democracies: Challenges for Health Policy”, *International Journal of Health Policy and Management*, Yıl 2018, Sayı 7, ss. 268-271.

ENWEZOR, Okwui (2004). “Documentary/Vérité: Bio-Politics, Human Rights and the Figure of “Truth” in Contemporary Art”, *Australian and New Zealand Journal of Art*, Yıl 2004, Sayı 5, ss. 11-42.

ERCAN, Eren Ekin (2020). “Modernizm, Postmodernizm: İhab Hassan’ı Okumak”, *Etkileşim: Üsküdar Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, Yıl 2020, Sayı 5, ss. 210-215.

ERÇETİN, Tuğçe, ERDOĞAN, Emre (2019). “Popülist Liderlerinin Başarısına Medya Sistemleri Perspektifinden Bir Bakış: Birleşik Krallık, Hollanda Ve Türkiye Karşılaştırması”, *Moment Dergi: Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, Yıl 2019, Sayı 6(1), ss. 38-74.

ERKAN, Ümmet (2019). “Gilles Deleuze Felsefesinde Temel Kavramlar ve Yeni Toplumsal Hareketler”, *Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, Yıl 9, Sayı 19, ss. 2627-2652.

ERDOĞAN, Emre, UYAN-SEMERÇİ, Pınar (2020). “Hakikat Sonrası Tartışmalarının Gerçek Olmayan Varsayımlarını Ele Almak: Akıl, Bilim ve Demokrasi Karşılığı”, *Pasajlar Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl 2, Sayı 4, ss. 83-108.

GAMBLE, Christopher N., HANAN, Joshua S., NAIL, Thomas (2019). “What is New Materialism?”, *Angelaki Journal of the Theoretical Humanities*, Vol. 24, Sayı 6, ss. 111-134.

HANSSON, Sven Ove (2017). “Science Denial As A Form of Pseudoscience”, *Studies in History and Philosophy of Science Part A*, Yıl 2017, Sayı 63, ss. 39-47.

HASSAN, Ihab (1985). “The Culture of Postmodernism”, *Theory Culture Society*, Yıl 1985, Sayı 2, ss. 119-131.

HAŞLAKOĞLU, Oğuz (2008). “Platon Düşüncesinde Aletheia”, *Kaygı: Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, Yıl 2008, Sayı 11, ss.205-209.

HEIT, Helmut (2018). “there are no facts. . .”: Nietzsche as Predecessor of Post-Truth?”, *Studia Philosophica Estonica*, Yıl 2018, Sayı 11, ss. 44-63.

HOUWEN, Tim (2011). “The Non-European Roots of the Concept of Populism”, *Sussex European Institute Working Paper*, Yıl 2011, Sayı 120, ss. 1-52.

KANT, Immanuel (2005). “Aydınlanma Nedir?”, *Liberal Düşünce*, Yıl 10, Sayı 38-39, ss. 225-230.

KEVLES, Daniel J. (1999). "Eugenics and Human Rights", *British Medical Journal*, Yıl 1999, Sayı 319, ss. 435-438.

KİRİŞ YILMAZ, Nurten (2012). "Sofistler 'Sofist' miydi?", *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl 2012, Sayı 25, ss. 163-178.

LAMBERT-BEATTY, Carrie (2009). "Make-Believe: Parafiction and Plausibility", *October*, Yıl 2009, Sayı 129, ss. 51-84.

LISTER, Kristin Hoermann, HIRSH, Sharon L., CASADIO, Francesca, FIEDLER, Inge (2005). "Hodler's Truth", *Art Institute of Chicago Museum Studies*, Vol. 31, Sayı 2, ss. 60-111.

MALPAS, Jeff (1992). "Retrieving Truth: Modernism, Post-Modernism And The Problem Of Truth", *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, Yıl 1992, Sayı 75(2/3), ss. 287-306.

NARİN, Bilge (2018). "Kişiselleştirilmiş Çevrimiçi Haber Akışının Yankı Odası Etkisi, Filtre Balonu Ve Siberbalkanizasyon Kavramları Çerçevesinde İncelenmesi", *Selçuk İletişim*, Yıl 2018, Sayı 11, ss. 232-251.

NEFES, Türkay Salim (2021). "Dünyada ve Türkiye'de Komplo Teorilerini Anlamak", *Cogito: Komplo Teorileri*, Yıl 2021, Sayı 103, ss. 15-24.

NOTOPOULOS, James A. (1938). "Mnemosyne in Oral Literature", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Yıl 1938, Sayı 69, ss. 465-493.

