



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Heykel Anasanat Dalı

**KÜLTÜREL NESNENİN COĞRAFİ İLİŞKİSİNİN
SANAT BAĞLAMINDA İRDELENİŞİ**

Ezgi Ecem Okşin

Yüksek Lisans Sanat alıŐması Raporu

Ankara, 2017

KÜLTÜREL NESNENİN COĞRAFI İLİŞKİSİNİN
SANAT BAĞLAMINDA İRDELENİŞİ

Ezgi Ecem Okşın

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Heykel Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2017

KABUL VE ONAY

Ezgi Ecem Okşin tarafından hazırlanan “Kültürel Nesnenin Coğrafi İlişkisinin Sanat Bağlamında İrdelenişi” başlıklı bu çalışma, 23.06.2017 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.

İmza




Yrd. Doç. Seval Şener (Başkan)

İmza



Prof. Mümtaz Demirkalp (Danışman)

İmza



Yrd. Doç. Ercan Sağlam

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Türev Berki

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

- **Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.**

(Bu seçenekle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etmeniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

- **Tezimin/Raporumuntarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.**

(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

- **Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.**

- **Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi**

23 / 06 / 2017

(İmza)

Öğrencinin Adı SOYADI



Esra Etem OKSİN

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinde erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun 2 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

23 Haziran 2017



Ezgi Ecem Okşin

Tez danışmanım Prof. Mümtaz Demirkalp'e,

Savunma sınavı jüri üyeleri Yrd. Doç. Ercan Sağlam ve
Yrd. Doç. Seval Şener'e,

Karartı'lara ve Doğa Salmanoğlu'na

katkı ve desteklerinden dolayı teşekkür ederim.

ÖZET

Okşın, Ezgi Ecem. *Kültürel Nesnenin Coğrafi İlişkisinin Sanat Bağlamında İrdelenişi*. Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Ankara, 2017.

‘Kültürel Nesnenin Coğrafi İlişkisinin Sanat Bağlamında İrdelenişi’ adlı bu raporda kültürel nesnenin kendiliğinin, bir gönderenler sistemi olarak kültür, tarih ve mevcut ile ilişkisinin sanat düzlemindeki varlıksal ve söylemsel nitelikleri üzerinde durulmuştur.

Kültürel nesne, nesne olmanın getirilerinin yanı sıra her daim aitliğinin getirilerini de taşır; Ancak nesnenin aitliği yalnızca varlık niteliklerinin benzeşimsel yapısı ve süregelen ya da getirilen normlaşan edimsel olanakları ile kendi coğrafyası bağlamında değil, aynı zamanda zamansallığının getirdiği farklı mevcudiyet olanakları ile de değerlendirilmelidir. Kültürel nesnenin ve hatta kültürün zaman ile değişimsel ya da dönüşümsel ilişkisi, mevcut denilen zaman-mekân düzleminde varlık olanaklarının, prensip ve algılarının değişimine yol açtığından ki kültürel nesnenin coğrafi ilişkisi yeryüzünde fiziksel bir konumu betimlemekle birlikte öncelikli olarak nesnenin/nesne için varlık düzlemini betimler. Bu doğrultuda söylenebilir ki kültürel nesnenin coğrafi ilişkisi hem fiziksel bir konuma gösterdiği aitlik ile hem de farklı düzlemsel mevcudiyetlerdeki (örn. sanat düzlemi, siber uzay) konum ve yayılımlarının irdelenmesi ile mevcutta açıklanabilir.

Raporun ilk bölümünde kültürel nesne, kültür bağlamında yaşantısal olanda somutlaşan olarak incelenmiş, kültür ve nesne çerçevesince oluş halleri değerlendirilmiş, sanat düzlemindeki etki ve getirilerinin belirlenimi adına semantik, semiyolojik, antropolojik ve sosyo-psikolojik durumları açıklanmıştır. Kültürel nesne ‘farklı bir zamansal ve mekânsal mevcudiyete işaret eden’ olarak günümüz olanakları, çağdaş optik ve algı pratikleriyle karşılaştırmalı olarak irdelenmiştir. Sanat düzleminde örneklerle kültürel nesnenin, nesne olmaklığı ile kültürel olmaklığı arasındaki anlamsal değişim açıklanmıştır.

İkinci bölümde, birinci bölümde oluş ve çağrışımsal halleri incelenen nesnenin sanat düzlemindeki yayılımlarının belirlenmesi adına öncelikle sanat düzleminin ontolojik vurgusu yapılmış; Kültürel nesnenin sanat düzlemindeki söylemsel olanakları, kültürel olana ve olanaklarına karşı farklı yaklaşımlar benimseyen sanatçı çalışmalarından derlenen örnekler ile

konu çerçevesince değerlendirilmiştir. Kültürel nesnenin, bir coğrafi konum olarak kendi içindekiligi ve çağdaş algısal yeri ele alınarak mevcutta deneyimlenen halleri sanat bağlamında uygulamalar ile denenmiş ve irdelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Kültür, Kültürel Nesne, Nesne, Sanat, Mekân, Zaman, Çağdaş Algı, Görüntü

ABSTRACT

Okşin, Ezgi Ecem. *Evaluation of Cultural Object's Geographical Relations in the Context of Art*.

MA Artwork Report, Ankara, 2017.

In this report titled as 'Evaluation of Cultural Object's Geographical Relations in the Context of Art', ontological and discursive attributions of the relations between cultural object's self, culture as a referential system, history and present on the platform of art is emphasized.

Cultural object, always carries the bringings of belonging along with the bringings of being an object; However, the belonging of the object must not be evaluated only in the context of its geography with the analogical nature of the qualities of its being and the continuing or standardized practical possibilities brought forth, but also the different possibilities of being brought about by its temporality. The geographical relation of the cultural object may represent a physical position on the earth but primarily it represents a presence platform for/of object because of the cultural object's and even the culture's changeable or transformational relations with time existence possibilities, principals and perceptions change on the space-time platform which is called the present. Therefore it can be said that cultural object's geographical relation can be explained today by its belonging to a physical location and also evaluating its positions and expansions in different platforms of presence (eg. Art platform, cyber space).

In the first part of the report, the cultural object has been examined as objectified by living in context of culture and in the context of culture and object, cultural object's states of being have been evaluated. Semantics, semiological, anthropological and socio-psychological conditions have been explained in terms of understanding its effect and bringing to the art platform. The cultural object has been examined with a comparative manner in terms of today's potentials, contemporary optics and perceptual practices as 'a referent to a different temporal and spatial presence'. With examples from the platform of art, the semantic change between the cultural object's object being and the cultural being is explored.

In the second part, ontological emphasis of the art platform was first made in order to determine the expansions of the object being studied in the first part of the report by its associative and existential states; The discursive possibilities of the cultural object on the art level have been evaluated in the context of the examples compiled from artists' works that have adopted different approaches to cultural being and its possibilities. By approaching the cultural object's own internality as a geographical location and taking into consideration its contemporary perceptual state, the way it is experienced in present is experimented and examined with artworks in the context of art.

Key Words: Culture, Cultural Object, Object, Art, Space, Time, Contemporary Perception, Image

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
KABUL VE ONAYii
BİLDİRİMiii
ÖZETv
ABSTRACTvii
İÇİNDEKİLERix
GÖRSELLER DİZİNİx
1. BÖLÜM	
1.1 Kültür	1
1.2 Kültür Olanakları ve Stereotipikleştirim	8
1.3 Kültürel Nesne ve Anlam	15
1.4. Kültürel Nesne ve Çağrışım	24
2. BÖLÜM	
2.1 Farklı Bir Ontolojik Düzlem Olarak Sanat	37
2.2 Kültürel Nesne ile Retinal Karşılaşmalar ve Uygulamalar	56
SONUÇ	66
KAYNAKÇA	67

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa No

Görsel 1. 7/24 Canlı Yayın: Uzaydan Dünya ♥ NASA / 24/7 Stream: Earth from Space ♥ NASA, 03.12,2016.....	6
Görsel 2. Halı Şeklinde Tasarlanmış Mouse Pad / Fare Altlığı.....	9
Görsel 3. Modern ve oryantal öğelerin bir arada kullanıldığı iç mekân.....	16
Görsel 4. Seramik Türk Kahvesi Fincanı.....	17
Görsel 5. Bakır Türk Kahvesi Fincanı.....	17
Görsel 6. Oltu Taşı Namaz Tespihi.....	18
Görsel 7. Makine Halısı.....	19
Görsel 8. Makine Halısı.....	19
Görsel 9. Makine Halısı.....	19
Görsel 10. Farhad Moshiri, 2013, Rahatlık / Comfort.....	26
Görsel 11. Farhad Moshiri, 2013, Rahatlık / Comfort.....	26
Görsel 12. Jannis Kounellis, 1991/2011, İsimsiz / Untitled.....	28
Görsel 13. Marina Abramović, 1973, Ritim 10 / Rhythm 10.....	29
Görsel 14. Ai Weiwei, 1995-2004, Bir Han Hanedanı Vazosunu Düşürmek / Dropping A Han Dynasty Urn.....	31
Görsel 15. Ai Weiwei, 1995-2004, Bir Han Hanedanı Vazosunu Düşürmek (Sol Pano) / Dropping A Han Dynasty Urn (Left Panel).....	32
Görsel 16. Ai Weiwei, 1995-2004, Bir Han Hanedanı Vazosunu Düşürmek (Sağ Pano) / Dropping A Han Dynasty Urn (Right Panel).....	33
Görsel 17. Ai Weiwei, 1995-2004, Bir Han Hanedanı Vazosunu Düşürmek (Orta Pano) / Dropping A Han Dynasty Urn (Middle Panel).....	33
Görsel 18. Ai Weiwei, 2013, Ebediyen / Forever.....	41
Görsel 19. Ilya ve Emilia Kabakov, 1997, Mavi Halı / The Blue Carpet.....	44
Görsel 20. Ilya ve Emilia Kabakov, 1997, Mavi Halı / The Blue Carpet.....	45
Görsel 21. Ilya ve Emilia Kabakov, 1997, Mavi Halı / The Blue Carpet.....	46
Görsel 22. Ilya ve Emilia Kabakov, 1997, Mavi Halı / The Blue Carpet.....	46
Görsel 23. Jannis Kounellis, 2004, İsimsiz / Untitled.....	47
Görsel 24. Laos Altın Yatan Budha/Laos Golden Reclining Buddha.....	50
Görsel 25. Nam June Paik, 1994, Yatan Buda/Reclining Buddha.....	50

Görsel 26. Bill Viola, 2002, (Ortaya/Meydana) Çıkış / Emergence.....	51
Görsel 27. Masolino da Panicale, 1424, Cristo in Pietà (Ayrıntı).....	51
Görsel 28. Bill Viola, 2016, Meryem / Mary.....	52
Görsel 29. Bill Viola, 2016, Meryem / Mary.....	52
Görsel 30. Zhang Huan, 2011, Q Konfüçyüs No.2 / Q Confucius No.2.....	53
Görsel 31. Zhang Huan, 2011, Q Konfüçyüs No.6 / Q Confucius No.6.....	54
Görsel 32. Nam June Paik, 1974, Tv Buda / Tv Buddha.....	55
Görsel 33. Ezgi Ecem Okşin, 2017, Mantra.....	58
Görsel 34. Ezgi Ecem Okşin, 2017, Mantra.....	59
Görsel 35. Ezgi Ecem Okşin, 2017, Kültürel Görüntü Sistemleri:Doğal Ortam Denemeleri No.1 / Cultural İmage Systems: Natural Habitat Tryouts No.1.....	60
Görsel 36. Ezgi Ecem Okşin, 2017, Kültürel Görüntü Sistemleri:Doğal Ortam Denemeleri No.2 / Cultural İmage Systems: Natural Habitat Tryouts No.2.....	61
Görsel 37. Ezgi Ecem Okşin, 2017, Dördüncü Duvar Halısı / Fourth Wall Carpet.....	62
Görsel 38. Ezgi Ecem Okşin, 2017, Dördüncü Duvar Halısı / Fourth Wall Carpet.....	63
Görsel 39. Ezgi Ecem Okşin, 2017, Homo Sapiens (full documentary) HD.....	64
Görsel 40. Ezgi Ecem Okşin, 2017, Homo Sapiens (full documentary) HD [Ayrıntı] / [Detail].....	65

1. BÖLÜM

1.1. Kültür

1. *isim* Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü, hars, ekin
2. Bir topluma veya halk topluluğuna özgü düşünce ve sanat eserlerinin bütünü
3. Muhakeme, zevk ve eleştirme yeteneklerinin öğrenim ve yaşantılar yoluyla geliştirilmiş olan biçimi
4. Bireyin kazandığı bilgi
5. Tarım
6. *biyoloji* Uygun biyolojik şartlarda bir mikrop türünü üretme¹

Türk Dil Kurumu'nun 'kültür' için önerdiği bu tanımların yanı sıra rapor çerçevesinde kullanılacak bir tanım aranacak olursa Terry Eagleton'ın kelimenin etimolojik kökeninden, düşünce sistemlerine varan bir araştırma niteliğindeki "*Kültür Yorumları*" kitabında ulaştığı "ideolojiden daha geniş ama toplumdan daha dar, ekonomiden daha soyut ama kuramdan daha somut" bir "toplumsal öznellik alanı" tanımının kullanımı uygun görünmektedir (2011, s. 52); Üstünkörü bir ifadeyle ise "özgül bir grubun yaşam tarzını oluşturan değerler, adetler, inançlar ve pratikler bileşiği" olarak özetlenebilir (2011, s. 46). Bu doğrultuda Eagleton'a göre kültür, toplumsal yaşamın bizim seçtiğimiz değil bizi seçen -adet, akrabalık, dil, ritüel, mitoloji gibi- nitelikleri anlamına gelen, sözde determinist bir kavramdır. Doğal olarak gelir, beynimizle algıladığımız değil, kemiklerimize işlemiş olandır (2011, s. 38-39). Raporun yazıldığı coğrafi konumdaki geleneksel işleyiş göz önüne alındığında, determinist bir kavram olarak kültür ibaresi yerindedir. Eagleton geleneksel toplumlarda kültürün geniş bir alan kaplamasının nedenini ise, içinde başka türden faaliyetlerin de sürdüğü, giderek yayılan bir araçtan çok bir 'düzlem' olmasına bağlar (2011, s. 41).

Kültür kelimesinin etimolojik kökeni (*cultus, cultura*) Latince *colere* (tarım yapmak, toprağı işlemek) fiilinden gelir. İnsanın doğayla etkileşiminden doğan diyalektiğe işaret eden kelimenin doğası üzerine Eagleton; "Doğa her zaman bir anlamda kültürelse, kültürler de kendileriyle doğa arasındaki sürekli alışverişten, yani emek dediğimiz şeyden oluşurlar" der (2011, s. 12). Bu söylem doğrultusunda değişik coğrafi konum ve koşullarda insan ile doğa

¹ Erişim: 07.06.2016. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=KÜLTÜR

arasındaki farklı alışverişlerin, farklı kültürlerin oluşumunu tetiklediği söylenebilir. Farklı olanın ‘farklı’ olduğunun keşfi ise kültürler arası teması gerektirir ki bu süreç esasen karşılıklı özgül değerlendirmeleri içeren bir atıf sürecidir.

Kültürün etimolojik kökenindeki diyalektiğin vurguladığı insan-doğa ilişkisinin işaret ettiği şey, bu ilişkinin insan tarafında somutlaşan ve doğada insan tarafından somutlaştırılan tarafıdır; doğanın kendi kendiliği kültürün oluşumu adına özgün koşulları sağlayan, adeta insanın kendi kendini gerçekleştirme için aşılması gereken bir bariyerdir. Toplumsal olarak doğada kendi kendini gerçekleştirme edimi, yaşamsal içgüdüler ve bunların doğurduğu yaşantısal pratiklerin hangi yöntem ve biçimlerde yerine getirildiğinin sistematikleşerek sınıfsallaştırılmasıyla ortaya çıkan bir yollar bütünü halinde genel anlamıyla kültürü doğurur; Bir uzamsal birliktelikte verilen emeğin yöntemleşerek o topluluğa aitleşmesi/aitleştirilmesi ile özerkliği getirir ve tikel bir toplumun yaşam tarzı olarak adaptasyonu gerektirmeyen kolaycı bir sistem olarak süregelir. Bu haliyle kültür, insanın birlikte yaşama itkisini destekleyici ve düzenleyici bir yapıdır. Bu bütün, aynı bir başka bütünle karşılaştığında, aynılığıyla fiziksel alanını genişleterek bütünlüğünü sürdürür. Ancak farklı bir başka bütünle karşılaşılıp atfedildiğinde, toplumun, o toplum olarak bilinçsizce taraflaşmasına neden olur.

Dar anlamda dünya ‘Batı Kültürü’ ve ‘Doğu Kültürü’ olarak ikiye ayrılabilir. Sonrasında ‘Doğu Kültürü’, ‘Uzak Doğu Kültürü’ ve ‘Orta Doğu Kültürü’ vb. olarak sınıflandırılabilir, ‘Uzak Doğu Kültürü’ coğrafi olarak içinde barındırdığı ülkelerin kültürleri, ülkelerin içindeki bölgelerin, yörelerin, şehirlerin kültürleri olarak spesifikleştirilerek ayrımlanabilir. Bu özgül grupların yaşantısal pratiklerinde birbirleriyle benzeşen öğeler kültürün birleşimsel yapısı altında bir bütün olarak kültürün algılanmasına olanak sağlarken, birbiriyle benzeşmeyen öğeler ise böyle bir ayrımın yapımını olanaklı kılacak öğeler olarak kabul edilebilir. Burada şöyle bir sonuca ulaşmak mümkündür; ikili bir karşıtlığı, negatif veya pozitif bir karşı kavramı olmayan ‘kültür’, kendi aidiyetliği içerisinde kapsayan ve reddeden bir yapıya sahiptir. Bunun nedeni ise birleştirici itkisini aynılıkların üzerine kurması ve farklı olanı başka bir aynılıklar grubu oluşturarak oraya dâhil etmesidir. Özgülleştirici doğası birleştirme ve ayırmayı beraberinde getirir, bundan dolayıdır ki her daim evrensel olan değerlerin altındadır. Bu bağlamda kültürün özniteliklerinin ayrılaştırmaya, aynılaştırmaya ve stereotipikleştirmeye yatkın olduğu söylenebilir.

Bir coğrafyanın yaşam pratiklerinin kendi başına bir ‘kültür’e atfedilmesine olanak sağlayarak özerk kültür anlayışının benimsenmesi ihtimalini olası kılan özgünlük ya da farklılıkların aynı zamanda da o coğrafya için yaşantısal standartlıklar olması gerekmektedir. Bu özgün standartlıklara ise kısaca ‘kültürel’ denmektedir, yani özgün olması gerekliliğinden ‘özgün’ olan kültürün, özgün nitelikleri ve üretimleri. Şayet kültür, kültürel olanın varlığı ile kültür oluyorsa söylenebilir ki ‘kültür’ dediğimiz şey ‘kültürel’, ‘kültürel’ dediğimiz şey ise ‘kültür’ün kendisi haline gelir ve böylece kültür, kültürelleştiği her şeyde somutlaşmış olur.

Kültürel olan bu bağlamda olageldiği coğrafyada edimleşen soyut kurallar (adet, gelenek, görenek vb.) dâhilinde kanıksanan yaşamsal edimler ve bu edimler dolayısıyla somutlaşan ya da somutlaştırılanları kapsayan bir sistem olarak ele alınmalıdır. Kültürel olanın, kültürün yaşantıda somutlaşması olduğu düşünülürse, değiştirilmeye çalışılmasının ait olduğu kültürün varlığını tehlikeye soktuğu söylenebilir. Özünde bir toplumu özerkleştiren olarak kültür, kültürel olanın varlığı ile var olduğundan, kültürel olan hamileri tarafından korunması ve sürdürülmesi gereken bir şeydir. Özellikle geleneksel toplumlarda kültür, “yaşamsal faaliyetlerin üzerine kurulduğu bir düzlem” olarak ele alındığında korumacı tavır göz önündedir. Fakat kültürel olan, kültürel olması için oluşa gelmez. Kültürün kendisi bir atfediliştir ve bu atfin içerisinde kültürel olan, atfin gerçekleşebilmesi için mutlak olandır. Ancak bu mutlaklık, kültürel olanın doğasını tanımlayan değildir. Kültürel olan, yalnızca *olan* gibi ereğinden olan, öncül olarak kültürleştiği coğrafya için standart bir özgünlüktür; bu nedenledir ki en derininde, yalnızca *olan* olma halinin geçmiş zamandaki ‘naifliğini’ taşır.

Kültürün maddi dünyaya ait, somutlaşan göstergeleri, maddi dünyanın olanakların sürekli değişimi ve gelişimi ile farklılaşabilmekte ve mutlaksızlaşabilmektedir; bu halde ise kullanımın dayatılması dogmatiktir. Ancak bir tercih olarak kullanımın sürdürülmesi, zihinsel boyutta bir mutlaklaşmaya işaret eder. Bu mutlaklaşma hali ise esasen kültürün maddi dünyaya nüfuz eden tarafının zihinsel dünyaya da nüfuz ettiğine ya da zihinsel dünyaya nüfuz edenin taşarak maddi olana dönüştüğüne işaret eder. Bu mutlaklaşma halinin incelenebilmesi için öncelikle günümüzde bu bağlamda bir kültür anlayışının yerini irdelemek gerekmektedir.