OKTUĞ, Melis (2009). "Neolojizm Bağlamında Dilsel Üretimler/Ekonomik Göstergeler: 2000 Yıllarında Yaşanan Ekonomik Krizin Dilbilimsel Çözümlemesi", *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, Yıl 2009, Sayı 1, ss. 123-133.

ÖZDOYRAN, Güven (2020). "Post-Truth Çağı, Kuram-Yüklü Gözlem Sorunu ve Yeni Medya: Facebook "Düz Dünya Türkiye" Grubu Örneği", *Egemia Ege*

Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya Ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi, Yıl 2020, Sayı 7, ss. 139-169.

RAPTİS, Buket Korkut (2020). “Böyle Söylendi Nietzsche: Nihilizm, Post-Truth ve Benzerleri”, *Pasajlar Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl 2, Sayı 4, ss. 57-71.

RESNICK, Paul, GARRETT, R. Kelly, KRIPLEAN, Travis, MUNSON, Sean A., STROUD, Natalie J. (2013). “Bursting Your (Filter) Bubble: Strategies for Promoting Diverse Exposure”, *In Proceedings of the 2013 Conference on Computer Supported Cooperative Work Companion (CSCW '13)*, Yıl 2013, ss. 95-100.

RUTLİ, Evren Erman (2016). “Derrida’nın Yapısökümü”, *Temaşa: Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi*, Yıl 2016, Sayı 5, ss. 49-68.

SALLAN, Songül, BOYBEYİ, Songül (1994). “Postmodernizm-Modernizm İkilemi”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi*, Yıl 1994, ss. 313- 323.

SARI, İsa (2013). “Dilde Yeniden Adlandırma İhtiyacı: Retronimler”, *Türkbilig Dergisi*, Yıl 2013, Sayı 25, ss. 19-26.

SAYIN, Burak (2020). “Post-Truth Çağında Hakikati Yeniden Anlamlandırma İmkânı Olarak Sanat: Hakikatsi’den Hakikate Geri Dönüş”, *Pasajlar Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl 2, Sayı 4, ss. 161-175.

SENGUL, Kurt (2019). “Populism, Democracy, Political Style and Post-Truth: Issues for Communication Research”, *Communication Research and Practice*, Yıl 2019, Sayı 5, ss. 88-101.

STEWART, Kathleen (2021). “Komplo Teorisinin Dünyaları”, *Cogito: Komplo Teorileri*, Yıl 2021, Sayı 103, ss. 7-14.

TANFORD, Sarah, MONTGOMERY, Rhonda (2015). “The Effects of Social Influence and Cognitive Dissonance on Travel Purchase Decisions”, *Journal of Travel Research*, Yıl 2015, Sayı 54, ss.1-15.

TERZİ, Âdem (2020). “Post-Truth Kavramı ve Türkçe Karşılıkları Üzerine”, *Türk Dili*, Yıl 69, Sayı 820, ss. 80-86.

TİMUR, Kemal (2017). “Kural Tanımayan Bir İdeoloji: Postmodernizm”, *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi*, Yıl 3, Sayı 7, ss. 1-9.

VALLÉE-TOURANGEAU, Frédéric AUSTIN, Neville G., RANKIN, Sandra (1995). “Inducing a Rule in Wason’s 2-4-6 Task: A Test of the Information-Quantity and Goal-Complementarity Hypotheses”, *The Quarterly Journal Of Experimental Psychology*, Yıl 1995, Sayı 48(4), ss. 895-914.

WIGHT, Colin (2018). “Post-Truth, Postmodernism and Alternative Facts”, *New Perspectives: Interdisciplinary Journal of Central & East European Politics and International Relations*, Yıl 2018, Sayı 26, ss. 17-29.

YANIK, Hayrullah (2016). “Yapısöküm Üzerine Birkaç Not”, *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, Yıl 2016, Sayı 2, ss. 91-98.

Basılmamış Kaynaklar

ATBAKAN, Berk Utkan (2017). *Nietzsche’de Güç İstemi ve Perspektivizm Kavramları Bağlamında Ahlak ve Yaşamın Olumlanması Sorunu*, Doktora Tezi, dan. Doç. Dr. Uğur Ekren, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, İstanbul.

GÖKSOY, Seçkin (2018). “Çağdaş Nedir?” *Sorusunun Estetik Ve Politik Açılımı: Nietzsche, Kant, Foucault, Rancière*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Şiray, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, İstanbul.

VURAL, Murat (2019). *Martin Heidegger’de Sanat ve Teknik Kavramı İlişkisi Bağlamında Hakikat Kavramının Yeri*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Dr. Öğr. Üyesi A. Teyfur Erdoğan, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İnsan ve Toplum Bilimleri Ana Bilim Dalı, İstanbul.

İnternet Kaynakları

AIC, Art Institute Chicago (2022). Truth has died, plate 79 from The Disasters of War. *Art Institute Chicago*. <https://www.artic.edu/artworks/124932/truth-has-died-plate-79-from-the-disasters-of-war> [27 Mayıs 2022]

Alat, M. (2019). Hakikati Deneyimlenebilir Kılmak. *Unlimited Publications*. <https://www.unlimiteddrag.com/post/hakikati-deneyimlenebilir-kilmak> [2 Haziran 2022]

American Dialect Society (2006). Truthiness Voted 2005 Word of the Year by American Dialect Society. *American Dialect Society*. https://www.americandialect.org/Words_of_the_Year_2005.pdf [26 Ocak 2022]

Borghese Gallery (2022). Truth Unveiled by Time. *Borghese Gallery*. <https://borghese.gallery/collection/sculpture/truth-unveiled-by-time.html> [24 Mayıs 2022]

Calcutt, A. (2016). The Truth About Post-Truth Politics. *Newsweek*. <https://www.newsweek.com/truth-post-truth-politics-donald-trump-liberals-tony-blair-523198> [21 Ekim 2021]

Cambridge Dictionary (2022a). Populism. *Cambridge University Press*. <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/populism> [20 Nisan 2022]

Cambridge Dictionary (2022b). Mockumentary. *Cambridge University Press*. <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/mockumentary> [8 Haziran 2022]

Çavuşoğlu, A. (2017). Future Tense. *Aslı Çavuşoğlu*. <https://www.aslicavusoglu.info/2017/future-tense/> [10 Haziran 2022]

Dimili, B. (2019). Beynin İçindeki Sesin Lekeye Dönüşmüş Hâli. *Artful Living*. <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/beynin-icindeki-sesin-lekeye-donusmus-hli-i-19870> [6 Haziran 2022]

Diogenes Laertius (1972). Lives of Eminent Philosophers. *Perseus Project, Tufts University*. <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:abo:tlg,0004,001:9:11#noted> [27 Mayıs 2022]

Dizikes, P. (2018). Study: On Twitter, False News Travels Faster Than True Stories. *MIT News*. <https://news.mit.edu/2018/study-twitter-false-news-travels-faster-true-stories-0308> [06 Nisan 2022]

Google Trends (2022). Flat Earth. *Google*. <https://trends.google.com/trends/explore?date=all&q=flat%20earth> [25 Nisan 2022]

Google Books (2019). Populism. *Google Books Ngram Viewer*. https://books.google.com/ngrams/graph?content=populism&year_start=1800&year_end=2019&case_insensitive=on&corpus=26&smoothing=7&direct_url=t4%3B%2Cpopulism%3B%2Cc0%3B%2Cs0%3B%3Bpopulism%3B%2Cc0%3B%3BPopulism%3B%2Cc0%3B%3BPOPULISM%3B%2Cc0#t4%3B%2Cpopulism%3B%2Cc0%3B%2Cs0%3B%3Bpopulism%3B%2Cc0%3B%3BPopulism%3B%2Cc0%3B%3BPOPULISM%3B%2Cc0 [25 Nisan 2022]

Graw, I. (2015). Çağdaş Sanat Nedir?. *E-Skop*. <https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-sanat-nedir/2718> [4 Mart 2022]

Has, N. (2022). “Paranoid Fanteziler, Sahici Entrikalar” Sergi Söyleşisi. *Sanat Okur*. <https://sanatokur.com/paranoid-fantaziler-sahici-entrikalar-sergi-soylesi/> [10 Haziran 2022]

Heddaya, M. (2021). Timur Si-Qin in Conversation with Mostafa Heddaya. *Cura Magazine*. <https://curamagazine.com/digital/timur-si-qin-2/> [7 Haziran 2022]

Kalaycı, N. (2013). “Doğruyu Söylemek”: Hakikat, Eleştiri ve Toplumsallık. *E-Skop*. <https://www.e-skop.com/skopbulten/%E2%80%9Cdogruyu-soylemek%E2%80%9D-hakikat-elestiri-ve-toplumsallik/1259> [10 Haziran 2022]

Kuş, E. (2019). Sanatçı Vahit Tuna: Resimde Eksik Olanın Ses Olması Fikri İlginç Gelmiştir Bana. *Evrensel*. <https://www.evrensel.net/haber/386592/sanatici-vahit-tuna-resimde-eksik-olanin-ses-olmasi-fikri-ilginç-gelmistir-bana> [6 Haziran 2022]