Çağdaş bir okumayla bizi en çok ilgilendiren şudur ki; kültür uzamsal birlikteliği öngören tarihsel bir yapıdır, bir öncenin sürekliliğini mevcuda taşır ve mevcutta geleceğe dair değişmemesi gerekenleri öngörür. Günümüzde ise gelecek, şimdinin sürekli değişimi ve gelişimi ile yeniden tasarlanmakta; bize bugünün telafisini sunabilecek, ahenkli bir gelecek

düşüncesini sağlayacak, kararlı bir gelecek vaadi de –görünmemekle birlikte- istenmemektedir. Geçmiş ise sürekli olarak bugünün çok farklı –ya da çelişkili- ihtiyaçları doğrultusunda bilindik kronolojik tarih anlayışından ayrılarak yeniden diriltilmekte ve yeniden yazılmaktadır. Bu içten sistematik günümüz ‘zaman’ sirkülasyonunun ortasında çağdaş özne, geçmiş ve geleceğin imgelerini her şeyin aynı anda, her yerde olabildiği bugünde izler, bu bağlamda hiçbir şey yalnızca geçmişe ait olmamakla birlikte geleceğe de ait değildir. Bugün her şey ‘şimdi’ye aittir, geçmiş ve gelecek mevcudun varlığını destekleyebilecek ve kendi üstüne kapanmasını engelleyecek kodlar olarak şimdiye katılırlar. Böylece kültürün uzamsal birlikteliği öngören zaman-aşırı yapısı da aşınır ve bu düzende sürebilmek adına tarihselliğinden ayrılmak durumunda kalır. Şöyle ki: aşırı tarihsellik niteliği taşıyan kültürel öğeler, kültürün sürekli doğasını durağanlaştıran yapıya sahiplerdir. Yapılmış, bitmiş ve geçmişe ait olma özelliği taşırlar. Oysa determinist bir kavram olarak kültür, kemiklerimize işleyen yapısıyla kendini sürekli var olanda gösterir. Kültür, yaşamsal bir tekrarın biçimsel aidiyeti olarak sürekli kendini tekrar etmesi ile kültürelleşiyor ise o kültüre ait antik olan, salt kültürel oluşundan değil de fiziksel bütünlüğünü korumuş bir tarihsel olduğundan belgeleşerek kutlanır ve değer kazanır. Salt kültürel olan ise, o kültüre ait olma ön koşuluyla zaten her yerde olandır. Kültürel olan, kültür bağlamında yaşantısal olanda somutlaşandır.

Zamansallığın şimdiye indirgenen bu halinde bir süregelen olarak kültürü insanın doğayla ilişkisinden doğan olarak görmek mevcut için tam anlamıyla kavranamaz bir anakroniklik taşımakla beraber sürekli değerlendirilmeye tabi tutulması gereken bir çıkış noktasıdır. Söz konusu ilişki yüzyıllar önce temeli atılmış bir yapıya işaret eder ve günümüzde doğayla böyle bir ilişki olmadığı gibi, insanın doğa ile olan ilişkisi değişirken, kendi doğası da değişmiştir. Şayet doğa, kültür adına insanın kendi kendini gerçekleştirme için aşılması gereken bir bariyer ise, prensip temelde hala değişmemiştir: Bugün doğayla olan ilişki insanın kendi doğasıyla olan mücadelesinde bulunabilir. Nitekim ilkelde gördüğümüz ilişki hayatta kalma itkisi ile bağdaştırılabilirken, günümüzde insan, hayatta kalmakla yetinmeyen, rahat yaşamak isteyen, hatta sonsuza kadar yaşamak isteyendir. Bu istençler insan ve araçların karşılıklı şeyleşen ve şeyleştiren yapıları ile ‘şimdilik’ tam kararında tatmin getiren ilişkileri ile karşılanmaktadır.

Kültür, yaşama adaptasyondan doğan olarak kendi şeylerini üretir; Bugün gelinen adaptasyon noktası ise kültür dediğimiz ilişki yapının doğurduğu ancak içine katabileceği prensiplerin

dışında üretilen şeylerin kendi kültürlerini üretmesine uzanır. İnsanın şeylerin doğasıyla olan ilişkisine dayanan ‘şeylerin kültürü’nde şeyler belirli bir uzamsal ya da tarihsel öğretiye dayanmadan kendi yöntemlerini belirler ve değiştirirler, bu kültüre katılabilmek için şeylerin otonom doğasına adapte olmak gerekmektedir. Kültür bağlamında, yaşantısal olanda somutlaşan olarak kültürel olan, tarihsel olmak yerine çağdaş kodlar haline gelerek kendini, insanın şeylerin doğasıyla olan ilişkisinde nostaljik bir imge, bir aidiyetlik belirtisi, estetik normların, ekonomik zorunlulukların süregelişi ya da her an demode olabilecek bir trend olarak gösterir. Bu yeni mevcut kültür anlayışında kültürün kendini gösterim yöntemleri, şeylerin meta olanakları içerisinde bilinçli bir şekilde geçici kılınmasından ileri gelir. Sonsuza uzanan bir süreklilik metanın pazar prensiplerini yerle bir edeceğinden, bugün kolektif bir şekilde kabul edilen, boyun eğilen ya da coşku ile kutlanan geçici şimdilik durumu, şeylerin kendi prensipleri içerisinde geçmişin geçmişliğine dayanan ‘yeni’nin yeniliğine olanak veren ve geçeceğini, yerini ‘daha’sının alacağını önceden bildiğimiz, bir *şimdilik mükemmel mevcudiyet* sanrısı yaratma üzerine kuruludur. Kültür bu yapay ortamda temellenemez, tarihselliğinden ayrılır ve stereotipik görüntülerden oluşan imgeler olarak çağdaş öznenin zihninde yer eder.

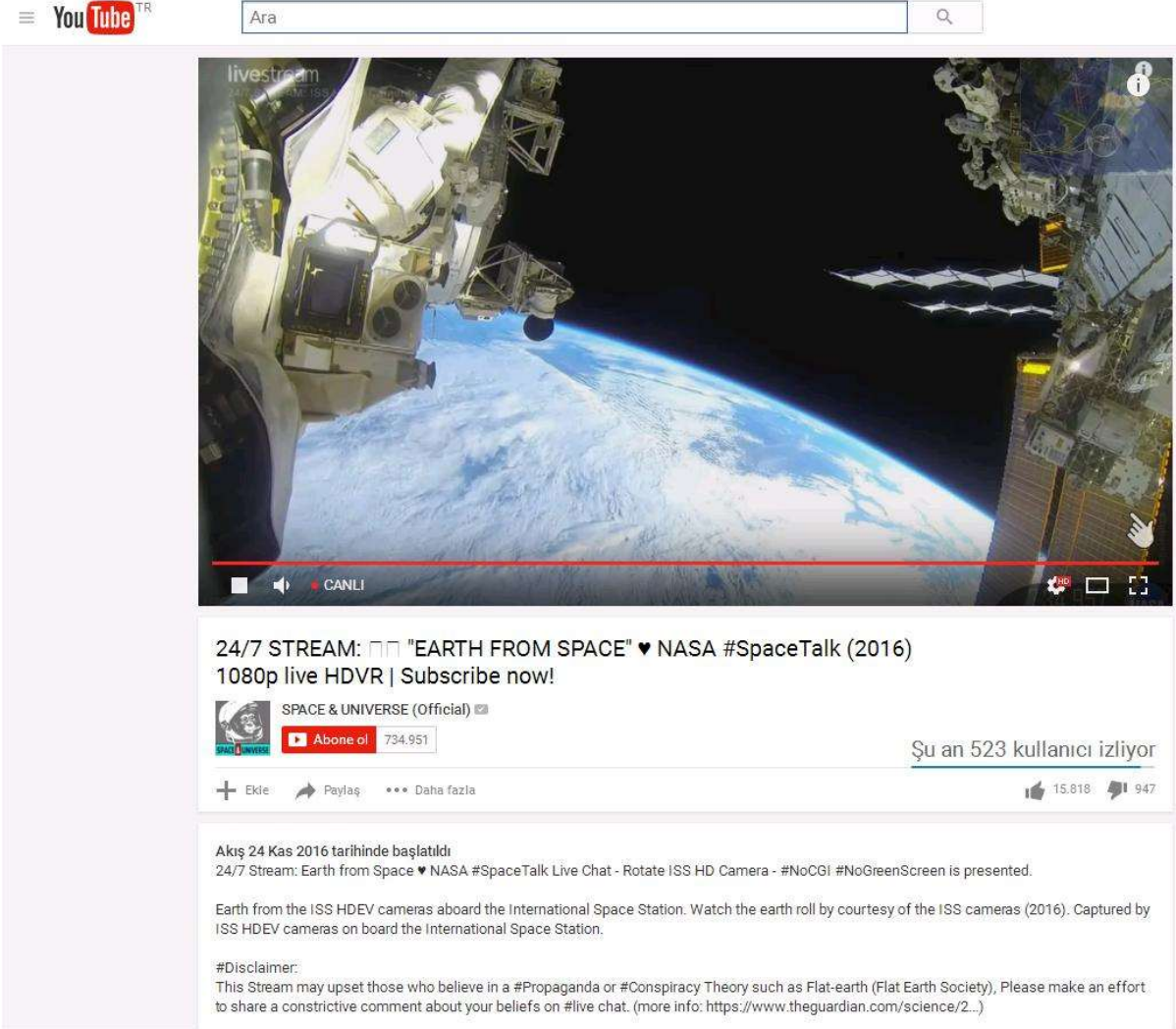
Kültürün çağdaş öznenin zihninde yer edim halinin kavranabilmesi için öncelikle öznenin algı mantalitesinin incelenmesi gerekmektedir ve söylenebilir ki çağdaş algının yöntemi görüntüleştirmektir; Bunun en temel nedeni ise çağdaş öznenin kendisinin omnipresent² bir varoluşa yakınlaşma çabası olarak gösterilebilir. Günümüzde zaman-mekân olanaklarının aşırılığı ve kronolojik düzlemden ayrılarak fiziksel bir oradalığı gerektirmeden her yerde olabilme hali, artık bu kavramları somutlaştırmaya yönelik insani bir müdahaleyi gereksiz kıldığından zaman ve mekân anlayışlarımızda büyük bir genişleme olmuştur. Bundan dolayıdır ki çağdaş özne için mekân, coğrafi bir mekândan ayrı düşünölmeli, yalnızca fiziki açıdan değerlendirilmemelidir. Mekân olarak tanımladığımız fiziksel dünyanın dışına çıkıp evrenin kendisini uzamlaştıracak seviyede olanaklara sahipken ve madde dünyasını dışarıdan

² Merriam Webster, Omnipresent kelimesini *present in all places at all times/* her yerde her zaman bulunan olarak tanımlarken; Oxford Dictionary *1. Widely or constantly encountered;widespread/* yaygın ya da sürekli karşılaşılan; yaygın, *1.1 (of God) present everywhere at the same time /* (Tanrının) her yerde aynı anda bulunan olarak tanımlar. Omnipresent genellikle dini bağlamda, yüce bir varlığın oluş prensiplerine yönelik bir sıfat olarak kullanılırken, günümüzde kullanım olanakları genişlemiştir. Bugün Oxford Dictionary’nin tanımladığı gibi yaygın anlamına gelmekle birlikte, dijital ortam ve teknoloji bağlamında da kullanımı görölmektedir.

Erişim: 03.12.2016. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/omnipresent>

03.12.2016. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/omnipresent>

bir göz olarak canlı yayında izleyebilirken (Görsel 1), çağdaş öznenin mekân-zaman anlayışının, somutlaşanı, maddi olanı aşması da aslında yerinde görünmektedir. Nitekim günümüzde mevcut olma hali, somutlaşan bir zaman-mekân anlayışına - coğrafi bağlamda bir merkez ya da konuma, kronolojik bağlamda bir önceliğe ya da sonralığa - ihtiyaç duymadan gerçekleşir. Dijital ya da sanal ortamdaki sürekli mevcudiyet, çağdaş özne için zamanı, zamanın kendisi, mekânı ise her şeyin mekânı kılmıştır.



The image shows a YouTube live stream interface. At the top, there is a search bar with the text 'Ara' and a magnifying glass icon. Below the search bar is a video player showing a live stream of the Earth from space, with the International Space Station (ISS) visible in the foreground. The video player has a red progress bar and a 'CANLI' (LIVE) indicator. Below the video player, the title of the stream is '24/7 STREAM: "EARTH FROM SPACE" ♥ NASA #SpaceTalk (2016) 1080p live HDVR | Subscribe now!'. The channel name is 'SPACE & UNIVERSE (Official)' with a subscriber count of 734,951. Below the channel name, there are icons for 'Ekle' (Add), 'Paylaş' (Share), and 'Daha fazla' (More). To the right, there are icons for 'Like' (15,818) and 'Comment' (947). Below the video player, there is a description of the stream: 'Akış 24 Kas 2016 tarihinde başlatıldı. 24/7 Stream: Earth from Space ♥ NASA #SpaceTalk Live Chat - Rotate ISS HD Camera - #NoCGI #NoGreenScreen is presented. Earth from the ISS HDEV cameras aboard the International Space Station. Watch the earth roll by courtesy of the ISS cameras (2016). Captured by ISS HDEV cameras on board the International Space Station. #Disclaimer: This Stream may upset those who believe in a #Propaganda or #Conspiracy Theory such as Flat-earth (Flat Earth Society), Please make an effort to share a constrictive comment about your beliefs on #live chat. (more info: https://www.theguardian.com/science/2...)

Görsel 1. 7/24 Canlı Yayın: Uzaydan Dünya ♥ NASA /

24/7 Stream: Earth from Space ♥ NASA

Erişim: 03.12.2016, 16.06, <https://www.youtube.com/watch?v=SF7FUU7CThs>

Bugün, geçmişi geleceğini aşırı kurgulamış insanlık, mevcudu, geçmişte gördüğü gelecek imgelerinin geleceğini bilerek yaşar. Ancak mevcut, fiziksel olarak insan tarafından somutlaştırılmış bir mekân-zamana sığmadığından çağdaş öznenin şimdisi, hep bugün ile yarın arasındadır; geçmiş ve gelecek ise şimdiyle sürekli hareket eder. Çağdaş özne, 'olduğu'

verde sürekli bir salınım halindedir ve bu salınımda, öznenin karşılaştığı şeyler, geçici ve gelişmeye müsait varlıklarıyla, olan hallerinin tüketilmesini beklerler. Şeylerin tüketimi esasen *şeylerin kültürünün* oluşumunda ön koşuldur ve birey bu tüketim etkinliğine kendi adına, insanda temellenen bir kültür adına değil, şeylerin adına katılır; Öyle ki insan bu etkinlikte bir araç halindedir.

Kültür de, yaşantımızdaki neredeyse her şey gibi şeyleşmiştir, ancak burada değinilmesi gereken esas nokta, kültürün şeyleşimi ya da şeylerin kültürelleşiminin nedenleri olmalıdır. ‘Bak kapitalizm –ya da neo-liberalizm- bize neler yaptı!’ bağlamında bir yakınmaya yer vermek günümüzde anakronik görünmektedir. Nostaljik bir episteme ile yakınmak her dönemde olanaklı görünse de burada kültürel imgeleri bir ‘Neydi, ne oldu!’ başlığı altında değerlendirmektense ‘olan’ hallerinin uzamsal ve zamansal ilişkilerinin günümüzde nasıl değerlendirilebileceğinden bahsetmek esas noktadır.

1.2. Kültür Olanakları ve Stereotipikleştirim³

Kültür dediğimiz şey, önceki bölümde de görüldüğü üzere, coğrafi bir konumu ve zaman-aşırılığı kendine önkoşul edinen bir yapıdır. Bu doğrultuda, önceki bölümde günümüz olanakları dahilinde zaman ve mekân algısının, kültürün temellenme koşullarından farklılaştığını ve genişlediğini söyledikten sonra, kültürel imge ya da göstergelerin geri dönüşünün, diriltilişinin ya da süregelişinin ardındaki istençlere dikkat etmek gerekmektedir. Bu istençler bize kültürel olanın günümüzdeki yerinin zihinsel karşılıklarını vermekle birlikte, çağdaş psikeye yaklaşmamızı sağlayacaktır.

Bu yeni olanaklar dahilinde oluşan *şeylerin kültüründe*, kültürel imgenin kendisini göstermesinin nedenleri için bu şeylerin kendisine sosyo-kültürel yapının verdiği tepkiyi irdelemek gerekmektedir; İsmail Tunalı bu konu üzerine şunları söyler:

Günümüzde teknolojik gelişme öylesine bir hız kazanmış, öyle aşamalar elde edilmiştir ki, tinsel-toplumsal yapı bu gelişmenin çok gerisinde kalmış ve buradan bilimsel-teknolojik gelişme ile tinsel-toplumsal yapı arasında sert çelişkiler ortaya çıkmıştır. Bilim ve teknolojinin, endüstrinin bu denli büyük ölçekli gelişmesine karşılık, sosyo-kültürel yapı, yüzyıllarca insanı belirlemiş olan insan-olma özünü, bilimsel, etik ve estetik değerler sistemini yitirmiştir. Bu da insanı, topluma, toplumsal kurumlara ve yeni değerler sistemine karşı 'yabancılaşma'ya götürmüştür (2002, s. 43).

Söz konusu yabancılaşma olayı, kendi etkinliğinin ürünü olan, nedenselliğe dayalı bu mekanist sistemin, özü gereği özgür bir bilinç varlığı olan insanın kendisinde temellenememesinden kaynaklanmaktadır (Tunalı, 2002, s. 43). Günümüzde bu yabancılaşma, şeylere daha çok katılarak, fiziksel dünyayı sanal olana taşıyıp, bireyin kimliğini orada yeniden kurmasına imkan vererek aşılmış görünmektedir; ancak bu da öznenin kendine yabancılaşmasını getirmiştir.

Ron Burnett, günümüzde insanların, farklı işlevleri yerine getiren ve çoğu imge dünyalarla kurdukları ilişkilere bağımlı olan birçok kimliği bulunduğunu öne sürer. İmgeler insanların kendilerini görme biçimlerini değiştirir ve insan artık kendini birey olarak değil de melez personalar olarak görmeye başlar (2012, s. 34-35). Bu kimlik kargaşasının arasında kültürel olanda aranani, bilinçaltında temellenen bir aidiyetlik istencinin, fiziksel bir formda yaşantısal

³Stereotip ya da kalıp yargı etimolojik kökeni *stereos* (katı) ve *typos* (nitelik, tip) kelimelerinden gelen; Diğer bir kimseyi ya da grubu tanımlamak üzere ön yargı ile gelişen aşırı basitleştirilmiş ve aşırı genelleştirilmiş betimsel kategoriler olarak tanımlanabilir. Daha fazla bilgi için bkz. Lippman, Walter. (1922). *Public Opinion*. New York: Harcourt, Brace and Company, Inc.

olana dahil edilmesi olarak görmek mümkündür. Bu da esasen şeylerin kültürünün tinsel-toplumsal yapıda temellenememesiyle ilintilidir ve aidiyetlik istencinin, bireyin sürekli sirkülasyon halindeki bu yeni kültür anlayışının ötesinde, sağlam bir temele inme ihtiyacından kaynaklanmakta olduğu düşünülebilir.

Ancak, yabancılaşan bu sistem içerisinde, işlevsel olarak mutlaksızlaşan kültürel olanın geri dönüşünde aradığımız, uzamsal bir aidiyet ve ilişkilerin⁴, geçmiş zamandaki naifliğine duyduğumuz özlemse, bu bizi kültürel olanın yeniden üretimine götürdüğünde, üretilemeyecek olanın fiziksel değil ilişkisel bir problem olduğu anlaşılacaktır. Bu yeniden üretilen kültürel olan, geçmiş zamanda olduğu gibi, çağdaş olanda olamayacak olandır. Doğal bir süreç sonrası olması gerekliliği ile oluşa gelen kültürel olan, fiziksel olarak mutlaksızlaştığında, gereğinden gelen naifliğini kaybetmiştir. Kültürel olanın bu tarafı çağdaş öznenin zaman-mekân algısında temellenemez; Yani çağdaş öznenin bu içtepisi asla fiziksel olarak karşılık bulamayacak bir paradoksa işaret eder.



Görsel 2. Halı Şeklinde Tasarlanmış Mouse Pad / Fare Altlığı
Erişim: 08.12.2016. goo.gl/ZL83AP

⁴ Söz konusu ilişkiler, kültürün temelinde yatan, coğrafi bir konumda doğa ile karşılıklı alışverişten doğanlardır. Kısacası insan-doğa arasındaki temel ilişkinin kendisidir.

Kültürel olanın, *şeylerin kültürüne* katılması görselde (Görsel 2) görüldüğü üzere gerçekleştiğinde, söz konusu kültürel imge, antropolojik anlamda bir kültürün ürünü olmaktan olabildiğine uzak, kültürün olabilirlik ya da olmuşluk halinin bir görüntüsü olarak yaşantıya katılır. Dolayısıyla, karşılaşılan kültürel olan, mevcutta kendi kendisi olarak temellenemeyenin görüntüsünün başka bir nesnede beliren hali olduğundan, esasen ait olduğu coğrafi kültüre değil, şeylerin kültürüne aittir. Görselin alındığı web sitesinin kaynağında da görüldüğü üzere ‘Turkey Pattern’/’Türkiye Deseni’ ibaresinin kullanımı, kültürel olanın Türk Kültürü’nün stereotipik görüntüsü olarak çağdaşa dahil ediminde, teselli edici bir veri görevi görmektedir. Bu bağlamda ise teselli edimin, kendi doğasına aykırı bir sistemin içinde insanın, şeylerin oluşturdukları kültürün somutlaşan tarafına adaptasyonunun, insansılaştırılmaya ya da tinselleştirilmeye çalışmasından ileri geldiği söylenebilir.

Çağdaş kodlaşmanın en temel kaynağı olguların kendisini görüntüleştirmek sonrasında bu görüntüleri uzamsal ve zamansal düzlemlerinden ayırarak, bugüne katılabilecek olan halinde, sürekli bir mevcudiyette kullanıma hazır bekletmektir. Bu düzlemde geçmek fiili bağlamında geçmiş olan ya da yaşanmış olan bitmiş olan değildir: Bu sürekli mevcudiyet, hiçbir şeyin geçip gitmesine izin vermeden, yaşanmışlığı, bugünde –mevcudun olanakları doğrultusunda- tekrar ya da ilk defa yaşanabilecek olan olarak muhafaza etme yetisine sahiptir. Ancak, mevcutta kendisi olarak temellenememiş bir olgunun görüntüsü, olgunun kendisini yeniden yaşamaya ya da diriltmeye müsait değildir.

Bir yaşanmışlık ya da olgu olarak kültürün kodlaşımında karşımıza çıkan görüntüleri, görüntüleştirmeye yöntemlerine bağlı olarak irdelemek gerekmektedir. Günümüzde kültür, bir zamanlar gözümüzü üzerine dikip incelediğimiz bir şeydense, başka coğrafyalar hakkında kanıksadıklarımızın stereotipikleşen görüntüsel sonuçlarıymış gibi görünmektedir. Stereotiplerin derin bir analizini yapmak, olgunun kendisi yüzeysel olduğundan gereksiz görülebilir, ancak, görüntünün görüntüsünün şeyleştiği ya da gerçek olanın kendisi haline geldiği bir dönemde stereotipler, tam da çağdaş algının metodolojisini, bize yine bir görüntü halinde sunabilecek şeyler olarak düşünülebilirler.

Stereotipikleştirme üzerine sosyo-kültürel bağlamda düşünüldüğünde söylenebilir ki; kimse kendini bir stereotip olarak görmez. Stereotipikleştirme bir atıf halini taşır ve kendinden ayrı

olanda yüzeysel olarak ‘aynı’ olanı görmek ve bu yüzeysel kalıpları bir bütüne homojen bir biçimde uygulamakla ilintilidir. Bu bağlamda belirli bir mekân-zaman düzleminde yaşayan topluluk, kültürün birleştirici etkisi altında ortak paydada olduğunu düşündüğü kimsede aşırı bir farklılık ya da tamamen ayrı bir stereotip aramaz. Aynı kültürde olduğu gibi stereotip de bir süregelen yola çıkarak genel kaniya ulaşılması ve bu kanının daha geniş kitlelerde kanıksanmasıyla yerleşir. Söz konusu süregelen, görüntüleşen kültürün geçmiş zamanda normlaşan halinin, iletişim araçlarının gelişimi ile küreselleşen ortamda yer edinen yayın süreç ve tercihleriyle ilgilidir. Bu bağlamda her türlü iletişim aracında karşımıza çıkan, bir coğrafyanın betimleyicisi –ya da göstergesi, ibaresi- olarak kullanılan kültürel olan, o coğrafyanın tüm yaşantısal pratiklerinin yine bu kültürel olanın yörüngesinde gerçekleştiğini iddia eden bir tez olarak sunulmaktadır. Bu ise görüntünün egemen olduğu günümüzde kalıp yargı ya da stereotipikleştirimin en kolay pratiği olarak görünmektedir.

Ancak, kültürün geçmiş zamanda normlaşan görüntüsü üzerine kültür adına söylenmelidir ki; kemiklerimize işleyen olarak kültür, kendini fiziksel formlarda gösterme ihtiyacı duymayandır. Fiziksel bağlamda form verme edimi (ilkelde) bilinçli olarak gerçekleştirildiğinde ortaya çıkan, insanın kendi doğasına yönelik bir içtepinin gerçekleştirilmesi ile bağdaştığından, yaratılan şeyin kendisi de insandan ileri gelen doğallıktadır. Doğa halindeki insan iyi bir yabancıdır; kendini sevmesiyle harekete geçer ki bu sevgi onun doğal masumiyetidir, varkalma içgüdüsüdür (Shayegan, 2010, s. 46). İnsan-doğa etkileşiminde insanın yaratısının bir doğaya katılma eylemi olduğu düşünülürse, bunun sonucunda oluşan kültür de, esasen insanın doğal olma çabasının bir ürünü olarak görülebilir. Bu kadar kapsamlı ve özden gelen bir katılma eyleminin sonunda ortaya çıkan –sonradan kültürel olan adını alacak olan- kültürel olanın bize sunduğu, insan olma ya da yalnızca olma halinin en saf göstergelerinden biridir.

Bu durumun kendisini tekrar tekrar, geçen zaman süresince ve olanaklarınca, yaşamaya ya da üretmeye çalışmak adına somutlaştırmak, adeta bu bilinçdışı durumun bir görüntüsünü saklamak gibi algılanma olasılığına sahip görünse bile, kültürel atıf bir kere gerçekleştiğinde bu halin kendisi de yok olur. Bunun sonrasında ise atfedilen olarak biçimsel özellikler, özerkleştiren ve özgünleştiren olarak benimsendiğinden, normlaşır ve sürekli somutlaştırma ihtiyacını getirir. Bu ihtiyaç ise özerkleştiren olarak biçimsel olanın süregelmesini buyurur ve bir değişmeyen halinde kanıksamayı getirir. Kanıksanmış olanın süregetirilmesine uzanan süreçten Jean Baudrillard şöyle söz eder:

Nesnelerin yaratılma ya da imalat sürecinde, insan denilen varlık, kültür adlı kendini dayatan bir biçim aracılığıyla tözsel açıdan doğayı değişime uğratmakta, yani yaratıcılık denilen özgün tablo ancak insanın çağdan çağa, biçimden biçime sürdürdüğü zincirleme bir süreç, başka bir deyişle beraberinde sürüklediği bütün bir şiirsel ve simgesel metaforik düzenin içinden çekilip alınarak, ortaya çıkarılabilmektedir. Böylelikle insanlar biçim tarafından denetlenen tözlerin kuşaktan kuşağa aktarımıyla oluşan anlam ve değer sayesinde dünya sanki hep böyleymiş gibi bir duyguya kapılmaktadırlar (2014, s. 36).

Belirli bir estetik biçimselliğe olan alışkanlığını sürdürme çabasında olan toplum, bir şeyin olabilirliğini ya da olma prensiplerini, sosyo-kültürel yapı bağlamında normlaştırdığında, karşımıza çıkan beğeni yöntemlerine estetik normlar diyebilir ve basitçe aynı ürünü alan alıcıların ortak beğenisi olarak tanımlayabiliriz. Bu normlar bir toplumun çoğunluğu tarafından kabul edilen değerler olarak tasarım, üretim ve satın alım süreçlerine katılırlar. Kültürel imgelerin süregelen yapılarının, ya da zamansal çerçevede önceyi destekleyen belirli formlara bürünerek ortaya çıkışlarının nedeni olarak da bu normları göstermek mümkündür; Sonralaşan etkileri ise, stereotipikleşen görüntüler birleşimi olarak kültürün, şeylerin kültüründe gösteriminin en zengin kaynaklarını oluşturur.

Öncel halinde özerkleştiren olarak korunan kültürel olan, süregelişinde yaşanan aşinalığın ve olma prensiplerinin mutlaklaşmasıyla, günümüz meta olanakları içerisinde şeyleşir ve kendi coğrafyasında yaşantıya katılır. Bir meta, nesne ya da endüstri ürünü olarak kültürel olanın toplumsal boyutta kanıksanmış prensipler doğrultusunda yaşantıya katılımı, esasen mal olarak temininde de yine sosyo-kültürel bir etkinliğin oluşumunu sağlar.

Bir nesnenin mal olarak temininde karşımıza nesnenin işlevselliğiyle paralellik gösteren iki ön koşul çıkmaktadır: Bunlardan ilki yaşamsal ihtiyaç doğrultusunda temin, ikincisi ise arzuların bastırılması ya da giderilmesi yolunda temin. İlk doğrultuda mal edinime temel olarak pragmatik yaklaşıldığı söylenebilirken, ikinci temin itkisi zihinsel tatmini merkezine alır. Pragmatik yaklaşımla temin edilen nesnelere, nesnel olanak ya da olanaksızlıklar (ekonomik, coğrafi vb), zihinsel tatmin amacıyla temin edilen nesnelere ise zihinsel göreceli farklılıklar (zevk, beğeni vb.) ile birbirinden ayrılır. Çoğunlukla iki yöntem bir araya gelerek teminin amacına yönelik melez yöntemler oluşturur. Yaşamsal ihtiyaç doğrultusunda temin edilen, mal edinen kimsenin nesnel olanakları dahilinde en beğendiğidir de. Zihinsel tatmin doğrultusunda temin edilen ise nesnel olanaklar boyutunda en uygun olandır.

Bu yöntemlerin ışığında kültürel nesnelere temininde üçüncü bir etkenden söz etmek gerekmektedir. Üçüncü etken dediğimiz şey ne tam olarak bir bilinçlilik halinde temini betimler, ne de tam olarak bilinçdışı tutumdur; ne tam olarak işlev bağlamında temin edilir ne de yalnızca zihinsel bir tatmin aracıdır. Asıl olarak yerleşendir, bilinçaltında olandır. Ancak edimsel olarak temin durumu bilinçaltından gelmeyendir de. Bilinç halinde bilinen, temininin gerekli olduğudur; bilinçdışı olan durum ise neden gerekli olduğu bilinmeyen şeyin reflekssel teminidir.

Bu temine tabii olan nesnelere, kültür pratiklerinin somutlaşmasına göre farklılık gösterir ve aidiyetliklerini önce mekânın kendisinde, sonrasında bireyde bulurlar fakat bunların hemen öncesinde, toplum tarafından o mekâna atfedilmiş olmaları gerekmektedir. Bu tam olarak kültürün bir yaptırımını olarak görünmezken, toplumsal belleğin bilinçaltında yatan, kanıksanmış ortak beğeni yargılarını sürekli dikte ederek, bir mekânın ‘o mekân’laşımını, kurallaştırarak kültürelleştirilmesi olarak algılanabilir. Bu kültürelleştirme sürecinde esasen mekânın kendisi ya da mekânın olması gereken görüntüsü normlaştırılarak belirli biçim özellikleri taşıması gereken bir kültürel olarak düşünülebilir. Mekânın normlaşan görüntüsü doğrultusunda temin edilen nesnelere, nesnenin temininde üçüncü etken dediğimiz, toplumun yaptırım gücünün evlerimize sızan hali olarak ‘nesnesel komplo’nun kendisidir.

Bir kültürel tema olarak *salonun* o ‘orta sehpa’ya olan ihtiyacının keşfi, bireyin içinde bulunduğu toplumun nesnesel komplosunun kurbanı oluşuna işaret eder. Kişi bilinçli olarak ‘orta sehpa’sını temin ederken, bilinçdışı durum, salonun ‘o’nsuz olamayacağını bildiren, süregelen bir çağrının refleks olarak temini ile karşılık bulmasıdır. Genel olarak bu bağlamda temin edilen nesnelere, yaşamsal bir ihtiyaç ön koşulunu gerektirmezler. Salon üzerinden şöyle bir örnekleme yapılabilir: Salon, misafir ağırlanılan oda olarak evin en kamusal alanıdır. Bu mekânda bir oturma grubu, mekânın oluş nedeni bağlamında, mekân için yaşamsal bir ihtiyaçtır; Ancak orta sehpa, mekân adına yaşamsal bir ihtiyaç olarak görünmezken, bu alanı esas olarak kamusallaştırır. Burada ağırlanacak olan kimse ile araya konuşmanın üzerine yatırılacağı, ilişkinin konumlanabileceği bir zemin ve etrafında toplanılabilecek, aynı zamanda da bireyler arasındaki mesafeyi kamusal olana göre düzenleyebilecek bir merkez sunar.

Burada orta sehpanın kütleleşmesinin esas nedeni, salonun bir kültürel tema olarak yerleşmiş olması ve bu tema içerisinde nesnelere yerinin, toplumsal belleğe uzanan öncel bilgilere

dayalı olarak konumlanması gerekliliğidir. Salon, ev içerisinde olmakla birlikte kamusal olma yetisine sahip bir alan olarak tasarlandığından aslında evin misafir/yabancı tarafından görülmesine ve deneyimlenmesine izin verilen parçasıdır. Bu mekânın oluş prensipleri nesnel kompo bağlamında kanıksanmış olduğundan, yabancı, bireyin evini deneyimlediği yer olarak gördüğü, yaşantının salon bağlamında olması gereken halinin yapay bir görüntüsüdür. Ev birey için en öznel mekân olarak kabul edilirse, bu olanın olanaklılığının yapay bir görüntüsünü yaratma itkisinin esasen ev içerisindeki yaşantıya, yabancı kimsenin tam olarak dahil edilmemesi istencinden kaynaklandığı düşünülebilir.

Nesnel kompo, bir mekânın ‘o mekân’laşması adına örgütlenmesi gereken nesnelere stratejik konumlanışına ve neliğine karar veren bir başka gücün olma durumudur. Bu bağlamda söylenebilir ki, mekân bir kültürel olan olarak düşünüldüğünde, toplum tarafından stereotipikleştirilebilir ve bireyin belleğinde yer eden görüntüsü ile sonrasında bilinçaltında temellenen bir tamamlama ya da olması gereken haline getirme içgüdüsünü tetikleyerek mekânın ‘o mekân’laşması adına kişiyi harekete geçirebilir. İşlevsel boyutun belirlenmesi açısından söylenmelidir ki çoğu zaman ‘orta sehpa’ normal bir sehpadan daha az sehpa olarak kullanılır. Söz konusu örgütlenme bağlamında ele alınan nesnelere gündelik düzlemde devam eden yaşantıda, toplumsal olarak bir ‘bilme’nin bakışına dâhil olmalarıyla birlikte, vücuda getirilecek ön konusal durumları günümüzde yok denecek kadar azdır. Şöyle ki o ‘orta sehpa’nın, üzerine yerleştirilen gondoldan işlevsel bir farkı yoktur ve mekânın ‘o mekân’laşması adına ‘olmazsa olmaz’ aksesuarlarından biri olarak var olur. Son dönemlerde mobilyacıardan yükselen ‘Vitrinsiz alırsak kaç olur?’ sesleri, en azından bu coğrafya içerisindeki nesnel komponun aşılmaya başladığının göstergesidir.

1.3. Kültürel Nesne ve Anlam

Jean Baudrillard, “Nesneler Sistemi” kitabında her nesnenin iki ayrı işleve sahip olduğunu söyler. Bunlardan birincisi bir işe yaramak, ikincisi birisinin malı olmaktır. İlki kişinin nesnelere aracılığıyla oluşturduğu işlevsel bir dünya, ikincisiyse yine kişinin bu dünya dışında zihinsel bir şekilde oluşturmaya çalıştığı soyut ikinci bir dünyadır (2014, s. 107). Baudrillard'ın nesnelere için belirlediği bu işlevsel düzeni kabul ederek ilerlerken, bu iki dünyanın birbiriyle çarpıştığı anlarda, düzlemler ve durumlar önem kazanmaktadır. Bu düzen içerisinde kültürel nesnelere bu iki dünyaya da ait oluşlarıyla belirirler. Bu nesnelere esas olarak diğer bu nitelikteki nesnelere ayıran, toplumsal belleğe yerleşerek, insanın ampirik doğasının öğretileri halinde, hem işlevsel dünyaya hem de bireyin soyut dünyasına yerleşmiş olmaları ve kendi biçimsel özelliklerini, süregelen normlar doğrultusunda dikte edebiliyor olmalarıdır. Bu bağlamda kültürel nesne, kültürel bir pratiğin işlevsel ve biçimsel yükümlülüğünü taşıyabilirken aynı zamanda nesne olarak bir işe yaramak durumunu yerine getirebilir ve malı olduğu kişinin zihinsel bir şekilde oluşturmaya çalıştığı soyut dünyasının bir parçası olabilir.

‘Kültürel Nesne’, nesnenin toplumdaki yerinin derinliğine göre iki başlık altında incelenebilir. Bunlardan ilki ‘kültür nesnelere’ olarak adlandıracağımız bir tür örgütlenmiş nesne grubudur. Burada örgütlenme durumu, bu nesnelere bir kültür pratiğinin etrafında somutlaşmaları ile gerçekleşir. Antikite, değer veya sahiplenmiş söz konusu olmadan bir coğrafyanın çoğunluğunun aşına olduğu ve toplum içerisinde yaygınca varoluşu kabullenilmiş, başka kültürler tarafından o kültüre atfedilmiş nesnelere, bu yazıda ‘kültür nesnesi’ olarak adlandırılacaktır. Bu nesnelere *kültür nesnesi* oluşlarında siyasi, sosyoekonomik ve teolojik değerler önemli rol taşır. ‘Bir işe yaramak’ durumunu kendi coğrafyaları içinde aşinalıktan ileri gelen bir tavırla yerine getirirken, başka kültürlere *badem gözlüdürler*. *Badem gözlülüğün* neliği irdelenecek olursa Terry Eagleton'ın, “Kültür Yorumları”nda farklı bir yaşam tarzı olarak kültür düşüncesi üzerine dile getirdiği “..sindirilmiş ‘yabancı’ toplumlara duyulan romantik antikolonyalist sempati” söyleminden yola çıkılabilir (2011, s. 22). Antikolonyalistik tavır işin içinden çıkarılıp egzotizm dahil edildiğinde, bu romantikleştirilen nesnelere, yani Le Corbusier-vari evlerdeki İran halılarının (Görsel 3.), nedenselliğini çözümlenmeye bir adım daha yaklaşılabılır.



Görsel 3. Modern ve oryantal öğelerin bir arada kullanıldığı iç mekân
Erişim: 08.12.2016. goo.gl/QkxKUy

Kültür nesnelerinin, genel olarak kültürel bir edimin en net şekilde somutlaştığı nesnelere olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Bu nesnelere, süregeldiğini –ya da süregelmeye çalıştığını- söylediğimiz kültürün, süregelen kültürel edimlerinin, sürekliliğini sürdürmek amacıyla kullanımına uygun araçlar olarak görünmektedirler. Bir araç olarak kültür nesnesinin kullanımı ise yine kültürel edimin gerçekleştirilmesine yönelik olduğundan, bu nesnelere ereği de oluşu da kültürün kendisine ya da kültürün gerçekleşmesine yöneliktir.

Kültür nesnesi ilk ve öncelikli olarak ‘ait’dir. Bu aitlik durumu, nesnenin nesne olarak farklı bir kültürde bulunmamasından değil de kültüre ait edimsel ya da biçimsel özelliklerin nesnenin varlığının nedeni olmasından kaynaklanmaktadır; yani kültür nesnelerinin varlık nedeni kültürün kendisidir. Varlık nedeni olarak kültürün kendisinin gösterilmesi, kültürel atfın gerçekleşmesi sonrası nesnenin yalnızca olan olma halinden gelen naifliğini

kaybetmesinden⁵ ve kültürün bir göstergesi olarak sürekli somutlaştırılarak şeyleşmesinden kaynaklanmaktadır.

Bir kültürel edim ritüeli olarak Türk Kahvesi içmek için Türk Kahvesine ihtiyacımız olduğu kadar ‘Türk Kahvesi Fincanı’na da ihtiyacımız vardır. Bu edimin somutlaşması ritüelistik bir tamamlanım için ön koşul olarak, kahvenin, özel fincanlarda içimini gerektirir, dolayısıyla edimin gerçekleştirileceği ‘ev’de bu özel fincanların olması, amaca yönelik naif bir temin sürecinden geçer ve ‘ev’ içerisindeki var oluş durumu olağanlaşır.



Görsel 4. Seramik Türk Kahvesi Fincanı
Erişim: 08.12.2016. goo.gl/aUnhxd



Görsel 5. Bakır Türk Kahvesi Fincanı
Erişim: 08.12.2016. goo.gl/CsPzrk

Bir fincan, imgesi bağlamında herhangi bir fincan olabilirken, böyle bir kültürel ritüele işaret ettiğinden ‘Türk Kahvesi Fincanı’ kültür nesnesidir ve herhangi bir fincan olmakla birlikte, herhangi bir fincandan ayırdır. Yani kullanım sürecinde ‘Türk kahvesi içmek’ ya da herhangi bir şeyi ‘içmek’ amacıyla araçsallaştırıldığında biçimsel ve işlevsel yönüyle bir fincan imgesine işaret ederken, yalnızca ‘Türk kahvesi içmek’ amacıyla kullanıldığında süregelen bir kültürel edimin araçsal olarak somutlaşmasına işaret eder. Bu nesnelerin somutlaşmasında kullanılan yöntem, edimin kendisine uygunluğu gerektirirken aynı zamanda da biçimsel olarak o kültürün özelliklerinin vurgulanmasına ve başka bir fincan imgesinden ayrılmasına olanak sağlamaktadır.

⁵ Bkz. Sayfa 11.



Görsel 6. Oltu Taşı Namaz Tespihi

Erişim: 08.12.2016. goo.gl/5R7dZo

Tespih, öncelikle bir nesne olarak kültürel edimin ihtiyaç duyduğu işlevsel araçlık durumuyla ortaya çıkar. Sonrasında ilk veya son tespih olmaksızın her tespih, o kültürün yaşamsal pratiklerinde aynı rolü oynayan aktör olarak süregelir ve o kültürün somutlaşan pratiklerinin nesnesi olur. Bu bağlamda kültür nesnesi olarak tespih, öncelikle İslam Kültürü'nün, sonrasında ise o kültürü benimseyen kültürlerin kültür nesnesidir.

Kültürel nesnelerin ikinci kolu ise tam olarak kültür nesnesi denilemeyecek, ancak bir coğrafyanın neredeyse tüm hanelerinde konaklayan bir nesne grubu olan 'kült nesnelere'dir. Bu nesnelere dahil oldukları kültür çerçevesince, bilinçdışı denilebilecek bir tutumla temin edilmektedir. Bir kültür ya da alt kültürün hem hafızasına hem de evine nüfuz eden, çağrışım kuvveti kullanıldığı dönemden sonra daha da yükselen objeler olarak tanımlanabilirler. Kült nesnelere, kullanıldıkları zaman diliminde kullanıma uygun bir araç görevi gördüklerinden, çağrışım kuvvetleri bir eyleme işaret eder ve sıradanlaşır; kullanım olanaklarının bitmesi ya da başka bir nesneye devredilmesi sonucu, kült nesnenin çağrışım kuvveti zamansal bir düzlemin çağrışım olanaklarını da kendinde taşımaya başlar ve böylece çağrışım kuvveti yükselir. Bu nesnelere genellikle bir coğrafyada popüler kültür ve pazardaki çeşit kısıtlılığı sonucu temin edilir, gündelik yaşamda sürekli kullanılışları ve oluşlarıyla kült statüsüne yükselirler.

Kült nesne, Kültür nesnesinin öncül aitlik itkisinin aksine ilk ve öncelikli olarak nesnedir. Nesne olarak her yerdedir, büyük bir bütüncül sisteme aitlik gösterme zorunluluğunu taşımayan; Esasen, aitleşen veya aitleştirilendir. Çoğunlukla gündelik olana, gündelik

olanın süregelerek düzenleşen haline işaret eder. Aitlik durumu kullanım amaç-yöntemleri ve/veya biçemsel özellikleri ile doğal olarak belirginleşir.