Marsh, C. (2017). Why the Flat-Earth Movement is the Best Symbol of the Increasingly Diminished Value of Truth and Intelligence. *National Post*. <https://nationalpost.com/life/why-the-flat-earth-movement-is-the-best-symbol-of-the-increasingly-diminished-value-of-truth-and-intelligence> [19 Nisan 2022]

Morgan, Tiernan (2017). Damien Hirst's Shipwreck Fantasy Sinks in Venice. *Hyperallergic*. <https://hyperallergic.com/391158/damien-hirst-treasures-from-the-wreck-of-the-unbelievable-venice-punta-della-dogana-palazzo-grassi/> [9 Haziran 2022]

Muñoz-Alonso, L. (2010). Truth Study? Interview with Wolfgang Tillmans. *Self Selector*. <https://selfselector.co.uk/2010/11/15/interview-with-wolfgang-tillmans/> [6 Haziran 2022]

Musée Anne-de-Beaujeu (2012). Dossier de Presse: La Vérité est au Musée!. *Musée Anne-de-Beaujeu & Maison Mantin*. <https://musees.allier.fr/presse-liste/342/360-musees-alier.htm?TELECHARGER=1> [27 Mayıs 2022]

Museo del Prado (2022). This is the truth. *Museo Nacional del Prado*. <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/this-is-the-truth/6f031c11-9042-4f0a-8f76-2e33335a4453> [27 Mayıs 2022]

Mezmurlar 85: 11, Eski Ahit (Tevrat), Kitab-ı Mukaddes. <https://www.kutsal-kitap.net/bible/tr/index.php?id=585&mc=1&sc=500> [24 Mayıs 2022]

Oxford Dictionaries (2016). Word of the Year 2016. *Oxford University Press*. <https://languages.oup.com/word-of-the-year/2016/> [22 Ekim 2021]

Oxford Dictionaries (2022a). Populism. *Oxford University Press*. https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/definition/american_english/populism [20 Nisan 2022]

Oxford Dictionaries (2022b). Science. *Oxford University Press*.
<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/science?q=science> [27 Nisan 2022]

Oxford Dictionaries (2022c). Contemporary – Word Origin. *Oxford University Press*.
https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/contemporary_2#:~:text=%2Fk%C9%99n%CB%88temp%C9%99rer%C9%99eri%2F,is%20about%20the%20same%20aga [29 Nisan 2022]

Oxford English Dictionary (1997). Conspiracy – Draft Additions: Conspiracy Theory. *Oxford University Press*.
<https://www.oed.com/viewdictionaryentry/Entry/39766> [22 Nisan 2022]

Palazzo Grassi (2017). Treasures from The Wreck of The Unbelievable. *Palazzo Grassi*. <https://www.palazzograssi.it/en/exhibitions/past/damien-hirst-at-palazzo-grassi-and-punta-della-dogana-in-2017-1/> [9 Haziran 2022]

Picasso, P. (1923). Picasso Speaks: A Statement by the Artist. *The Arts: An Illustrated Monthly Magazine Covering All Phases of Ancient and Modern Art, Vol. 3*.
<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015020076041&view=1up&seq=339&skin=2021> [2 Haziran 2022]

Ripa, C. (1645). Iconologia di Cesare Ripa: Divisa in tre libri. *Cristoforo Tomassini*. https://books.google.com.tr/books?id=ocsQcOQLh5MC&printsec=frontcover&dq=Cesare+Ripa&hl=en&sa=X&ei=0DWyULahHqi6yAHYtoGgDg&redir_esc=y#v=onepage&q=Cesare%20Ripa&f=false [30 Ocak 2022]

Salim Nefes, T. (2022). Fanteziler ve Sahici Entrikalar Arasında Komploculuk Zihniyeti. *Zilberman Gallery, Sergi Kataloğu*.
<https://www.zilbermangallery.com/images/publications/1845566799173803868.pdf> [10 Haziran 2022]

Silsüpür, S. (2018). Bilgi Bozukluğunu Anlamak İçin Kavramlar. *Teyit*.
<https://teyit.org/bilgi-bozuklugunu-anlamak-icin-kavramlar> [9 Nisan 2022]

Si-Qin, T. (2017). Is it true there is no such thing as truth?. *Timur Si-Qin*.
<http://timursiqin.com/is-it-true-there-is-no-such-thing-as-truth> [7 Haziran 2022]

Si-Qin, T. (Tarihsiz). Why Religion?. *Timur Si-Qin*.
<http://newpeace.faith/#ReligionIsTechnology> [7 Haziran 2022]