Görsel 7. Makine Halısı
Erişim:08.12.2016. goo.gl/XvqDMm



Görsel 8. Makine Halısı
Erişim:08.12.2016. goo.gl/UyZocu



Görsel 9. Makine Halısı
Erişim:08.12.2016. goo.gl/6cvAYA

Nesne olarak, en sıradan haliyle makine halısı, küresel boyutta her evde işlevi dâhilinde kullanılandır. Ancak bir kültürün yerleştiği coğrafyanın neredeyse her hanesinde aynı biçemsel özellikleri taşıyan halıların olması (Görsel 7-8-9), toplumsal belleğe yerleşmiş ortak bir beğeni ve değer yargısına gönderme yapar. O kültürün, gündelik yaşantının belirli nesnelere biçemsel olarak kendileştirmesi yoluyla aitlik görünmektedir.

Kullanım amaç ve yöntemleri bağlamında nesnenin aitleşmesinin temelinde sosyo-ekonomik bir etkinliğin yattığı söylenebilir. Bu nesnelere ontik işlevlerinin yanı sıra, belirli amaç ve yöntemler doğrultusunda kullanıma uygunluklarının toplumsal boyutta onaylanması ile kültürleşirler. Nesne-birey ilişkisi⁶ bir toplumun o nesne ile olan ilişkisi doğrultusunda aynı amaç ve yöntemler halinde normlaştığında, bireyin nesne ile olan ilişkisi –nesneden beklediği- toplumsal bellekte yer edinmiş yöntemsel bir tüketime işaret eder. Bunun sonucunda ise bir coğrafyanın neredeyse her hanesinde ‘Misafir Terliği’ denilen bir terlik türü ortaya çıkar ve dolaşıma girer.

⁶ Söz konusu nesne-birey ilişkisi kült nesne konusu bağlamında, nesnenin kullanımına/tüketimine yönelik amaç ve yöntemleri kapsayan bir ilişkidir. Burada nesne işlevi bağlamında düşünülmeli ve herhangi bir biçemsel ortaklık aranmamakla birlikte bulunabilmektedir.

‘Kültür Nesnesi’ ve ‘Kült Nesne’yi birbirinden ayıran en önemli nokta, başka kültürler tarafından algılanış biçimleridir. Kültür nesnelere, o kültüre ait ve başka kültürler tarafından o kültürün göstergesi olarak görülebilir ve stereotipikleştirme sürecinde kaynak olarak kullanılabilir görünürken, kült nesnelere evrensel olabilir ve kült olduklarının anlaşılması bir keşif sürecini içerir. Kült olma durumları o kültürün işleyiş düzeninde standartlaşarak vazgeçilmez hale gelmeleri ile ilintilidir. Yani kültür nesnesi o kültürün gerçekleşmesi için esas olan nesne iken, kült nesne, o kültürün oluşturduğu koşulların nesnesidir.

“Göstergebilimsel Serüven” adlı kitabında, Roland Barthes nesne üzerine şunları söyler:

Yaygın olarak nesneyi “bir şeye yarayan bir şey” olarak tanımlarız. Buna göre, nesne, ilk bakışta, bir kullanım ereklığında, bir işlev olarak adlandırılan şeyin içinde tümüyle yutulup gitmiş gibidir. Dolayısıyla da, bizim kendiliğinden hissettiğimiz, nesnenin bir çeşit geçişliliği söz konusu olur: Nesne, insanın dünyayı etkilemesine, dünyayı değiştirmesine, dünyada etkin biçimde var olmasına yarar; nesne, eylem ile insan arasında bir tür araçtır (2016, s. 196).

Barthes’a göre ilkece bir işlevi, bir yararlılığı, bir kullanımı olan bu nesnelere, biz katıksız araçlar olarak yaşadığımızı sanarız, ancak nesne gerçekten bir işe yaramakla birlikte bilgileri iletme de yarar. Nesnenin görünümünün her zaman işlevinden bağımsız bir anlamı vardır, yani nesnenin kendisi de gösterge-nesnelere oluşan bir dizgeye bağlı olmaya elverişlidir (2016, s. 197). Nesnenin işlevi dışında belirttiği anlam, varlıksal ve estetik biçim özellikleri ile ilişkili olmasına rağmen nesnenin anlam taşıyıcısı durumuna gelmesi ise yine Barthes’a göre nesnenin bir insan toplumu tarafından üretildiği ve tüketildiği anda, imal edildiği, belli kural ve ölçülere uydurulduğu anda gerçekleşir (2012, s.197).

Meta, değiş tokuş değerine, yani paraya dönüşmesi gereken bir mal varlığıdır. Bu dönüşüm içinde estetik görünüş, özendirici olmak gibi önemli bir rol oynar. Ama bu rol, insanın dışında, insana yabancı bir niteliği göstermez. Tersine o, insan duyarlığında temellenir ve insan yaşamına katılır (Tunalı, 2002, s. 92).

Nesnenin kültürel oluşu, günümüzde, meta olanakları içerisinde bilinçli olarak gerçekleştirilen bir estetikleştirme sürecinin sonucudur. Şayet nesnenin estetikleştirimi, öncül olarak tanımlanmış biçimsel özellikleri alarak kültürel olan haline gelmesini gerektiriyorsa, nesne, kendi üretimi içerisinde insan duyarlığında temellenmekten önce toplum duyarlığında temellenir ve toplumun yaşantısına katılır. Bir toplumun parçası olan bütün nesnelere bir anlamı vardır (Barthes, 2012, s.197). Kültürel atfın gerçekleşmesi sonrası, varlıksal prensipleri mutlaklaşan ve sürekli üretime tabi olan kültürel nesne artık yalnızca o kültürün nesnesi değil, anlam aktarıcısı/göstergesi olur.

Bir nesnenin anlamdan yoksun olması için Barthes'a göre tamamen toplum dışı, doğaçlama nesnelere bulmak gerekmektedir ve açıkça söylemek gerekirse böyle nesnelere yoktur (2012, s. 198). Sıradan ya da hür irade ile gerçekleştirildiği düşünilecek davranış ya da nesnenin gösterge haline gelmesi üzerine yazarın verdiği örnek şudur; Bir sokak serserisinin gazete kağıdından ayakkabılar yaparken tam olarak özgür bir nesne ürettiği düşünülebilir; ama bu da özgür bir nesne değildir; çok kısa sürede, bu gazete kağıdı özellikle sokak serserisinin göstergesi olacaktır (2012, s. 198). Bir birey tarafından gerçekleştirilen ihtiyaca yönelik bir üretimin kendisinin, çok kısa sürede bireyin kendisinin göstergesi haline geldiği kabul edilirse, bir toplumun normlaştırarak sürekli üretime tabi tuttuğu örgütlenmiş nesnelere – özellikle bu nesnelere, kültürün yaşantısal olanda somutlaşanlar olduğunu ileri sürdükten sonra-, o toplumun ya da o kültürün göstergeleri haline gelmeleri oldukça doğal bir durumdur.

Burada doğal kelimesini tekrar kendi anlamı doğrultusunda değil de farklı bir bağlamda kullandıktan sonra şunu söylemek gerekmektedir; günümüzde, Ron Burnett'in de belirttiği üzere, neyin doğal olduğuyla neyin olmadığı arasındaki ayrım çok şükür gözden kaybolmuş durumdadır (2012, s. 34). Şayet rapor boyunca değerlendirilen esas husus sanat düzleminde karşımıza çıkan kültürel nesnelere neyi imlediği ise, doğal olanla olmayan arasındaki farkın ortadan kaybolduğu ya da doğal olanın doğanın kendisinden ayrı bir şey haline geldiği günümüzde, kültürel nesnenin kendisinin doğa bağlamında bir doğala değil de, günümüz olanakları bağlamında bir doğala nasıl ait olduğu ya da dönüştüğünü metnin önceki kısımlarında açıklanmaya çalışılmıştır.

Şöyle ki; Kültürel olanın gösterdiği kültürün kendisidir, ancak, kendisi dediğimiz kültür, artık yalnızca geçmiş zaman kipi ile ilişkilendirilebilir olmaktan çıkmıştır; sürekli mevcudun hakim olduğu bir düzlemde geçmiş zamandan bahsetmek, geçmişini bugüne taşıyıp bugünde yeniden yaşamak haline geldiğinden, esasen bugün kültür olarak yaşadığımız şey şimdinin kendisidir. Bugün çağdaş algının yöntemi görüntüleştirmek ise, kültür olarak 'gördüğümüz' şey, algıda temellenen kültürün geçmiş zamanda normlaşan halinin küreselleşen ortamda yer edinen mevcut imgelerinin kendisidir ve söz konusu imgeler bir kültürün göstergesi olarak kabul gördüğünde olan: o kültürün geçmiş zamanda olan halinin güncelde sürdürülmeye çalışılan görüntüsünün kendisini, coğrafyanın tamamına yedirerek, uzak, homojen bir karışım elde ederek anlamaya ya da anlaşılır kılmaya yönelik bir çabanın küresel boyutta karşılık bulmasıdır.

Varlık prensiplerinin toplumsal olarak normlaşımı, stereotipikleştirim ve semiyotiğin bu kadar el ele olduğu durumlardan biri olarak kültürel olan, ayriyetten kendi coğrafyasında (kendine aşına olunan düzlemde) farklı anlamlar da barındırmaktadır. Bu anlamlar, nesnenin farklı bir gözle/yabancı bir gözle görülmesine değil de, toplumsal bellekte barınan bir tanıdıklık halinin bireyde yer eden gözlem ve sindirim yöntemlerine dayanırlar. Bu ise oldukça öznel bir durum olarak görünürken, aynı zamanda da bireyin kendi kültürünün göstergelerini nasıl işlediğini bize gösterecektir.

Burada belki de söylemeye bile gerek yoktur ki, sanat düzleminde karşılaşılan kültürel olan ile evde karşılaşılan kültürel olanın birey ile ilişkisi oldukça farklıdır. Bir sanat eseri, sözgelimi bir resim, bağlanmadan bakan birine kendini bir nesne olarak sunacaktır; oysa ev bir çevre olarak, bakan kişinin içinde yer aldığı bir sahne olarak algılanır (Colomina, 2009, s.252). Bizim bu bağlamda ‘bireyin evi’nde karşılaşılan kültürel olanda aradığımız, öznel bir anlamlandırma süreci değil de, sosyo-kültürel bir göstergenin kendisine aşına olunan uzamda, kültürel bir bütünü imleyen olarak algılanmadığı uzamda neyi gösterdiğiidir. Çünkü Barthes’ın da vurguladığı gibi; gösterge bir kez oluşuktan sonra, toplum bunu pekala yeniden işlevselleştirebilir, bundan bir kullanım nesnesi olarak söz edebilir (2016, s. 49).

Bir kullanım nesnesi olarak yeniden işlevselleştirilen kültürel olanın (göstergenin) analizine gelmeden önce, bireyin ev ile ilişkisinin rapor çerçevesince anlaşılabilmesi adına bu mekândan biraz bahsetmek gerekmektedir. Gaston Bachelard’ın, “Mekânın Poetikası”nda eve olan yaklaşımı ise bu mekânın bireyde yarattığı etkiyi belirlemek için uygun bir kaynak olarak görünmektedir. Bachelard, evi ‘insan varlığının ilk dünyası’ olarak kabul ederek bireyle etkileşimini poetik bir biçimde analiz etmiştir; Ona göre ev hem beden hem de ruhtur. “Aceleci metafiziklerin vazettiği gibi insan ‘dünyaya fırlatılmış’ bir varlık olmaktan önce, evin beşiğine yatırılmış bir varlıktır.” (2013, s. 37).

Bu koşullarda, evin en değerli lütfü nedir diye sorulsa, şöyle cevaplardık: ev, düşlemeyi barındırır, düşleyeni korur; ev, huzur içinde düş kurmamızı sağlar. İnsani değerleri yalnızca düşünceler ve deneyimler teyit etmez. İnsana derinlemesine işlenmiş değerler düşlemeye aittir. Hatta düşlemenin, kendi değerini artırmak gibi bir ayrıcalığı da vardır. Düşleme, kendi varlığına doğrudan erişir. Dolayısıyla, düşlemenin yaşandığı yerler de, kendilerini yeni bir düşlemede yeniden kurar. Geçmişte oturduğumuz konutlar içimizde yıkılıp gitmediğinden, eski evlerin anılarını birer düşleme olarak yeniden yaşarız (Bachelard, 2013, s. 36).

Düşlemenin yaşandığı ev, kendini yeni bir düşlemede yeniden kurduğunda zihinde canlanan mimari bir mekan olmaktan öte, bellekte yer ettiği haliyle, Francalanci'nin ortam olarak tanımladığına yakın olacaktır.

Ortam, içinde her şeyin birlikte bulunduğu, görülebilir ve sınanabilir olduğu öznel algılamalarla fiziksel mevcudiyetler, yerleştirmeler, mekânsal hareketler ve kişisel zamanların bütünü olduğuna göre, *duyulur biçimde* görünen her şey *biçim* sahibi olan ritm ve işlevlerle belirlenir: bu bütünü biçimsel bir bütün olarak aldığımız anda, ona ait olan her şey bize bir gösterme sürecinden geçerek estetik olarak kurulmuş bir ilişkiler sisteminin parçası olarak görünecektir (Francalanci, 2012, s. 15).

Yazarın söylemi doğrultusunda söylenebilir ki, bu mekâna ait olan her şey, 'biçimsel bir bütün'ün, bu durumda evin, ilişkiler sisteminin bir parçasıdır. Evi, Bachelard'ın düşlediği gibi bir kozmos olarak ele alırsak, içinde/içinden olanlara yalın 'şeyler' olarak bakmak imkansız hale gelir. Ev, düş kuranın zihninde, kendisinin de içinde olduğu bir sahne olarak algılandığında, mekânın içindeki, uzamı yayan nesnel mekânın varlığına ilişkin göndermelerde bulunur. Bütün bu nesnel insanın -ampirik doğasıyla- uzamını oluşturur. Kendini bu nesnelere oluşturduğu uzama göre ölçen birey, insanlığını, durağan olana onu biçimlendirerek ve eline alarak uyguladığı yetke ile hareketlerinin anısından yola çıkarak belirler (Barthes, 2012, s. 24-25). Bu durumda sosyo-kültürel bir sisteme aitlik gösteren kültürel olan, bireyin evinde, bireye ait öznel bir sisteme aitlik gösterir. Ancak unutulmamalıdır ki kültürel olanın eve girişi, yıllar süren toplumsal beğeni egzersizlerinin bir sonucudur.

Kültürel olanın bir gösterge ya da kültüre işaret eden olarak algılanabilmesi için gerek görünen objektif tutum, bireyin kendi evinde yaşadığı mahremiyetle çarpıştığında karşımıza çıkan, bir gösterge-taşıyıcısı olarak nesnenin kendisidir. Bu nesnenin bireyin evine girişi, esasen bir şeyin sosyo-kültürel boyutta göstergelişmesi adına gereken yaygınlığın hem sonucu hem de ön koşuludur. Birey, kendi kültürünün göstergelerine aşınadır; onun nesneden beklediği, kendisinin göstergesine dönüşebilecek bir kullanım olanağıdır. Bu bağlamda söylenebilir ki kültürel nesne, kendi coğrafyasında öncül olarak nesnedir; öznel anlamlar yüklenebilmekle birlikte, bir ortam olarak evinin ilişkisel bütünlüğünün bir parçası, bir çağrıştıracısıdır. Bir coğrafyanın genelini evinde bulunduğundan, sanat düzleminde karşılaşıldığında, izleyiciye kendi mahremiyetini çağrıştıurma yetisine sahip olur.

1.4. Kültürel Nesne ve Çağrışım

Bir gösterge, toplum tarafından, yeniden işlevselleştirilerek bir kullanım nesnesi haline geldiğinde, bir nesne olarak kullanım olanak ya da olanaksızlıklarının, yaşantısal düzlemle birlikte sanat düzleminde de neye işaret ettiğine yönelik bir sorunsalı da beraberinde getirir. Nesnenin ontik işlevinden nesnenin karakterini belirleyen olarak söz edilebilirken bir kültür göstergesinin karakteri (gösterge olmasından ileri) kültürün kendisinde sabitlenir. Bir kültür ediminin nesne boyutunda somutlaşmasında, nesneye olan yaklaşımın (fiziksel ya da zihinsel) kendisi, nesnenin göstergeleşmesini sağlıyorsa eğer, gösterge, ilk ve öncelikli olarak nesne halinde düşünülmeli ve incelenmelidir; çünkü o nesneyi göstergeleştiren yaklaşımın kendisi de nesne de, aitliğinin söz konusu olduğu coğrafyada bir göstergeleştirme çabası olmaktan önce nesneleştirme çabasıdır ve kullanımın kendisine yöneliktir. Bu halde bir kullanım nesnesi ve gösterge-taşıyıcısı olarak kültürel nesnenin açıklanabilmesi için nesnenin kullanımının ya da kullanılmayışının hem yaşantısal hem de sanat düzleminde nelere işaret edebileceği tartışılmalıdır.

Nesne, insanın ampirik doğası doğrultusunda düşünüldüğünde, kullanıldığı kadar nesnedir; kullanımın kendisi fiziksel olduğu kadar düşünsel ya da düşünsel olduğu kadar fiziksel de olabilir. Tüketim bağlamında kullanım, yalnızca –ya da asla- nesnenin fiziksel biçiminin dağıtılmasına yönelik zamansal bir aralığı değil, nesnenin mal edinilişinden başlayan kronolojik bir süreci kapsar. Nesne bir kez mal edinildikten sonra, bilinç içinde ya da dışında, insan dahilinde ya da yoksunluğunda gerçekleşen zihinsel ve/veya fiziksel edimlerin hepsi tüketim sürecinin içerisindedir. Mal edinim ise fiziksel bir değiş-tokuş ya da alış-veriş kapsamına alabilmekle birlikte, aslında bireyin kendi özgürlüğü çerçevesinde gerçekleşen psikolojik temelli, zihinsel bir eylem olarak düşünülmelidir.

Kullanım, nesne ile karşılaşma yöntemlerinden biri olarak düşünülebilir fakat bu karşılaşmanın kendisi de nesnenin kullanım yöntemlerine ilişkindir. Bir nesnenin kullanımı en temel haliyle fiziksel ve zihinsel olmak üzere iki boyutta incelenebilir. Fiziksel bir edim halinde ilgilenilen nesne kullanılan, fiziksel bir edim halinde ilgilenilmeyen ya da ilgilenilemeyen nesneye ise kullanılmayan demek yerinde görünmektedir. Martin Heidegger, “Varlık ve Zaman”da kullanılan nesne üzerine şunları söyler:

Söz konusu varolan, teorik 'dünya' bilgisinin nesnesi olmayıp kullanılan, vücuda getirilen ve sair olandır. Bu şekilde karşılaşılan bir varolan olarak o, ön konusal anlamda bir 'bilmenin' bakışına dahil olur ki, bu fenomenolojik olarak birincil biçimde varlığa bakar ve varlığa böylece konulaştırılmasından hareketle ilgili varolanı konuya dahil etmiş olur (2006, s. 69).

Kullanılan/kullanım nesnesinde varlık, kendi varoluşundan kaynaklanan bilgiyle münasebeti değil de varlık yapısının konulaştırılan konu üzerinde etkisinin belirlenmesiyle alakadardır. Vücuda getirilen/kullanılan nesnenin konu üzerindeki etkisi, nesnenin varlık prensiplerinin konu bağlamında nedeni ve sonucudur. Bu nesne, konunun konulaştırılmasından doğan ihtiyacın dağıtılması adına somutlaştırılan, varlık nedeni konunun kendisi olandır; yani nesne, kendi başına kendisi için olan değil de Heidegger'in söylemi ile *bir-şey-için* olandır (2006, s. 71). Nesnenin konu üzerinde etkisine işlev, konu üzerinde etkisi olması için yani bir-şey-için üretilenlere ise gereç diyoruz. Kullanım nesnesinin doğasındaki *bir-şey-içinlik*, konu ile ilişkisinden ötürü, nesnenin her daim konuya ilişkin öncül bir anlam taşımaya neden olur. Barthes'ın da söylediği gibi "*Toplum bulunan her yerde, her kullanım kendisinin göstergesine dönüşür.*" (2016, s. 49).

Kullanım nesnesinin ontik görünüşü, bölüm boyunca, estetik anlamda biçimsel kaygılardan arındırılmış olarak düşünülmüştür. Konu dahilinde ilgilenilen nesne, varlığını konu üzerindeki etkisi, işlevi bağlamında sürdürür. Burada şu söylenebilir; kullanılan nesnenin çağrışımsal kuvveti, kullanılır olma durumunun ya da işlevi boyutunda varlık nedeninin, nesnenin karakterinde sabitlenmiş haline ilişkindir.

"Bir-şey-içinlik"ın yapısında bir şeyin bir şeyi *imlemesi* yatar (Heidegger, 2006, s. 71). Gerecin imlediği, onun özgün kullanılışının kendisidir ve kendi kendisinin taşıdığı fiziksel bir işleve gönderme yapar. Yani kullanım nesnesi, kullanım olanağına, varlık nedenine yönelik bir eyleme işaret eder. Çağrışım ise, nesnenin işaret ettiği eylemin, nesne bağlamında gerçekleştirilebilecek tüm olanak ve olasılıklarının bireyin belleğinde yer eden durumlarının, istençli ya da istençsiz, bilinç alanına çekilmesidir. Dolayısıyla nesnenin çağrıştırdıklarının hepsi sanat düzleminde tartışmaya açıktır.

Heidegger'in konulaştırdığı, söz konusu varolanları tekrar "teorik 'dünya' bilgisinin nesnesi" olma konumuna getiren sanattır. Sanat nesnesinin nesnesi olarak kullanılan kullanım nesnesine, son bir kez 'sanat nesnesinin nesnesi' olarak kullanılma olanağı verir. Sonrasında ise o nesne, 'sanat nesnesinin nesnesi' olarak vücuda getirilemeyen olur çünkü artık o sanat nesnesinin kendisidir. Böylece kullanılan nesne teorik/seyredici bakışa tabileştirilir. Ancak

buradaki bakışın kendisi sanat varlığının kendisine değil de, sanat varlığının nesnesi olarak kullanılan kullanım nesnesine yöneliktir ve gerecin kendi bilgisine sahip olmaya yönelik pratik bakışa (bir şey için bakış) öncül aynı zamanda da zorunludur. Bir kullanım nesnesinin teorik bakışa tabileştirilmesi, gerecin gereçselliğinden gelen varlık nedenine yönelik bir eyleme işaret etmesi durumunu değiştirmezken, niteliksel varlığının yanı sıra kendi varlıksal niteliklerinin de izlenilmesine olanak sağlar. Nesne, ön konusal bir ‘bilme’ haline yine tabidir, ancak ‘bilme’nin kendisi, bu bakışla, bir kullanım nesnesi olarak gerecin kullanımının önüne geçer.



Görsel 10-11. Farhad Moshiri, 2013,
Rahatlık / Comfort.
Erişim: 02.01.2017. goo.gl/RnMSdP

Bıçak, Türk Dil Kurumu tarafından şöyle tanımlanmıştır: 1. *isim* Bir sap ve çelik bölümünden oluşan kesici araç 2. Çeşitli kesme işlerinde kullanılan keskin ağızlı araç⁷. Bu tanım doğrultusunda rahatlıkla söylenebilir ki bıçak, kesme ediminin gerçekleşmesi adına somutlaştırılan bir araçtır ve bir kullanım nesnesi olarak işaret ettiği, kesme eyleminin kendisidir. Farhad Moshiri'nin 'Comfort/Rahatlık' (Görsel 7-8) adlı enstalasyonu, bıçakların 'comfort' kelimesini tipografik olarak oluşturarak şekilde kompoze edilip duvara saplanması ile oluşturulmuştur. Sanatçının, nesnenin doğası bağlamında kontrastı olarak gördüğü, rahat ve ağrısız hoş bir his olarak tanımlanabilecek 'comfort' kelimesini bıçaklarla yazması, iki zıt göstergeyi birbirlerinin anlamlarını genişletecek şekilde yerleştirilmesi söz konusudur. İşin varlıksal nitelikleri pek çok okumaya yönlendirebilir görünmekle birlikte, bizim rapor çerçevesinde ele alacağımız nokta bir kullanım nesnesi olarak bıçağın işaret ettiklerinin Moshiri'nin enstalasyonu bağlamında nasıl değerlendirilebileceği olacaktır.

Görüldüğü üzere sanat nesnesinin nesnesi olarak bıçak, sanatçı tarafından, vücuda getirilebilecek bir gereç olma halinden fiziksel olarak arındırılmıştır, yani bıçak artık karşılaşan izleyicinin ampirik doğası ve işlevselleştirme itkisi bağlamında kesmeyendir. Sanatçının bıçakların sapında tercih ettiği renkler işi dikkat çekici kılmakla birlikte, bıçağı çağrıştırdıklarının doğasından da ayıran bir etkiye olanak sağlamıştır. Burada söz konusu kullanım nesnesinin işlevi doğrultusunda kullanılamaz olma hali nesnenin doğasının işaret ettiklerinin önüne geçememiş ve ironik bir tavırla iki göstergenin görüntüsel ve düşünsel olarak çarpışmasına olanak sağlamıştır. Ancak burada esas ironik olan durum, sanatçı bu bıçakları duvara ne şekilde dizerse dizesin –ki Moshiri aynı yöntemle pek çok enstalasyon yapmıştır, örneğin: 'Shukran' (2011), 'Life is Beautiful' (2009) , nesne hala kendi doğasının, varlıksal niteliklerinin çağrıştırdıklarını (kesmek, saplamak, şiddet vb.) sunmaya devam edecek ancak asla ne bıçağın çağrıştırdığı şiddeti, ne de oluşturulan dilsel göstergenin işaret ettiklerini bize fiziksel ya da duygusal olarak yaşatamayacak, iki göstergesel olasılık da bize *tatlı* bir uzaklıkta kalarak *olmamaklıklarının* güvencesini vermeye devam edeceklerdir.

Bıçak, kesmek içindir. Bir gerecin *bir-şey-içinliği* ortadan kalktığında, yani o-şey-için kullanılamaz hale geldiğinde, kullanım olanağına yönelik gönderiminin gerçekleşebilme olasılığının yarattığı fiziksel tansiyon da ortadan kalkar. Bu, sanat düzleminde, sanatçı tarafından bilinçli olarak kullanılabilecek bir yöntemdir; bu yöntem doğrultusunda

⁷ Erişim: 03.01.2017. www.tdk.gov.tr

kullanılanın nesnenin kendisi değil de esasen bilgisi ve imgesinin olduğu söylenebilir. Bir bıçak, fiziksel anlamda, kullanılsa da kullanılmasa da bıçaktır ve varlık nedeninin, kullanım olanağının getirdiği kesme eylemine işaret edecektir. Ancak bu eylemin kendisi konu edildiğinde, bıçak, işaret etme durumundan çıkar ve eylem de bıçak da gerçekleştirilmeyi bekler.

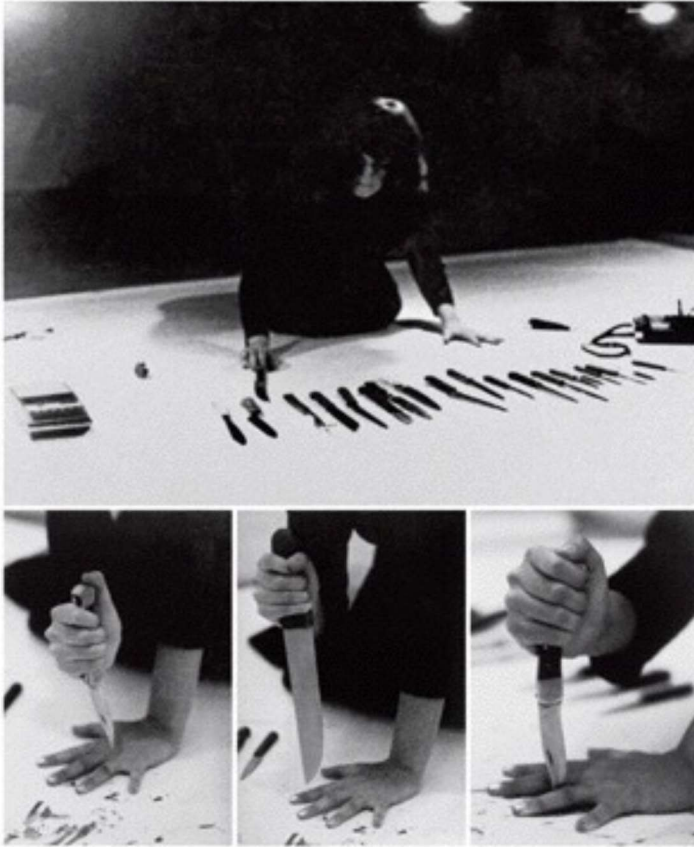


Görsel 12. Jannis Kounellis,
1991/2011, İsimsiz / Untitled.
Erişim: 02.01.2017. goo.gl/3CWijd

Farhad Moshiri'nin enstalasyonunda (Görsel 10-11) *olmamaklıktan* bahsedilirse, Jannis Kounellis'inde de (Görsel 12) *olabilirlik/olanaklıktan* bahsetmek gerekmektedir. Bir kullanım nesnesi, kullanım olanağı hala kendindeyken sunulduğunda, kullanımı doğrultusunda gerçekleşecek olan eylemin gerçekleşmesini, işaret ettiğini göstermeyi bekleyen, “bir-şey-içinliğini” sürdüren ‘gururlu’ bir gereçtir. Kounellis'in bu çalışmasının yarattığı derin etki, sanatçının, bıçağı kendi kendisini kullanma olanağına sahip bir ortamda var ederek, cansız bir varlık olmasına rağmen, balıktan daha canlı bir hale getirmesinde yatar. Bıçak artık yalnızca bir kesme olanağına değil de bu kendi olmaklığından gelen olanağın

balık ile olan ilişkisini başkalaştırabilecek potansiyeline de sahiptir ve *olabilirlik* doğrultusunda sürekli bir zamansızlıkta gerçekleşme beklenir. Gereçselliği doğrultusunda taşıdığı ‘kesmek-içinliği’ sürerken, bıçak, artık yalnızca kesme eyleminin nesne halinde çağrıştırdığı tüm olanaklara işaret eden değil, eylemi gerçekleştirenin –her kim ya da kimler olursa olsun- kendisine de işaret edendir.

Olmamaklık ve olanaklılıktan bahsettikten sonra sıra *olmaklığa* geldiğinde konulaştıracağımız durum nesnenin kullanılarak eylemin gerçekleştirimi olacaktır. Şayet bir kullanım nesnesinin, kullanımına yönelik bir eyleme işaret ettiğini kabul ediyorsak söz konusu nesneyi eylem halinde kullanmanın, bir işaret eden olarak nesneyi işaret ettiğiyle çarpıştırmak olduğunu da kabul edebiliriz. Peki, işaret edenin işaret ettiği, işaret eden kullanılarak fiziksel anlamda gösterildiğinde yani bir bıçak ile kesildiğinde ne olur? Gündelik düzlemde, kullanım amacına bağlı olarak, bir elma dilimlenebilir ya da katil olunabilir. Bir gereç varlıksal işlevi doğrultusunda kullanıldığında olan, konunun kendisinin konulaştırılmasının sona ermesine yönelik bir istencin gerçekleştirmesidir. Bir elma dilimlenirken, öznenin istenci bıçağa yönelik değil elmaya yöneliktir. Bir insan bıçaklanırken ilgi bıçak üzerinde değil, insan üzerindedir.



Görsel 13. Marina Abramović, 1973,
Ritim 10 / Rhythm 10.
Erişim: 07.06.2016. goo.gl/Tf5Qn7

Bir gereç varlıksal işlevi doğrultusunda kullanılarak sanat düzlemine dahil edildiğinde *olmaklık* bağlamında olan, gündelik düzlemdekenden çok da farklı görünmemektedir. Abramović'in *Ritim 10* (Görsel 13) performansında bıçak, bir gereç olarak, eylemin gerçekleştirimi adına kullanılmıştır. Kullanım nesnesi olarak, kullanım olanağına yönelik bir eyleme işaret edendir; Zaten performatif bir sanat formunda kullanılan olarak bir eyleme tabii ve onun gerçekleştirimi için gereklidir de. Fakat 'Marina Abramović'in parmaklarının arasındaki bıçak', *olmamaklıkta* karşımıza çıkan olmama güvencesiyle değil, *olanaklılık* halinin bilgisinin *olmaklığı* nedeniyle izlenir. Marina Abramović bıçağı vücuduna getirir ve işlevi doğrultusunda kullanarak işaret edeni işaret ettiği ile çarpıştırır; Buradaki kullanma hali görselde de görüldüğü üzere (zeminde ve sanatçının parmaklarında görülen kandır) bıçağın 'kesmiş' olmasına ilişkindir. Abramović'in amacı ne olursa olsun, bıçak bir kere kestikten sonra, varlıksal nedeni doğrultusunda kullanılmış olur.

Bir nesne kullanılırken, yani eylem halindeyken, izlenen eylemin kendisidir. Eylem ise, gereç, kullanan ve konu olmak üzere üç unsuru kendinde toplayarak gerçekleşir ve izleyici kimse için izlenim noktası eylemin esas olarak gerçekleştiği, üç unsurun bulunduğu noktadır. Ancak her kullanım, nesneye ya da kullanana değil, konuya yöneliktir, yani işaret eden ile işaret ettiği çarpıştığında izlenen çarpışmanın kendisidir; bu ise bize konunun kendisini verecektir. Sanatçının bize *Ritim 10* performansında, kullanım nesnesi bağlamında gösterdiği, nesnenin *olanaklılığının*, izleyicinin kendi belleğinden gelen *olmuşluğunun* yarattığı tansiyonun/gerilimin *olmaklığa* dönüşerek olduğu halin kendisidir.

Sanat düzleminde karşılaşılan kullanılan ya da kullanılmayan (kullanan izleyicinin kendisi bile olsa) her nesne, varlıksal ve işlevsel niteliklerinin fiziksel haline değil de teorik/düşünsel tarafına işaret eder⁸. Bıçak, bu bağlamda, bedenin fiziksel bütünlüğüne zarar verebilecek ya da parçalayabilecek olan olarak, bu teorik tarafın vurgulanması adına örneklendirilmiştir. *Olmamaklıkta* ilgi, nesnenin fiziksel varlığının işaret ettiğinin çağrıştırdıklarına, *olanaklılıkta* nesnenin işaret ettiğinin kendisine, *olmaklıkta* ise eylemin tüm gerçekleşimine yönelir ancak bunların hepsi düşünsel yönelimlerdir. Bu üç durumun bir kültürel göstergede birleşimi için Ai Weiwei'nin "Dropping A Han Dynasty Urn / Bir Han Hanedanı Vazosunu Düşürmek" adlı çalışmasını (Görsel 11) incelemek uygun görünmektedir.

⁸ Bu durum ikinci bölümde açıklanacaktır.



Görsel 14. Ai Weiwei, 1995-2004, Bir Han Hanedanı Vazosunu Düşürmek / Dropping A Han Dynasty Urn.
Erişim: 04.01.2017. goo.gl/NLJHMu

Metnin daha öncesinde de dile getirildiği üzere, bir kültürel göstergenin karakteri, kültürün kendisinde sabitlenir. Bir kullanım nesnesinin işaret ettiği kullanım olanağına yönelik eylemin kendisiyken, kültür göstergesinin (kullanılan ya da kullanılmayan) amacı ve işlevi kültürün kendisine işaret etmektir. Ai Weiwei'nin iki bin yıllık bir kültür göstergesinin fiziksel bütünlüğüne zarar vererek göstergelikten çıkarması, eylem bağlamında çeşitli okumalar yapmaya müsait görünse de yazın doğrultusunda ele alacağımız nokta, nesnenin işaret ettikleri ile sanatçının işaret ettiklerinin çarpıştığı edimsel karşılaşma bağlamında açıklanması olacaktır.

Bir kullanılmayan olarak kültür göstergesinin kullanım olanağı kendinden gelir ve kendindedir. İki bin yıllık bir 'Han Hanedanı Vazosu'nun kullanımı fiziksel bir kullanıma değil de zihinsel bir kullanıma yöneliktir. Bu göstergenin işlevi, kendisi gibi kullanılmayan sıradan bir vazodan, gösterge olması nedeniyle ayrılır; fiziksel olarak kullanılmayan sıradan bir vazo, biçimsel özelliklerinin zihinsel olarak dağıtımını öngörür ve bireyin zihinsel dünyasına aitlik gösterir. Ancak bir kültür göstergesi olarak 'Vazo' tekil bir bireye değil de sosyo-kültürel bütüncül bir sisteme aitlik gösterir ve üretildikten sonra onun tüm işlevi kültürün kendisine işaret etmektir. Kullanılmayan nesnenin neliğine geçmeden önce, Weiwei'nin performansını ve somutlaşmış hali olarak fotoğrafları, bir kültür göstergesinin sanat düzleminde *olmamaklığı*, *olanaklığı* ve *olmaklığı* bağlamında değerlendirmek yerinde olacaktır.

Weiwei'nin “Bir Han Hanedanı Vazosunu Düşürmek” adlı işi, klasik anlamda bir triptik olarak görülebilir ve çalışmanın somutlaşan hali triptiğin genel prensipleri bağlamında değerlendirebilir olmakla birlikte aynı zamanda triptiğin kültürelliği de sanat varlığının işaret ettikleri ile ilişkilendirilebilir. En basit tanımıyla triptik, yan yana ve birbiriyle ilişkili üç resmin oluşturduğu, ilk örnekleri Erken Hıristiyan sanatında verilmiş, pano şeklindeki hareketli grup resmidir; Orta Çağ ve sonrasında kilise altalarında yaygınca görülen bir format olarak kullanılmıştır. Ana tema orta panoda, ilişkili temalar ise kanatlarda işlenir; Üç resim, her daim olmamakla birlikte genellikle birbirine menteşelerle tutturulmuştur ve gerektiğinde sağ ve sol paneller ortadakinin üzerine kapatılabilmektedir. Erken Hıristiyan sanatının iki bin yıllık bir Çin kültürü ile çarpışması göz ardı edilerek triptiğin fiziksel prensiplerinin Weiwei'nin fotoğraflarına nasıl yansıdığı incelendiğinde öncelikle söylenebilir ki Weiwei'nin çalışmasında, sanatçı bağlamında gerçekleşen esas olay düşürmenin kendisidir. Bu eylem ise, triptiğin prensipleri bağlamında orta panoda gösterilerek ana tema olarak belirlenmiştir; Kanatlar ise izleyiciye eylemin *olmamaklığı* ile *olmaklığı* gösterir.

Kullanılmayan bir kültür göstergesinin kullanımı, yani nesnenin kendi kendindeki sabit eylemi, işaret ettiğini ne kadar gösterebildiğiyle ilişkilidir. Kültürel göstergenin *olmaklığı*, kendi kendinde taşıdığı işaret edim ya da gösterim eyleminin gerçekleşmesidir. Göstergenin kendi kendindeki eylemi, triptiğin sol panosunda görülmektedir (Görsel 12), ancak, Weiwei'nin kendi bedenini gereçleştirerek konu bağlamında gerçekleştireceği eylem, yani ‘düşürmek’ bu panoda, gereç bağlamında bize *olmamaklığı* gösterir. Bu doğrultuda söylenebilir ki Ai Weiwei kültür göstergesinin kendi kendindeki kullanımını, kendi bedenini kullanımı ile çarpıştırmaktadır.



Görsel 15. Ai Weiwei, 1995-2004, Bir Han Hanedanı Vazosunu Düşürmek (Sol Pano) / Dropping A Han Dynasty Urn (Left Panel).



Görsel 16. Ai Weiwei, 1995-2004,
Bir Han Hanedanı Vazosunu Düşürmek (Sağ Pano)
/ Dropping A Han Dynasty Urn (Right Panel).

Bu göstergeyi artık kendi kendinde kullanılmayacak hale getirmek, aslında göstergeyi işaret edemeyecek hale getirmek olduğundan, göstergenin kendi eyleminin *olmamaklığı*, sanatçının işinde sağ panoda (Görsel 13) görünür kılınmıştır. *Olmamaklık* nesnenin işaret ettiği eylem bağlamında kullanımının fiziksel olarak engellenmesi ile güvence verir; Buradaki güvence ise mevcutta kendi kendisi olarak temellenemeyen iki bin yıllık bir kültürün yükümlülüğünden kurtulma halinin kendisidir. Sanatçının, kendi bedenini gereç halinde kullanarak gerçekleştirdiği *olmaklık*, bir kültür göstergesinin ‘olmama’ haline getirilmesine içkindir.

Bir kültür göstergesinin ‘olma’ halinde yarattığı huzursuzluk, olduğu gibi olamayan bir olguyu, bugünün tüm olanak ve olasılıkları dâhilinde bile olduğu gibi olduramamaktan ve bu doğrultuda da o olgunun kendisini olduğu gibi kabul edememek ya da yaşayamamaktan kaynaklanmaktadır. Weiwei, izleyiciye, kronolojik bir triptik halinde ‘rahatlamayı’ getirir. Sanatçı, aşırı tarihsellik gösteren ve bugün nereye konulacağı ya da neyi çağrıştırdığı tam olarak anlaşılabilen göstergeyi, göstergelikten çıkararak günümüzde temellendirir ve göstergelikten çıkardığı gösterge ile kültür denilen şeyin çağrışımsal olanaklarını yeniden, mevcutta bilinen bir şekilde sunar. Bu nedenle triptiğin orta panosu ‘ana’ olandır. Bize hem iki gerecin (beden ve vazo) işaret ettiği *olanaklılığı* sunar, hem de geçmiş ile mevcudun kültür anlayışının birleşimi adına bir öneri verir.



Görsel 17. Ai Weiwei, 1995-2004,
Bir Han Hanedanı Vazosunu Düşürmek (Orta
Pano) / Dropping A Han Dynasty Urn (Middle
Panel).

Söz konusu kültür göstergesi (Han Hanedanı Vazosu), en nihayetinde kullanılmayan bir nesnedir. Ancak göstergeliği ona kendi kendinde kullanım olanağını getirir. Gündelik düzlemde karşılaşılan kullanılmayan, kullanım nesnesi olmayan nesne için de benzer bir durum geçerlidir. Her nesne bir gereç değildir fakat her nesne bir araçtır; Kullanım nesnesi, kullanıma yönelik bir gereklilik içererek gereçselleşirken, kullanılmayan nesne fiziksel bir işlev doğrultusunda gereklilik taşımaz. Bu tür nesnelere gerekliliği zihinsel dünyaya yöneliktir ve bir gereçtense, konuya yönelik bir araç görevi görürler.

Kullanım nesnelere; gündelik işlevlerini ihtiyaç doğrultusunda yerine getiren, pragmatik düşünce sistemine tabi olarak temin edilen, fiziksel bir işleve gönderme yaparak çağrışımsal olarak bir eyleme ve olanaklarına işaret eden nesnelere. Kullanılan nesnelere, gereç olma durumları ile kullanım olanağının getirdiği zamansal bir sürekliliği gösterirken kullanılmayan nesnelere, fiziksel edimsiz bir süreksizliği ya da fiziksel edimin süreksiz olarak bitişini gösterirler. Şu halde kullanılmayan nesnelere tasvirinde, zamansal bir etkenin söz konusu olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu doğrultuda fiziksel bir dünyevi işlevi olmayanlar olarak kullanılmayanlar, ‘kullanılmayan’ ve ‘artık kullanılmayan’ nesnelere başlıklarıyla ikiye ayrılabilir.