Soll, J. (2016). The Long and Brutal History of Fake News. *Politico Magazine*.
<https://www.politico.com/magazine/story/2016/12/fake-news-history-long-violent-214535/> [9 Nisan 2022]

Sutton, K. (2017). Future Offerings: Kate Sutton on the 4th Future Generation Art Prize in Kyiv. *Artforum*. <https://www.artforum.com/diary/kate-sutton-on-the-4th-future-generation-art-prize-in-kyiv-66999#readon66999> [10 Haziran 2022]

Stallabrass, J. (2013). Küreselleşmenin Parçalanışı ve Çağdaş Sanatın Açmazları. *E-Skop*. <https://www.e-skop.com/skopbulten/kuresellesmenin-parcalanisi-ve-cagdas-sanatin-acmazlari/1160> [3 Mayıs 2022]

Tate Modern (2017). Exhibition Guide Wolfgang Tillmans: 2017, Room Four. *Tate*. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/wolfgang-tillmans-2017/room-guide-2017#None.3> [6 Haziran 2022]

Tesich, S. (1992). A Government of Lies. *Nation*.
<https://www.thefreelibrary.com/A+government+of+lies.-a011665982> [22 Ekim 2021]

The Editors of Encyclopaedia Britannica (2020). Aesop. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/biography/Aesop> [2 Ocak 2022]

The Editors of Encyclopaedia Britannica (2011). Thesaurus Linguae Latinae. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/Thesaurus-Linguae-Latinae> [11 Şubat 2022]

The National Gallery (2022). Time Unveiling Truth, Jean-François de Troy: Description/ In-depth. *The National Gallery*. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jean-francois-de-troy-time-unveiling-truth> [24 Mayıs 2022]

Tillmans, W. (2017). Studying truth with Wolfgang Tillmans. *Tate*. <http://tate-tillmans.s3-website.eu-west-2.amazonaws.com/> [6 Haziran 2022]

Türk Dil Kurumu (2019a). Komplo Teorisi. *Güncel Türkçe Sözlük*. <https://sozluk.gov.tr/> [12 Nisan 2022]

Türk Dil Kurumu (2019b). Popülizm. *Güncel Türkçe Sözlük*. <https://sozluk.gov.tr/> [19 Nisan 2022]

Türk Dil Kurumu (2019c). Çağdaş. *Güncel Türkçe Sözlük*. <https://sozluk.gov.tr/> [29 Nisan 2022]

Wallace, I. (2022). P.T. Barnum. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/biography/P-T-Barnum> [8 Haziran 2022]

Wardle, C., Derakhshan, H. (2017). Information Disorder: Toward an Interdisciplinary Framework for Research and Policy Making. *Council of Europe*. <https://rm.coe.int/information-disorder-toward-an-interdisciplinary-framework-for-research/168076277c> [9 Nisan 2022]

Wardle, C. (2020). Understanding Information Disorder. *First Draft News*. <https://firstdraftnews.org/long-form-article/understanding-information-disorder/> [9 Nisan 2022]

Zilberman Galeri (2022). Paranoid Fanteziler, Sahici Entrikalar. *Zilberman Gallery*. <https://www.zilbermangallery.com/Paranoid-Fantasies-Real-Plots-e306.htm#:~:text=Zilberman%20%20istanbul%20Alpin%20Arda%20Ba%20%9Fc%20%20B1k,kat%20%20B1ndaki%20ana%20sergi%20mek%20%20A2n%20%20B1nda%20izlenebilir.> [9 Haziran 2022]

Zilberman Gallery (2017). Kırmızı Reçete. *Zilberman Gallery*.
<https://zilbermangallery.com/images/publications/AAB-Red%20Prescription-catalog-web.pdf> [10 Haziran 2022]



EKLER

Nejla Aslı Güntan, (2022) Yankı, (Video) <https://youtu.be/x0UWZmsTeqM> [Erişim Tarihi: 10.06.2022].



ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Nejla Aslı GÜNTAN

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Lisans: 2013, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil Bölümü, Baskı Anasanat Dalı.

Yüksek Lisans: 2018, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı.

Sergiler:

2019, Mıntıka, Dönüşen Şehir, ŞehreBAK Dijital Sergi.

2019, Mnemosyne, STA5068, İzmir: Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Fakültesi.

2019, Labirent, Kitabın Zamanı, İzmir: Coffeemamma Roastery&Art Gallery.

2019, Seyrimahal, Müşterek Mekân: Bir Zamanlar Bir Yerde, İzmir: Yeşilova Höyüğü Ziyaretçi Merkezi.