Kullanılmayan nesnelere, işleve yönelik ihtiyaç doğrultusunda pragmatik düşünce sistemine dahil olmadan temin edilen, kendiliklerini ve yaşamsal güçlerini malı oldukları kişinin benliğinde bulan nesnelere. Söz konusu nesnelere göz önünde olmayan, bir kenara atılmış, birey için değersiz kılınan nesnelere değil de, evin yerleşik düzeni içerisinde var olup, varlıksal işlevlerinin kısıtlayıcı oluşları ve atfedilmiş değer yargıları ile kullanılmayan/kullanılmayan nesnelere. Bu tür nesnelere kişinin zihinsel bir şekilde oluşturmaya çalıştığı soyut dünyasının parçaları olarak görmek mümkündür. Kullanılmayan nesnelere için fiziksel kullanım, sahip olunma ve konumlandırılma ile kısıtlıdır, fiziksel gereç olma durumları yoktur: bu nedenledir ki çağrışım kuvvetlerini sürekli olarak korurlar. Sahip olunma olarak kullanım hali, sahibi olan kimsenin zihinsel dürtülerinin ne tarafını beslediğiyle ilintilidir; kullanılmayan nesnelere duysal estetik tatmin, toplumsal hiyerarşik tatmin vb. tatminsiz amaçlar taşıyabilmenin yanı sıra unutmamaya yönelik bir çabanın somutlaşan karşılıkları da olabilirler. Ancak bireye bağlı yapılarıyla aşırı aitlik gösterirler; Bu aitlik içerisinde malı olan kimseye kendi zihinsel mahremiyeti içerisinde çağrışım olanakları sunarken, dışarıdan bir göze, malı olduğu kimsenin kendisini işaret eder ve bireyin bütüncül varlığını çağrıştırırlar.

Bir kültür nesnesi de tıpkı kullanılmayan nesnenin bireye aşırı aitlik göstermesi gibi, o kültürün kendisine aşırı aitlik gösterir. Bu aitlik içerisinde, yani kendi coğrafyasında, malı olduğu kimseye kendi zihinsel mahremiyeti çerçevesinde çağrışım olanakları sunar ancak dışarıdan bir göze, ait olduğu kimseyi işaret edebilmekle birlikte, o kültürün kendisine de işaret etmek durumundadır. Özellikle kültürel bir edimin gerçekleştirimi adına somutlaştırılan kültür nesnesinin ‘artık kullanılmayan’ haline gelmesi, o kültür için *acı* bir durumdur.

Artık kullanılmayan nesnelerin ‘ev’ içerisinde hala var olmaları, fiziksel bir kullanım ediminin bitişini gösterdiklerinden, geçmiş zamana zihinsel bir göndermeye, Baudrillard’ın deyişiyle ise *régression*’a⁹, zihinsel bir gerilemeye işaret eder. Bunlar, zamansal bir öncelik durumunun bireyin zihinsel dünyasından taşımının simgeleridir. Söz konusu nesnelere öncül olarak kullanılan ikincil olarak kullanılmayanlar halinde incelenmelidir. Kullanılan olarak bir eyleme işaret ederken artık kullanılmayan olarak eylemin o nesne boyutunda bitişini işaret ederler. Böylelikle bu nesnelere bireyin eylemsel duruma ve/veya zamansal düzleme duyduğu öykünme, özleme gibi manevi dünyasının düşünsel eylemlerinin, maddi dünyada somutlaşan objeleri olarak mevcutta manevi etkenlerle aşkınlaştırılırlar.

Kültür nesnesinin artık kullanılmayan haline gelmesi, hem nesnenin hem de işaret ettiği kültürün o nesne boyutunda hem *geçtiğini* hem de ev içerisinde barınması haliyle *tarihselleştirdiğini* gösterir. Kültürün tarihselleşimi, kültür bağlamında bir süregelişle birlikte okunmak zorundadır ancak artık kullanılmayan kültür nesnesinde tarihselleşme bir bitişe işaret eder; bitiş ise genel anlamda kültürün doğasına aykırı bir durumdur. Bu nesne artık şimdiki zaman anlamında bir mevcuda değil de başka bir zamansal düzlemdeki mevcuda aittir.

Tarihselleşme kült nesnede farklı okunur; bu durum kültür nesnesinde bir bitişe işaret ederken, kült nesnede değişime işaret eder. Çünkü kült nesne esasen tam da mevcudun nesnesidir; bu nesnelere evlerde, uzamlarda belirir ve kaybolurlar. Kült nesne o kültürün oluşturduğu koşulların nesnesi ise, bu koşulların mevcuttaki değişimi ve gelişimi ile kült

⁹ “Burada iki karşıt hareketten söz edilebilir, bir başka deyişle geçmişin derinliklerinden kopup gelen eski nesne mevcut kültürel sistemle bütünleşmeye çalışırken *şimdiki zaman diliminde yer alan önemsiz bir zaman düşüncesine göndermektedir*. İnsanı kendi geçmişine yönelten bir şey olarak sunulduğu düzlemdeyse tam tersine şimdiki zamandan geçmişe doğru uzayıp giden bir zaman diliminde, insanın ne kadar önemsiz bir varlık olduğunu göstermektedir (Baudrillard, 2014, s.94).”

nesnenin işlevsel yükümlülüğünü başka nesnelere ve biçemlere devredebileceği kabul edilebilir. Kült nesnenin oluşu küresel olanın aitleşmesi ile gerçekleştiğinden, artık kullanılmayan olması, yaşantısal bir edimin gerçekleştiriminde o nesneye ihtiyaç duyulmamasına, o edimin kendisinin artık olmamasına ya da biçemsel prensiplerin değişimine işaret eder; bu durumda kült nesne esasen bir 'kullanılmayan'a dönüşür. Bu tarihselleşme kült nesnenin yalnızca nesne halinin değil sosyo-kültürel tarafının da belirginleşmesine olanak sağlar ve kültürel tarafın aşırı belirginliği, algılanış sürecinde çağrışım kuvvetinin katmanlaşarak artışı da beraberinde getirir. Çağrışım kuvvetinin katmanlaşması, nesnenin farklı zamansal düzlemlerdeki farklı mevcudiyetlerinin bellekte yer eden hallerinin çarpışması ve dolayısıyla bu düzlemlerin de çağrışıma açılması ile gerçekleşir.

2. BÖLÜM

2.1. Farklı Bir Ontolojik Düzlem Olarak Sanat

Sanat düzlemi, her ne kadar düşünsel varlığı fiziksel mekânlarla somutlaştırılsa-somutlaştırılmaya çalışılsa da, yaşantısal olanın büyük kolektif gayret ve istençlerle elde ettiği kadar *gerçek* değildir; çünkü pratik değildir, ‘gündelik olanı dâhil eden’ ve ‘gündelik olana dâhil olan’ olabilmesine rağmen gündelik olmayandır. Bu nedenle yaşantısal olan herhangi bir şey sanat düzlemine girdiğinde, onu yaşantısal kılan her ne ise ondan kaybeder; artık onun yaşantısallığı farklı bir düzlemin gerçekliği ya da gerçekçiliği ile ilintilidir. Bu durum, özünde, sanatın gerçeklikle olan çarpık ilişkisine dayanmaktadır. Danto’nun “Niyet edilen gerçeklik derecesi ne kadar büyük olursa, bunun gerçeklik değil sanat olduğunu hatırlatan dışsal işaretlere duyulan ihtiyaç da o kadar büyük olur. Yapıtın gerçekçiliği azaldığında, bu tür bir ihtiyaç da azalır (2012, s.43).” söylemi ise bu ilişkinin çarpıklığını destekler niteliktedir.

Yazarın söylemi üzerine değinilmesi gereken nokta öncül olarak gerçeklik ve gerçekçilik arasındaki ayrım olmalıdır; ‘gerçeklik’, her düzlemde, ‘gerçek’ denilenin olanaklarını kullanarak var edilen ya da var olana işaret edebilirken, ‘gerçekçilik’, gerçeklik düzleminden ayrı herhangi bir düzlemde var edilenin gerçekliğe yakınlığıyla ilintili bir ölçüt olarak düşünülmelidir. Her üretim (zihinsel ya da fiziksel) ister istemez öz kaynağını gerçeklikten alır ve sonuç olarak gerçekliğe verir. Ancak ‘gerçeklik’ bir kaynak olarak düşünüldüğünde, bu kaynağa kendi metodolojisinden ayrı bir yöntemle yaklaşım sonucu ortaya çıkan üretim, kaynağın kanıksanan yaklaşımları ile değil üretimin yöntemi doğrultusunda değerlendirilmelidir.

Sanat, bir ‘gerçeğe’ yaklaşım yöntemi olarak değerlendirildiğinde Danto’nun söylemi, yaşantısal düzlem ile sanat düzlemi arasındaki ayrımın, üretimin ‘gerçeklik’ derecesi ya da ‘gerçekçiliği’ sayesinde, karşılaşılan kimsede kaybı ile ilgilidir. Bu noktada şu söylenebilir: Düzlemler arasındaki fark hiçbir zaman varlığın varlık gerekleriyle ilintili değildir, öyle ki eğer varlığın var oluşu her zaman gerçeklikle ilintiliyse, asla tam olarak gerçeklikten ayrılamayacaktır da. Dolayısıyla sanat bağlamında irdelenmesi gereken mesele sanatın ne

kadar gerçek olduğu değil, gerçek denilene nasıl kendi gerçekliği doğrultusunda yaklaştığı ve ‘gerçek’ olan ile nasıl farklı bir gerçeklik ürettiği olmalıdır.

Sanat düzleminin yaşantısal olandan ayrılığı esasen bir metodolojik ayrılık olarak düşünülmelidir. Yaşantısal olanın sanat düzlemindeki karşılığı fiziksel olarak aynı sonuçları verebilmekle birlikte ontolojik düzlem farkının yarattığı yaklaşımsal değişiklik, karşılaşılan gerçekliğin gerçek olarak ya da sanat olarak algılanmasını olanaklı kılan öncül koşul olarak görünmektedir. Söz konusu gerçek ile ilişki yazın süresince ele alınan nesne boyutunda incelendiğinde ya da gerçekçilik fiziksel olarak nesnenin gerçekliği üzerinden sağlanıyorsa söylenebilir ki nesnenin düzlemler arasılığı düşünsel bir geçişi betimler ve yaklaşımsal bir değişikliği gerektiren bu düşünsel sirkülasyon iki düzlemin birbiri ile kesiştiği fiziksel noktanın yani sanat ürününün varlıksal nitelikleri ile paraleldir. Ancak nesnenin sanat varlığı ile ilişkisine gelmeden önce nesne ile gerçeklik dediğimiz yaşantısal/gündelik düzlemin ilişkisinden bahsetmek gerekmektedir. Roland Barthes, “Eleştirel Denemeler”de nesne üzerine şunları söyler:

Bir nesnenin kullanımı ancak temel biçiminin dağıtılmasına ve tam tersine, niteliklerinin bir kez daha öne çıkarılmasına yardımcı olabilir. Başka sanatlar, başka dönemler, biçim adı altında, şeylerin özdeki zayıflığını izleyebilmiştir; burada, benzeri hiçbir yaklaşım göremeyiz, her nesneye sıfatları eşlik eder, töz alabildiği binlerce ve binlerce niteliğin altında gömülü kalmıştır, insan bu nesneyle, kendisine sağlamakla yükümlü olduğu bunca şeyin sakınımla köleleştirdiği nesneyle hiçbir zaman çarpışmaz. Limonun başlangıçtaki biçimine gereksinim duyar mıyım? Bütünüyle ampirik insanlığımın gerek duyduğu şey kullanıma hazır edilmiş limondur, yarı soyulmuş, yarı kesilmiş, yarı limon, yarı tazelik, kusursuz ve yararsız elipsinin çarpıcılığıyla ekonomik niteliklerinin birincisiyle, büzüşmeyle değiş tokuş ettiği o değerli anda yakalanmış limon. Nesne hep açıktır, açıkta durur, hep bir eşlikçisi vardır, kapalı töz olarak yok olana dek, insanın inatçı maddeden çıkarmayı becerdiği tüm kullanım erdemleri içerisinde kâra dönüşene dek (2012, s. 25).

Nesne, yaşantısal düzlemin ampirik yöntemi dolayısıyla kanıksanmış niteliksel varlığı ile öznde sürdürüldüğünde, bir nesne ile karşılaşma yöntemi olarak kullanım elbet ki Barthes’ın da belirttiği üzere nesnenin bir-şey-içinliğinin tekrar gözlemlenmesine olanak sağlayacaktır. Bu halde kullanılan nesne, ön konusal bilgisi ile kullanıldığı süre içerisinde bireyle sürekli bir çarpışma halinde incelenebilecek ancak nesne ile salt ‘kendisi’ olarak bir karşılaşma yaşanamayacaktır; Öyle ki söz konusu karşılaşma gündelik düzlemin metodolojisine aykırıdır da. Ancak yaşantısal metodolojinin şeylere karşı öncelikli yaklaşımı olarak tercih edilen selektif cehalet¹⁰ şeylerin niteliksel varlığını öncülleştirerek, hem şeylerin kendiliğini hem de

¹⁰ Tam olarak bir tanımlı yapılmamış olmakla birlikte belirli bir olgu, olay ya da konu üzerine verili ya da ulaşılabilecek bilgiyi almamayı veya yok saymayı tercih etmek olarak tanımlanabilir. Cehalet ya da bir tercih

şeyleri üreten yapıyı gölgelemektedir. Barthes, insanın nitelikleri dâhilinde köleleştirdiği nesne ile hiçbir zaman tözsel olarak çarpışamayacağını savunur. Böyle bir tözsel karşılaşma alanı olarak sanatı göstermek mümkün müdür?

Bir nesnenin niteliksel varlığını öne çıkararak ya da gündelik düzlemde tanımlandığı üzere ‘değerini’ belirleyen ontik işlevini kaybedişinin nesnenin sanat ortamına aidiyetini kolaylaştırdığı söylenebilir. Şayet nesne sanat düzleminde, gündelik olanda sahip olduğu ontik işlevini kaybediyorsa, ‘o nesne’ olarak tüketilebilir, mal edinilebilir olma halini kaybediyor demektir. Bu da o nesnenin, yaşantısal metodolojinin öncelikli gördüğü boyutunun, sanat düzleminde karşılaşıldığı her anda, süreksizce askıya alındığını gösterir. Ancak bu söylem sonrasında şu soru gündeme gelmektedir: Bir sanat varlığının oluşu adına ‘madde’ olarak kullanılan nesnenin, tüm işlevlerinden arındırıldıktan sonra hala o nesne olduğu söylenebilir mi?

Nesnenin bir düzlemde ötekine geçişi *ne* olduğuna dair bir değişiklik öngörmezken, *olduğunun* bilgisi nesneyi esas yabancılaştıran olacaktır. Sanat, nesnenin gerçeklikten gelen ‘ne olduğunun bilgisi’ni kullanarak o çok iyi bildiğimiz nesne ile farklı bir ontolojik düzlemin metodolojisi ışığında karşılaşmayı gerektirir ki sanatın pratik olmayan yapısı tam da bununla alakalıdır. Nesnenin gerçeklikle ilişkisinin uzantıları olarak kabul edebileceğimiz form, anlam ve benzeri ‘toplumsal varlık prensipleri’ nesnenin ‘o nesne’ olması adına yayılımlarını sürdürerek ‘tanıdık’ taraflarını imlemeye devam ederken, söz konusu ‘tanıdıklık’ sanat düzleminde farklı bir gerçekliği imleme adına kullanıldığından esas olarak nesneyi yaşantısal olana yabancılaştırandır.

Dolayısıyla nesnenin ‘o nesne’ olma durumunun fiziksel gerekleri doğrultusunda oluşan tüm düşünsel olanaklar, yaşantısal düzlemde çekilerek sanat düzlemine taşındığında nesne ile birlikte gelir. Nesnenin yaşantısal boyutu, sanat düzleminin kendi gerçekliği doğrultusunda askıya aldığından, nesnenin *bir-şey-içinliğinden* ileri gelen beklentilerin bireyde yaşantısal olanda olduğu gibi karşılanamayışı nesnenin yaşantısal düzlemde kanıksanan fiziksel olanaklarının ötesine işaret eder. Şayet nesnenin o nesne olup olmadığına yönelik gerçeklikle ilgili bir cevap aranıyorsa söylenebilir ki nesne hala ‘o nesne’dir, ancak artık yalnızca ‘o nesne’ değildir. Bu durumda nesne artık yalnızca ‘o nesne’ olmadığından fiziksel varlığı ile

olarak cehalet üzerine agnotolojik açıdan daha geniş bir kaynak için bkz. Proctor, Robert, N., Schiebinger, Londa. (2008). *Agnology: The Making and Unmaking of Ignorance*. California: Stanford University Press.

birlikte getirdikleriyle çarpışmaya hazırdır; nesne olarak bilgisiyle, tüm uzamsal ve zamansal yayılımlarıyla, sanat nesnesi olarak bağlamıyla.

Nesnenin böyle bir çarpışma hazır olduğunu söylemek, sanat ortamındaki kimliğinin, gündelik olandan farklı ya da aşırı olduğunu beyan etmek demektir. Bu ise nesnenin algılanmasında yaşanan bir değişiklikten kaynaklanmaktadır. Gündelik düzlemde kavradığımız var olan, duyulur algı ile anlamlandırdığımız, empirik dünyanın nesnesidir. Böyle bir kavramada ise nesnenin anlamı öncelikli olarak ereğinden ileri gelir, ereği doğrultusunda kullanılmayan nesne ise ‘o nesne’ olarak anlam ve değer kaybına uğrar. Sanat nesnesi ise kendi başına bir anlam varlığıdır, bir göstergedir. Bu anlam varlığının içerisinde, “bir gösterge olarak endüstri ürünü nedir?” sorusuna Tunalı şöyle cevap verir:

Bir endüstri ürünü, bir gösterge olmadan önce, bir *gösterge-taşıyıcısı*'dir. Gösterge-taşıyıcısı, bir gösterge olmanın işlevsel niteliklerini içeren sanat ürünü demektir. Bu işlevsel nitelikler, Charles William Morris'e göre, bir estetik algının bir sanat ürünü kavramasıyla, bu algı süreci içinde, bir yorum, bir değerlendirme ve bir tatminden oluşurlar. Böyle bir gösterge ve algı süreci, “*bir estetik algıyı temellendirir*”. Bu gösterge olma ve algı süreci, aynı zamanda bir anlam kazanma sürecidir. Çünkü bu sürecin sonunda “gösterge-taşıyıcısı”, bir şey ifade etme işlevini tamamlar ve bir gösterge, bize göre, bir estetik obje haline gelir (2002, s. 73).

Bir sanat ürününe dâhil edilen, ya da kendisi bir sanat ürünü haline getirilen nesne, ereğinden gelen anlamını daha bütünsel bir anlam varlığına devreder. Deleuze ve Guattari'ye göre sanatın malzeme olanakları içinde hedefi, “algılamı nesne algılamalarından ve algılayan bir öznenin durumlarından, duygulamı da bir durumdan ötekine geçiş olarak duygulanımdan çekip almaktır.” ; yani bir duyular kitlesinden, katışıksız bir duyum varlığı çıkarmaktır (2015, s. 164). Bu bağlamda bir gösterge olarak sanat ürünü, fiziksel olarak kendini oluşturan nesnelerin duyulur algı ile gelen anlamlarını, bağlamı doğrultusunda çözümlenerek dağıtır ve homojen, bütünsel bir anlama işaret eder.

Katışıksız bir duyum varlığının oluşu için kullanılanlar, artık yaşantısal olanda karşılaştığımız nesnelere değil; o sanat varlığının bağlamına dair birer imleyendirler. Nesnenin, artık ‘o nesne’ olarak ağırlığı, kokusu, sesi, dokusu vb. yoktur; bir imleyen olarak tüm nitelikleri, anlamın oluşması adına bütüne devredilmiştir. Söz konusu devir, nesnenin ‘o nesne’ olarak bilgisinin karşılaşılan kimse için yalnızca görsel ve fiziksel bir gerçeklikten öteye gidememesine neden olur. O artık işleyen bir makinenin parçasıdır ve tek başına gündelik düzlemde ele alındığından öte bir anlama işaret eder. Bu nedenle bir anlam varlığı içinde yer alan nesnenin, estetik algılamayı yapacak olan süje ile ilişkisi, gündelik düzlemdekinden ayrıdır. Nesnelerin

insanın ampirik doğasının araçsal uzantıları olduğu kabul edilirse, zihinsel ya da fiziksel bir ereği yerine getiremeyen yahut artık birey için böyle bir ereği olmayan nesne, salt bir estetik kütle olarak varlığını sürdürecektir. Bu nesnelere gündelik düzlemde söz konusu olduğunda ev içerisinde mutlaksızlaşan nesnelere olduğundan ‘atılırlar’. Ancak sanat düzleminde karşılaşılan nesne, sanatçı tarafından, bilinçli bir şekilde ‘izleyici insan’ için mutlaksızlaştırılır. Bu mutlaksızlaşma hali ise izleyicinin nesneden beklentilerinin değişimine yol açar: Artık beklenti nesnenin ‘o nesne’ olarak varlığının anlaşılması değil de bir gösterge olarak sanat yapısının estetik algılamayı yapacak özne tarafından anlam kazanmasının desteklenmesidir. Nesne artık ‘o nesne’ olmadığından, izleyiciye bir görsel veri olarak kalan görüntüsü ‘o nesne’ olarak nesnenin tözüdür.

Sanat yapıtı dediğimiz şeyi, daha önce hiç karşılaşmadığımız, ‘yabancı bir nesne’ olarak düşünmek mümkündür. Duyusal algılarımızla kavradığımız, ağırlığı, hacmi, rengi olan bizden ayrı bu cansız varlık fiziksel olarak bir nesnenin gereklerini karşılar niteliktedir. Ancak onun varlık koşulu ‘sanat’ olmasıdır ve salt nesne olarak karşılaşılmak istemeyendir. Nesne ile nesne olarak karşılaşmamak için ise insanın kendi doğasına yönelik bir şeylerden vazgeçmesi gerekmektedir: Söz konusu vazgeçme edimi ampirik ve pragmatik tutumun hakim olduğu yaşantısal düzlemden ayrılmaya dayanır ve sanat bunun gerçekleştirilebildiği farklı bir ontolojik düzlem olarak karşımıza çıkar.

Sanat düzleminde nesnenin tözünün keşfi, esasen estetik algının dışında kalır. Yapıt, bir gösterge olarak ilişkiye girdiği izleyici insanda anlam kazandığında tözden söz etmek mümkündür. Böyle bir anlamlandırma süreci gerçekleşmiyorsa nesne ‘o nesne’ olarak kalmayı sürdürecektir ve nitelikleri –en azından zihinsel boyutta- bir kez daha öne çıkarılabilecektir. Bu durumda ise sanat ürününün, bir anlam varlığı olarak bütünlüğü zedelenir ve işaret ettiği şey muğlâklaşır ya da tam olarak kavranamaz. Bu doğrultuda söylenebilir ki kültürel nesnenin kullanıldığı sanat yapıtında söz konusu anlamlandırma sürecinin gerçekleşebilmesi için, bir gösterge-taşıyıcısı olarak nesnenin kültürel olduğunun keşfi ve bu doğrultuda bir okuma yapılması gerekir.

Çin Halk Cumhuriyeti, nüfus yoğunluğu nedeniyle oluşan trafiğin ve trafikten doğan hava kirliliğinin azalması adına şehir içi ulaşım aracı olarak bisiklet kullanımını yaygınlaştırmaya yönelik uygulamalar yapmaktadır. Günümüzde genel olarak Avrupa’da kullanımının yaygın olduğu bisikletin bu coğrafya ile olan ilişkisi, devlet tarafından amaç ve işlev bağlamında

toplumun gündelik yaşantısının bir parçası haline getirilme çabası ile ‘bisiklet’ Çin’de bir kült nesnedir. Bu nedendir ki, bir “Çin’li” ve “Çin’li sanatçı” olarak Ai Weiwei’nin işlerinde bisiklet kullanımı başka bir siyasi coğrafyanın ve kültürün mensubu olup bisikleti kullanan sanatçılardan ayrılmaktadır.



Görsel 18. Ai Weiwei, 2013, Ebediyen / Forever. Phaidon. Erişim: 07.06.2016. goo.gl/YLG8QM

Bir nesnenin sosyo-kültürel bağlamda, ön koşul olarak belirlenen bir coğrafi düzlemde, yöntemsel ya da biçimsel olarak normlaşması nesnenin o coğrafi düzlem ile olan ilişkisinin özgünleşmesine işaret eder. Eğer ki bir anlam varlığı olarak sanat yapıtı bu özgün ilişkinin kendisine yönelik bir anlamlandırma gereği gösteriyorsa, öncelikli olarak söz konusu nesne, oluşa geldiği nesne olarak değil toplumsal bir edim sonrası ‘getirildiği’ haliyle incelenmelidir. Ulaşım istencinin karşılanması adına somutlaştırılan bir gereç olarak bisiklet, ön konusal bilgisi ya da bireyin zihinsel mahremiyeti çerçevesinde yüklenebilecek tüm anlam ve bu anlamların doğurduğu çağrışımsal olanakları kendinde toplayarak sanat düzleminde bir gösterge-taşıyıcısı konumunda izlenebilir. Fakat bir kült nesne olarak bisiklet izleyiciye bireysellikten daha uzak bir gerçekliğin zamansal ve mekânsal yayılımlarının irdelenmesini ve izlenmesini olanaklı kılan bir nesne olarak düşünülmelidir. Weiwei’nin bir kült nesne

olarak bisiklet kullanımı işte bu nedenle, bisikleti yalnızca ‘bisiklet’ imgesi dâhilinde konusallaştıran sanatçılardan ayrı okunur.

Sanatçı ‘Ebediyen’ (Görsel 18) adını verdiği çalışmasında yine aynı adı taşıyan marka bisikletleri kullanmış¹¹ ve dilsel bir göstergenin olanaklarını bağlamı doğrultusunda düşünsel hale getirmiştir. Nesnenin sanatçı tarafından niyet edilen göstergelik yöntemi ile ebediyet arasında kurulan ilişkinin açılınması, nesnenin araçsallaştırılma yolu üzerinden sanatçı tarafından kompoze edim şekli ile yaratılan hareketsiz-hareketlilik ya da sabit devinim hissiyatının bisikletin kült nesne olması ile aitlik gösterdiği coğrafi düzleme yönelik bir okuma yapılması ile ilişkilidir. Weiwei, bu devinimin nesnede görülen olanak ve olanaksızlıklarını kullanarak, nesnenin kültürel oluşundan gelen bir imkânla ve gitme eylemini işaret eden nesnenin mekâna sabitlenmiş haliyle bizi mekânsal bir okumaya davet eder. Okuma bu doğrultuda, nesnenin kültleştiği coğrafyanın sürekli hareketini, sabit ve değişmeyen bir değişken olarak mekânsal düzlemi ve bu düzlemin kanıksanan yöntemlerini kapsayacak şekilde belirginleşir. Dolayısıyla söz konusu coğrafi düzlem olarak belirlenen, küresel boyutta kanıksanmış haliyle bir üretim devi olarak Çin, sanatçının işinde, seri üretim, ağır işçilik süreç ve mantıklarının, bunların yarattığı toplumsal etkilerin eleştirisini olanaklı kılacak tek bir nesne ile betimlenmiş görünmekte ve kült nesnenin birim tekrarı, nesnenin kültleşmesine yönelik bir imayı da beraberinde getirmektedir.

Ai Weiwei’nin enstalasyonu üzerinden örneklenen bu durum, izleyicinin kendi sosyo-kültürel altyapısı dâhilinde barındırdığı, bir sanat varlığının oluşu adına kullanılan nesnenin sanatçı tarafından niyet edilen göstergelik yönteminin belirlenmesi adına, biçimsel aitlik göstermeyen kült nesnenin kült olduğu bilgisinin gerekliliğinin, anlamlandırma sürecinde nasıl bir rol oynadığını bize gösterecektir. Bu bilginin gereklilik hali, kült nesnelerin evrensel olabilme durumlarından gelir. Evrensel bir nesnenin kült nesne olduğunun iması ya da keşfi, işin okunmasında üst üste bir yığılma ya da ferahlama durumunu birlikte getirir. Tüm bunlar nesnenin ‘o nesne’ olarak imgesinin çağrıştırdıklarına, kült nesne olarak ‘o nesne’nin çağrıştırdıklarının eklenmesi ile ilintilidir. Açıkça söylenmelidir ki kült nesnenin esas gücü, kendi coğrafyasındaki yaşantısal standartlığın keşfedilmesine dayanır ve Weiwei, sanat düzleminde, bunu sonuna kadar kullanır.

¹¹ *Yong Jiu*, İngilizce çevirisi ile ‘Forever’ (Ebediyen) 1940 yılında Çin’de kuruluşundan itibaren ülke çapında en çok tercih edilen markadır.

Yaşantısal olandan farklı bir ontolojik düzlem olarak düşünüldüğünde söylenebilir ki sanat gerçeklikten aldığını –bu durumda fiziksel bir gerçeklik olarak nesneyi- farklı bir gerçekliğe işaret etmek adına kullanır. Sanatın gerçeklikle olan ilişkisinin çarpıklığı ‘gerçek’ denilen ve gerçekliği öncelikli olarak barındırdığı düşünülen yaşantısal düzlemde ayrılıp, sanatçılar tarafından, gerçekliği kullanarak üretilen gerçekliğin yine gerçeklik düzlemi hakkında olmasında ama aynı zamanda da hem yaklaşımının hem de üretiminin bu düzlemin metodolojisine aykırı olmasında yatar. Bir nesnenin kendiliğinden; kendinde topladığı kullanım olanakları ile sahip olduğu ya da sahiplendirildiği yaşamsal gücünden faydalanmak, o nesneyi yaşantısal metodoloji doğrultusunda ‘yaşatmak’ aynı zamanda da nesne ile insan arasındaki yaşantısal ilişkinin kendisini, konu edilerek ya da edilmeden, hem bilinç alanına hem de maddi dünyaya görülebilir, gösterilebilir olarak çekmek demektir. Bu ilişki sanat düzleminde görülür kılındığında sanat ile gerçeklik arasındaki çarpık ilişkinin düzlemsel ve ontolojik sınırları da ortadan kaybolmaya başlar. Dolayısıyla bir nesnenin kullanımı kendi olanakları doğrultusunda sanatçı tarafından izleyiciye sunulduğunda kullanımın kendisi incelenmelidir.



Görsel 19. Ilya ve Emilia Kabakov, 1997,
Mavi Halı / The Blue Carpet.
Erişim: 21.10.2016. goo.gl/M46Q26

İlya ve Emilia Kabakov’un ‘The Blue Carpet’ (Görsel 20) adlı enstalasyonu, biçimsel aitlik gösteren kült nesnenin malzeme olanakları dâhilinde izleyici tarafından kullanımı açısından güçlü bir örnektir. Çalışma, sanatçılar tarafından özel bir mekânın fiziksel inşasını gerekli kılmıştır. Şöyle ki enstalasyon yaratılan mekâna girmeden önce ayakkabıların çıkarılmasını ikaz eden bir küçük odayı (Görsel 19) ve ana mekânı, bu mekânın yerleştirme bağlamında hissiyatını destekleyecek özel pencereleri bünyesinde barındırır. Zemin 11x7 metrelik ‘doğu motifli’ çerçevesi olan mavi halıyla kaplıdır; halının duvar ile birleşen noktalarında

sanatçıların çocuk kitaplarından derleyerek yaptıkları illüstrasyon, çizim ve yazınlar yine çerçeveler içinde zemin ile duvar arasına dayanmıştır.



Görsel 20. Ilya ve Emilia Kabakov, 1997, Mavi Halı / The Blue Carpet.
Erişim: 21.10.2016. goo.gl/nxjbhr

Çerçeve içindekileri tam olarak izleyebilmek, göz seviyesine getirmek için izleyicinin eğilmesi gerekmektedir, burada ise halı devreye girer; İzleyici, sanatçıların istencine uygun şekilde halıyı ‘sanat’ izlemek için kullanır (Görsel 21-22). Ancak çerçeveler içindeki çizimlerden mekânın yarattığı sürreal, rahatlatıcı boşluk hissi esasen işin kendisidir. Bu hissiyatın oluşumunda halının rolü yalnızca görsel bir verinin (motif, renk, boyut vb.) tinsel bir değerlendirmeye tabi tutulması ile değil de, söz konusu kült nesnenin coğrafi ilişkisinin getirdiği çağrışımların nesnenin söylemsel olanaklarını aşkınlaştırması ile ilintilidir. Halının biçimsel niteliklerinin gösterdiği aitlik ve sanatçılar tarafından yaratılan mekânın yayılımı açısından taşıdığı düzlemsel yapı, o zemin üzerinde gerçekleştirilecek edimin kendisinin de nesnenin aitlik gösterdiği kültüre ve o kültürün çağrışımsal olanaklarına işaret ettiğini

vurgular; ayakkabıların çıkarılması ikazı ve halının kullanım yönteminin sanatçılar tarafından belli belirsiz denetlenmesi ile enstalasyon aynı eksen üzerinde bütünlük gösterir.



Görsel 21. İlya ve Emilia Kabakov, 1997,
Mavi Halı / The Blue Carpet.
Erişim: 21.10.2016. goo.gl/YzAsqc



Görsel 22. İlya ve Emilia Kabakov, 1997,
Mavi Halı / The Blue Carpet.
Erişim: 21.10.2016. goo.gl/UWoUsK

Sanatın gerçeklikle olan ilişkisinin irdelenişinde söz konusu ‘gerçeklik’ olarak değerlendirdiğimiz gündelik/yaşantısal düzlemde kültüre ilişkin gördüğümüz olanak ve olanaksızlıkların hepsi söz konusu olacaktır ve olmalıdır da. Bir kültürel nesne sanat düzlemine kendi aitliğinin zamansal ve mekânsal yayılımlarını taşıma yetisine sahipse ya da sahip kılındı ise bu yetinin ardındaki gerçekliği de taşıma yetisine sahiptir. Şayet mavi halı ‘Mavi Halı’nın bir sanat varlığı olarak gerçekleştirimi için mutlak görülüyorsa, mavi halının aitliği ‘Mavi Halı’nın varlıksal ve söylemsel niteliklerine, katışıksız bir duyum varlığının oluşumu için katılmak durumundadır ki sanatçıların yerleştirmesinde bu katılım, amaçlanan olarak, mutlak görünmektedir. Öyle ki İlya Kabakov ile Joseph Bakshtein arasında şöyle bir diyalog geçmektedir¹²:

Joseph Bakshtein: Garip, ama neden bu kadar Müslüman bir fikir aklımıza geldi anlayamıyorum, doğuştan Yahudi birine?

İlya Kabakov: Evet, enstalasyon gerçekten tamamıyla Müslüman ve nasıl ya da hangi yolla hayalimde çoktan tamamen bitmiş olarak belirlediği net değil – tek yapmam gereken bir mekân bulup gerçekleştirmektir.

Esasen burada “Müslüman” olarak görülen halı değil halının aitliğinin kullanım yöntemini denetlemesine olanak verilmesi ile doğan izleyici-nesne ilişkisinin ve bu ilişkinin doğurduğu deneyimlerin o kültüre gösterdiği aitliktir; izleyicinin nesne ile kurduğu edimsel ilişki, belirli bir kültüre ilişkin gözlemlerin, sanat düzleminde sanatçılar tarafından düzenlenerek ve

¹² <https://fineartbiblio.com/artworks/ilya-and-emilia-kabakov/2184/the-blue-carpet>

denetlenerek yeniden yaratılmasına dayanır. Ancak bu yeniden yaratım sürecinin iddiası, fiziksel bir gerçekliği başka bir düzlemde tekrar var etmeye ya da yaşantısal olanda karşılaştığımız gibi kültürün ya da kültürel olanın bugünün koşullarında yeniden tesis edilmesine ya da üretilmesine değil, o kültürün fiziksel olanaklarının yaratabileceği zihinsel çağrışım ve hissiyatların izleyici tarafından deneyimlenmesine olanak sağlamaktır. Öncesinde de söylendiği gibi iş, bu mekân içerisinde izleyicinin deneyiminin kendisidir, bu durumda ise bir deneyimin doğurduğu hissiyatın nasıl bir kültüre atfedilebileceği incelenmelidir.



Görsel 23. Jannis Kounellis, 2004, İsimli / Untitled.
Tate. Erişim: 20.08.2016. goo.gl/bvTcbs

Kounellis bu çalışmasını (Görsel 23) ‘medeniyetlerin çarpışması; teknoloji ve tinselliğin karşılaşması’¹³ olarak tanımlamıştır. Çalışma metal haçların altında el dokuması Türk kilimleri ve yerleştirmenin bir ucunda iki et kancasından sarkan bir kaban ve şapkadan oluşur. Sanatçının işi üzerine yorumunun verdiği referanslar doğrultusunda söylenebilir ki el dokuması kilimler Doğu perspektifini ve tinselliği temsil ederken, büyük metal haçlar Batı ikonografisinin bir uzantısı olmakla birlikte endüstri ve teknolojiyi temsil eder. Sanatçının nesnelere adına belirlediği göstergelik yöntemi Doğu ve Batı adına süregelen genel kanıya uygunluk göstermektedir.

¹³ <http://www.tate.org.uk/art/artworks/kounellis-untitled-ar00073>

Doğu her daim en genel anlamda maneviyatla Batı ise maddi olanaklarla ilişkilendirilmiştir, ancak artık hepimiz karışım bölgelerinde yaşamaktayız; tüm bakışların -şeylere eskisi gibi yaklaşan bakışların da; teknik, gelişme ve tarihle şekillenmiş bakışların da- karşılaştığı alanlarda (Shayegan, 2010, s. 47). Dolayısıyla söylenebilir ki söz konusu medeniyetler çoktan çarpışmıştır ve bir zamanlar kabul edilen tarihsel gerçeklerin sosyo-psikolojik kanılarla süretilmesi sanatçının çalışmasını, söylem ne kadar göstergesel ve tarihsel gerçeklerle desteklense de, (özellikle yerleştirmenin 2004 yılında yapıldığı düşünülürse) stereotipik yaklaşımın sınırlarında bırakır.

Kounellis, enstalasyonun bir ucuna yerleştirdiği şapka ve kabanıyla kendini bu kültürel çarpışmanın dışında, bir izleyici, gözlemleyici olarak görmektedir denilebilir. Ki çalışması da bu gözlemlerinin göstergesel bir sonucu olarak durmaktadır. 'Mavi Halı'da (Görsel 20) ise sanatçılar tarafından yapılan gözlemler yine belirli bir genel kanıya uygunluk göstermekle birlikte bunun ispatını iddia etmediğinden, belirli bir kültüre atfedilebilecek bir deneyimi olanaklı kılan melez bir mekân yaratımını sağlamıştır. Farklı kültürler adına varılan kanıların kalıplaşması ve bu kalıpların nesnelere ile göstergeleştirilmesi ya da görüntüleştirmesi öncelikli olarak sosyo-psikolojik bir pratikliğe dolayısıyla genel anlamıyla yaşantısal metodolojiye uygunluk gösterir.

Burada değinilmelidir ki kültürel nesne her zaman çok katmanlıdır; hem bir nesne olmanın hem de 'o nesne' olmanın varlık ve anlam gerek ve getirilerini taşımakla birlikte aitliğinin getirilerini de taşımak durumundadır/durumunda bırakılmıştır. Yazın süresince konu edilen bu nesnelere, en az bir toplum tarafından öksüz bırakılmamış, sonralaşan etkilerini var oluşları ve var edilişlerinin potansiyelinden alan nesnelere; kültürel nesnenin sanat düzlemindeki esas gücü de buradan gelir. Sanat varlığında kültürel nesne bağlamın yükseleceği, inşa edileceği bir konumsal düzlem, sanatçı ve sanat varlığı adına bir aidiyetlik belirtisi, okumanın yönlendirileceği bir bakış açısı sunar. Bu doğrultuda söylenebilir ki kültürel nesnenin sanat düzleminde kullanımı istençli ya da istençsiz şekilde her daim bir 'kültürel hakkındalık' durumunu beraberinde getirir. Ancak bu hakkındalığın hem sanatçı hem de izleyici tarafından kültür ve çağdaş algı ilişkisi doğrultusunda nasıl görüldüğü ve kullanıldığına, nasıl yönlendirildiğine dikkat edilmelidir. Öyle ki antropolojik anlamda kültür her daim geçmiş ile geleceği birbirine bağlama istenci göstermekte, çağdaş algı ise tüm verileri paramparça pragmatik görüntüler olarak yaşamakta ısrarcıdır. Şayet sanat farklı bir ontolojik düzlem

olarak kendi metodolojisini bu dogmatizm ve pragmatizmden ayrılaştırmak istencinde ise, sanatçı, insan olmağından sosyo-psikolojik kanıları besleme dürtüsünü taşısa da, bu dürtünün ardındaki gerçekliğı keşfedebilecek olanakları sunan ontolojik düzleme ve bu düzlemde *görme* cesaretine sahip olana karşı bir yükümlülük taşıyan kimsedir de.

Sanat düzleminde kültürel nesneden bahsederken, nesnelere taşıdığı gerçekliğı kaybetmemek adına, çağdaş algının ve yaşantısal metodolojinin tanıdık yaklaşımlarına kapılmamak esastır. Giorgio Agamben'in "Dönemleriyle fazlaca çakışan, onunla her noktada mükemmelen buluşan kimseler çağdaş değildir; çünkü tam da bu yüzden onu görmeyi başaramaz, bakışlarını onun üzerinde tutmayı beceremezler." söylemi doğrultusunda da söylenebilir ki çağdaş algının kendisi, çağdaş değildir (2014, s. 43). Çağdaş olmanın bir yeti olduğu iddia edilmemekle birlikte, söz konusu 'görme cesareti'nin Agamben'in söylemine uygunluk gösteren biçimde, her düzlemde, görüntüleşen ya da şeyleşen gerçekliğı her daim güvenli bir uzaklıkta tutmaya dayandığı söylenebilir. Öyle ki kültür de yaşantımızdaki diğer her şey gibi şeyleşmiş ya da görüntüleşmiştir, ancak unutulmamalıdır ki görüntü her zaman için bir gerçekliğı barındırır. Kültürel nesne sanat düzleminde, ister stereotipikleşen görüntüsel sonuçlar olarak isterse de aşınalaşan bakışlar altında karşılaşılsın, bu sonuçların, bakışların, yaşantısal tanıdıklığının, 'kültürel hakkındalığının' gerçekliğini de taşır.

Kültürel nesnenin sanat düzlemine getirdiğı 'kültürel hakkındalık' Nam June Paik'in işlerinde öyle bir hal kazanır ki söylem burada 'kültürel hakkındalık'tan kültür hakkındalığa dönüşür. Budizm'de temsili oldukça yaygın olan 'Yatan Buda' (Görsel 24) sanatçının çalışmasında (Görsel 25) yalnızca tek bir kültür ile ilişkilendirilebilir olmaktan çıkmıştır. Raporun önceki kısımlarında da dile getirildiğı üzere günümüzde kültür insanın şeylerin doğasıyla olan ilişkisine dayanır ve temelinde insanın doğayla ilişkisinden doğan olarak kültür bu yeni düzende sürebilmek adına tarihselliğinden ayrılır. Bu tarihsellikten ayrılma durumu, kültürün kendini şeylerin kültüründe gösterme itkisine dayanır. Bu itki sanatçı tarafından etkileyici bir şekilde, hem çok yalın hem de oldukça kompleks olarak değerlendirilebilecek, kültürel nesnenin stratejik olarak konumlandırılması ile izlenebilir kılınmıştır.



Görsel 24. Laos Altın Yatan Buda/Laos Golden Reclining Buddha. National Geographic. Erişim: 11.12.2016.



Görsel 25. Nam June Paik, 1994, Yatan Buda/Reclining Buddha. Artsy. Erişim: 11.12.2016. goo.gl/UeWGEc

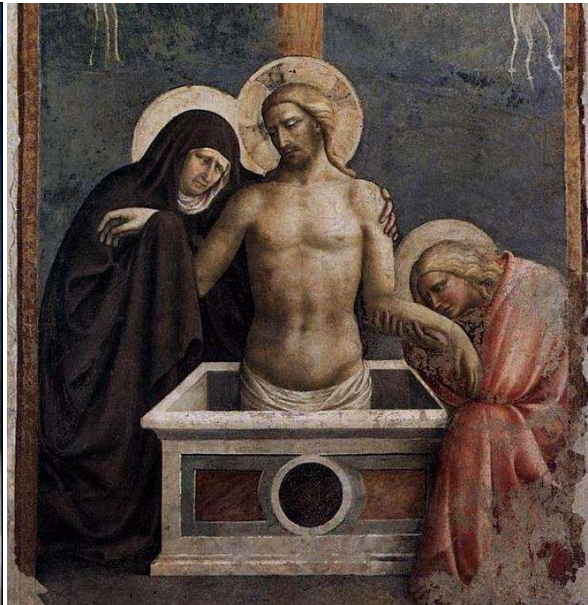
Televizyonlar ve görüntü şeylerin kültürüne işaret ederken ‘Yatan Buda’ antropolojik bir kültüre işaret eder. Ancak kültürel nesnenin burada aşırı şeyleşmiş ve fetişleşmiş hali hem ‘kültürel hakkındalığı’ hem de tarihi söylemsel olanaklarını bastırır niteliktedir. Bakış ister istemez biri görüntüsel öbürü ise temsili olan iki figürün mimetik rezonansına kayar. Paik, sosyo-kültürel açıdan anakronik sayılabilecek farklı kültür göstergelerini bir arada kullanarak iki göstergenin de tarihselliğini (ya da tarihsizliğini) aynı düzlemde paradoksal bir ilişkiye sokar. Burada geleneksel ya da çağdaş boyutta mimetik anlamda değinilebilecek ‘Art imitates life/Sanat hayatı taklit eder’ ya da Oscar Wilde’ın ulaştığı ‘Life imitates art/Hayat sanatı taklit eder’ söylemleri tek başlarına yeterli görünmemektedir. Bu iki söylem sanatçının işinde birleşerek nesnel göstergeler bakımından semiyotik bir paradoks oluşturur.

Bir kültür nesnesi olarak ‘Yatan Buda’ nesne olmaktan öncelikli olarak aittir, ancak sanatçının işinde görülür kılındığı üzere şeylerin kültürüne katılma itkisi aitliğini coğrafi kültürelilikten uzaklaştırarak mevcuda taşır ve bu geçiş mevcutta kendisi olarak temellenemeyenin, şeyleşenin, fetişleşenin, kiçleşenin gözlemlenmesine olanak sağlar. Tıpkı ‘Halı Şeklinde Tasarlanmış Mouse Pad/Fare Altlığı’ (Görsel 2) gibi onun aitliği de tarihselliği de yalancıdır. Bu ise tam olarak çağdaş algıya ve kültür anlayışına uygundur; Paik, kültür hakkındalığı bu uygunluğun rahatsız edici derecede aşırı belirgin haliyle izleyiciye sunar.

Kültürel olanın bugüne dâhil edimi itkisinin ardındaki niyet Nam June Paik’in işinde, ne kadar mevcutta temellenemeyerek kendiliğinden ayrılrsa da, bir tür tanıdıklaştırma, teselli edim olarak görülebilir. Bill Viola ise farklı zamansal mevcudiyetleri, aralarında ortak payda olarak gördüğü duygusal benzeşimi kullanarak günümüz olanaklarıyla tekrar yaratır ve birleştirir. Söylenebilir ki Viola’nın kültürel imgenin bu güne dâhil edimi bağlamında niyeti değişmeyen değişkenleri bularak, kültürel imgeden yeniden ürettiği imgede yaşatmaktır. Nam June Paik’in kültürel nesne bağlamında yöntemi bir ‘kültür hakkındalığa’ işaret ederken, Bill Viola’nın bir ‘kültürel öneri’ye işaret eder. Nitekim ‘Emergence’ (Görsel 26) adlı video yerleştirmesini, Masolino’nun ‘Cristo in Pietà’ (Görsel 27) freskinin günümüz olanakları ve sanatçının tercih ettiği göstergelik yöntemi doğrultusunda bir yeniden üretimi olarak görmek mümkündür.



Görsel 26. Bill Viola, 2002,
(Ortaya/Meydana) Çıkış / Emergence.
Erişim: 10.02.2017. goo.gl/zomEma



Görsel 27. Masolino da Panicale, 1424,
Cristo in Pietà (Ayrıntı).
Wikipedia. Erişim: 10.02.2017. goo.gl/WYWjZ7

Viola, hem bu ikonanın günümüz olanaklarıyla önerisini sunar hem de bir ikonanın kültürelliğini başka bir mevcudiyette tekrar üreterek kendi aitliğinden çıkarır ve genişletir. Esasen sanatçının odak noktası kültürel olanın aitliği değil, insani olan, paylaşılabilen tarafıdır; bunu ise kültürel olanda paylaşılabilir gördüğü duygusal benzeşimin olanaklarını aşkınlaştırarak yakalar. Öyle ki video, izleyicinin algısını ağırlaştırmak, her anı, her hareketi ve her duyguyu görülebilir kılmak adına oldukça abartılı bir şekilde yavaşlatılmıştır. Viola bu kültürel ikonaları mitik, ait, uzak anlatılar olarak değil, mevcutta temellenebilecek insani ve evrensel gerçeklikleri barındıran göstergeler olarak değerlendirmeyi önerir. Belki de sanatçının bu tutumunun en bariz örneği ‘Mary’ (Görsel 28-29) adlı video enstalasyonudur. Viola, Meryem üzerine şunları söyler¹⁴:

Meryem, neredeyse her tinsel ve dini gelenekte var olan evrensel bir kadın figürüdür. O kendine gelen her kimsenin acı ve ıstırabını soğurmak ve rahatlatmak adına sonsuz bir kapasiteye sahiptir. Yaratıcılık, üreme, içsel güç, sevgi ve şefkat idealarıyla ilişkilendirilen kadınlık prensibinin kişileştirmesidir.



Görsel 28. Bill Viola, 2016, Meryem / Mary.
Erişim: 10.03.2017. goo.gl/S7qKPW



Görsel 29. Bill Viola, 2016, Meryem / Mary.
Erişim: 10.03.2017. goo.gl/fZci7H

¹⁴ <http://billviolastpauls.com/mary/>

Sanatçının bu ‘kültürel karakter’ hakkındaki söyleminden de anlaşılacağı gibi Meryem’in kültürelliği, ‘Meryem’de, kültürelliğinden daha fazlasının okunması adına bir veri, bir yol göstericidir. Sanat varlığının somutlaşması adına yalnız düşünsel değil fiziksel olanakları da sunan tarihsel olarak onaylanmış bir çıkış noktasıdır. Tercih edilen imgeler de sanatçının geçmiş ile mevcut arasında kurduğu bağın zamansal ya da uzamsal benzeşimden farklı olduğunu vurgular niteliktedir. Burada eklenebilir ki Viola’nın kültürel kullanımındaki yöntemi, kültür dediğimiz sosyal yapının şeyleşmeden önceki naifliğinin sürdürülebilirlik inancına oldukça uygun görünmektedir.

Bu sürdürülebilirlik inancının yitirildiği ve geriye kalanın mevcudun şiddeti olduğu durum ve zihinlerde ise ‘kültürel öneri’, kültürel olanı mevcudu kurtarabilecek ya da mevcuttan kurtarabilecek olan olarak bugüne dâhil etmektir. Başka bir kişileştirme olarak Konfüçyüs, Zhang Huan’ın işinde (Görsel 30), düşünsel varlığının somutlaşmamışlığının nesnesidir; onun kültürelliği tamamen geçen bir mevcudun geçmişiyle ilintilidir.



Görsel 30. Zhang Huan, 2011, Q Konfüçyüs No.2 / Q Confucius No.2.
Erişim: 03.03.2017. goo.gl/J57YuR

Zhang'ın 'Q Confucius / Konfüçyüs'e Sor' (2011) sergisi bugünün sosyal, ekonomik ve politik koşulları ve bunların getirileri doğrultusunda Çin halkının yiten manevi değerlerinin toplumsal boyutta doğurduğu tinsel krize dikkat çekmek ve bu duruma ideolojik boyutta bir çözüm aramak istenciyle somutlaştırılmış bir proje olarak düşünülmelidir. Sanatçının çalışmalarında Konfüçyüs, yaşanan manevi krizin çözümü adına bir ipucu sunabilecek ahlaki ve siyasi bir felsefenin somutlaşması olmakla birlikte aynı zamanda mevcutta temellenemeyen olarak oldukça şeyleşmiş ve nesneleşmiş bedensel bir yapıyı gösterir ki malzeme ve olanak anlamında objektivasyon tercihleri söz konusu temellenememişliği vurgular niteliktedir. Gerek 'Q Konfüçyüs No. 2'de (Görsel 30) görülen devasa plastik yapısı ile mahremiyetinin mevcutta istismar edilen hali, gerekse 'Q Konfüçyüs No. 6'da (Görsel 31) karşılaşılan fiziki görünüşünün ve davranışlarının çılgına dönmüşlüğüyle karşılaşılan robotik Konfüçyüs bugün hiç de 'Konfüçyüs' değildir. Daha önce de dile getirildiği gibi; mevcutta kendisi olarak temellenememiş bir olgunun görüntüsü ya da görüntüsel benzeşimi, olgunun kendisini yeniden yaşamaya ya da diriltmeye müsait değildir. Bu durumda ise söz konusu olgu, tarihi ve kültürel bir karakterde sabitlenen belirli bir ideolojinin, ideolojisizliğin idealleştiği bir dönemde sürdürülebilirlik inancının kendisidir. Dolayısıyla mevcutta Konfüçyüs ya çılgına dönmüştür ya da 'çılgın'dır.



Görsel 31. Zhang Huan, 2011, Q Konfüçyüs No.6 / Q. Confucius No.6. Erişim: 03.03.2017. goo.gl/J57YuR

Nitekim Konfüçyüs mevcuda ait olmadığı için ‘Konfüçyüs’, Zhang’in mevcuda taşıdığı ise ‘Konfüçyüs’ olamadığı için Konfüçyüs’tür. Sanatçının farklı zamansal mevcudiyetler arasında kültürel olan doğrultusunda yakaladığı oksimoron ilişki ya da semiyotik çelişki çalışmaları adına şöyle özetlenebilir: Konfüçyüs mevcutta olamayan halinin *olmaklığıyla* tam da mevcuda aittir. İşte bu nedenledir ki Buda, televizyonun karşısında kendisini izlediğinde (Görsel 32), artık ne kendini görür ne de kendindedir.



Görsel 32. Nam June Paik,
1974, Tv Buda / Tv Buddha.
Erişim: 22.11.2016.
goo.gl/EROkKm

2.2 Kültürel Nesne İle Retinal Karşılaşmalar Ve Uygulamalar

Beyinden gelen sınırların göze ulaştığı ve retinadan yansıyan imgenin görüntüye dönüştüğü anda göz aslında kördür. Göz, görüyü bu görünmez merkez etrafında organize eder – bu da görüntünün, sizin onun körlüğünü görmeye engel olmak için organize edildiği anlamına gelir (Agamben, 2009, s. 140).

Mevcutun kültürel olan ile deneyimlenen hallerini inceledikten sonra uygulamalar bazında ele alınacak esas nokta kültürel olanın mevcutta deneyimlenmesi olacaktır. Bunun için belki de öncelikle şunu söylemek yerindedir: Kültürel nesnenin ilişkiselliği, bugün, zamansal bir çağrışımsallıktansa niteliksel bir çağrışımsallığa dayanır. Çünkü bu nesnelere mevcut kültürel sistemle bütünleşmeye çalışırken şimdiki zaman diliminde yer alan önemsiz bir zaman düşüncesine göndermektedirler (Baudrillard, 2014, s.94). Potansiyel olarak değerli bir zamanın varlığının şimdinin araçsallaşan düzenini tehlikeye soktuğu düşünülürse, kültürel olan bugün adına, tam olarak kendinden bekleneni yapmaktadır. Yani esasen kültürel olanın mevcutta temellenebilme ya da aitleşebilme potansiyeli geçmişin geçmişliğinin bir vurgusu ve değersizleştirilmesidir. Bu bağlamda, varlık niteliklerinin benzeşim yoluyla başka varlıklara ve daha büyük bir sistem içinde yer alan başkalarına atfedilmesi ile gerçekleşen yalnız görüntüsel bir çağrışımsallığın denetlediği zamansız ve mekansız nesnelere kontrol edilemez bir eklektiklikle devam ettirilmekte ve şimdiki zaman kipine ayak urdurmaktadırlar.

Kültürel olanın söz konusu eklektikliği yalnızca görüntüsel sonuçlar verse bile esasen müdahale tüm mevcudiyeti ile ilişkilidir. Zamansal ve mekansal düzlemlerinin şimdi ve buradalaştırılması, mevcutta katmanlaşan bir ‘an’ın ve kolay yutulabilir görüntüsüyle imgenin arkasındaki istençlerin ağırlığını belirginleştirir niteliktedir. Öyle ki temellenememişliğin görüntüsü varlığın varlık niteliklerinde, konumlanışında ya da aitlik problemlerinde değil, bugünkü varlığının arkasındaki istençlerde saklıdır ve görme edimini gerçekleştiren kimsenin yaptığı duyumsal edimle izlenebilir. Yani temellenemeyenin görüntüsü, temellenememişliğin algılanmadığı durum ve retinalarda yer eder.

Bu noktada çağdaş algı ile retinal ilişkiler devreye girdiğinde çağdaşlık adına Agamben’in “Kendi zamanıyla mükemmelen çakışmayan, çağın taleplerine de uymayan ve bu yüzden, bu anlamda, güncel olmayan kişi, gerçekte kendi zamanına ait ve çağdaştır” söylemi yerindedir. Fakat bu kimse tam da bu nedenle, bu irtibatsızlık ve bu anakronizm aracılığıyla, kendi

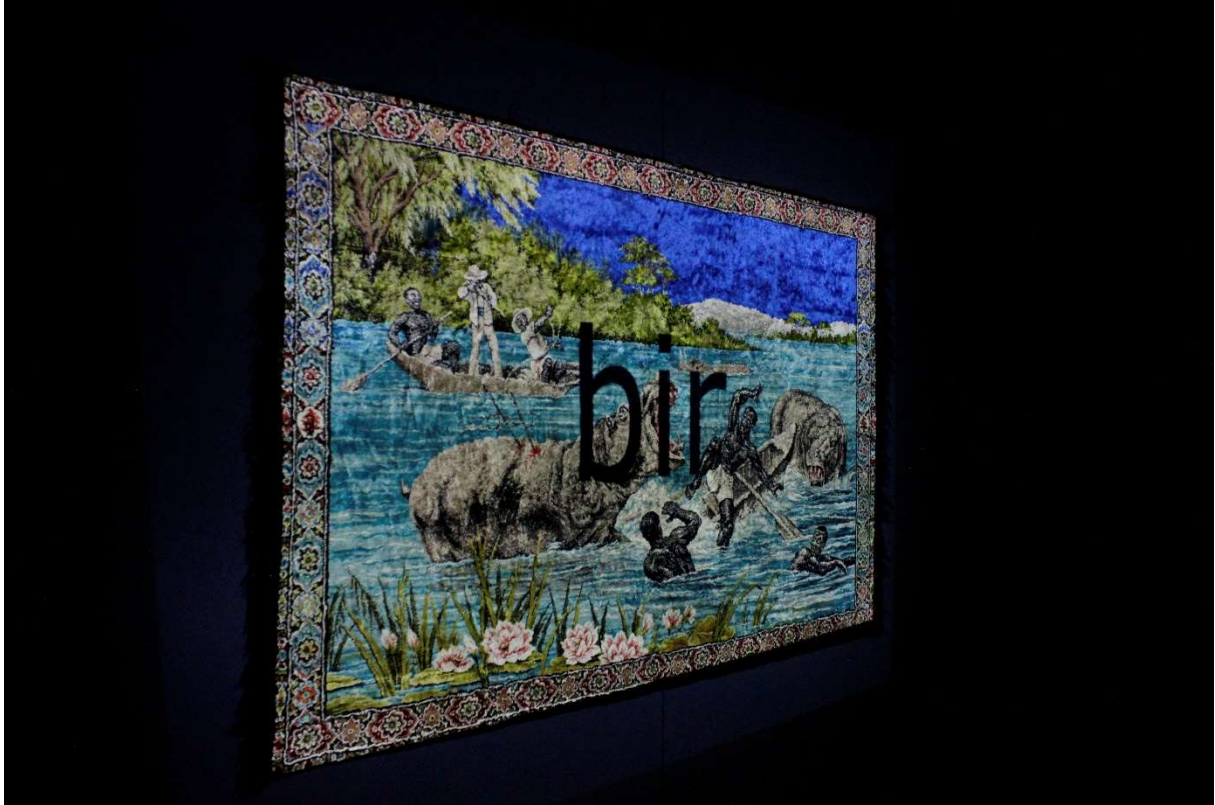
zamanını görme ve kavrama konusunda başkalarından çok daha yeteneklidir (2014, s. 42). Çünkü ancak şimdi'yi gereken açıklıkla görebilsek geçmiş üzerine sorulması gereken soruları da sorabiliriz (Berger, 1995, s. 16). Bu doğrultuda söylenebilir ki geçmiş zaman kipi ile değerlendirdiğimiz ve 'kültür' dediğimiz yapı, bir stereotipikleşen görüntüsel sonuçlar bütününe işaret eder hale geldiyse, bunun nedeni şeyleri algılama yönteminde yaşanan dramatik bir değişimdir. Algı, bir anlamlandırma sürecini içermeden tanıdıklık ya da tanıdıklaştırma üzerine temellendiğindedir ki bugün herhangi bir tanıklık enformasyonun yerini tutabilir. Bu bağlamda retinal karşılaşmaların ve kültürel nesnenin, mevcutta deneyimlenmesi açısından imge ya da görüntü taşıyan olarak duvar halısının incelenmesi uygun görünmektedir.

Duvar halısı işlevsel bir nesne olmaktan çıktığında ve varlık niteliklerinin ilişkiselliği ile çağrışımsal olarak değerlendirildiğinde seyirlik hale gelir. Pencere ile duvarın ve hatta evin ilişkisinden doğan duvarlarda bir görüntü ya da görselliğin yer alabilme durumunun kültürel olanda belirimi olarak bu nesne üzerine söylenebilir ki halının üzerindeki temsil bir manzaranın temsilinden çok görüntünün temsilinin kendisidir. Öyle ki pencere bir merceksen, ev de doğaya çevrilmiş bir fotoğraf makinesidir. Doğadan kopuktur, hareketlidir (Colomina, 2011, s. 311). Nesnenin üzerinde beliren, görülebilirliğin aitleşen ve normlaşan halidir. Dolayısıyla duvar halısı yalnızca kültürel nesne olarak değil, kültürel bir ekran olarak da değerlendirilmelidir; Ancak taşıdığı imgenin kültürden de görüntüden de doğma olduğu unutulmamalıdır.

Bu bağlamda duvar halısı çerçeve ve görüntü olmak üzere iki ayrı parçadan oluşan bir ekran olarak düşünülebilir. Şayet halının çerçevesi nesnenin kendi mekanının bitimine yönelik bir uyarıysa, genel olarak düzlemsel ve işlevsel yapısı ile taşıdığı içerileştiren ve dışarılaştıran özerkliğinin (ki bu durum bir çerçeve yapısının söz konusu olduğu her tür halıda geçerli olacaktır) üsteyen bir vurgusu olarak da düşünülebilir. Ancak halı, imge taşıyan ve çerçevesi imgeyi içeri alan fiziksel varlığı ile düşünüldüğünde, çerçeve içine aldıklarının hesabını verecek bir sisteme dönüşür ki bu sistemik yapı kültüre yabancı değildir.

Colomina'ya göre çerçeve "görmek" ile salt bakmak arasındaki farkı tesis eder. "Mütehakkim" manzarayı evcilleştirerek resmi üretir (2011, s. 314). Bir kültürel nesnenin kültürelliğinin aitleşenden ya da aitleştirilmesinden kaynakladığı düşünülerek, kült nesne olarak duvar halısına bakıldığında, aitleşen ya da kelimenin tam anlamıyla "evcilleşen"

yapının görüntünün kendisi olduğu açıklık kazanacaktır. Bir ‘görüntü temsili’ olarak duvar halısı üzerindeki imaj boyutunda görmek ile bakmak arasındaki ilişki, anın izlenmesi, görüntünün evcilleştirilmesi ve imgenin oluşması, sonrasında ise doygunlaşarak aitleşmesini öngören sistemsal bir normlaşma sürecinin sonucudur. Bu nesne kapsamında “görmek”, esasen görülenle kurulan ilişki ve algılayış bağlamında işleyen bir sürece değil de bir duyumsal edim olarak ‘görme’nin kendisine yöneliktir.



Görsel 33. Ezgi Ecem Okşin, 2017, Mantra.

Ancak görüntünün evcilleştirilmediği ve de gerçeklik alanının imge üzerinden yayılmaya, rahatsız etmeye devam ettiği durumlarda görme edimi bir aitlik problemi ile gölgelenir. Duvar halısının görüntüsel içeriği, toplumsal beğeni egzersizleri ile oluşan standardın dışında kaldığında aitlik nesnenin aitliğindense görüntünün nesneye aitliğiyle ilişkilidir. Bir duvar halısı imgesi ya da duvar halısının taşıdığı imge, Baudrillard’ın deyiimiyle “derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen” değil de “derin bir gerçekliğin yansıması olarak imge” halinde düşünülmüştür (2013, s. 20).

'Mantra' adlı işte (Görsel 33-34) duvar halısı üzerine yansıtılan 'Her imge bir gün ölümü tadacaktır.' söylemi, nesnenin bilinçte canlanan, yeniden üretilen görünümüne yani imgesine yönelik bir söylemdir. Burada 'ölümü tadacak' olma durumu bir sona erişle ilişkilidir ki söylemselleştirilen esas nokta nesnelerin bilince yansıyan görüntülerinin, bugün bilinçli bir şekilde geçici kılınan nesnenin, varlık niteliklerinin zamanla değişimiyle gerçeklik dediğimiz düzlemdekine uyum gösterecek olmasıdır. İşte kullanılan duvar halısının taşıdığı görüntü, varlık niteliklerinin görüntüyü kapsayarak normlaştığı ve aitleştiği, alışılmış olandan oldukça farklı, kalıplaşmış olan için bir anlamda 'yeni'dir. Bu farklılık, aykırılık ya da lafın gelişile 'gariplik' durumu tüm çalışmanın merkezine oturur ve 'Her imge bir gün ölümü tadacaktır' mevcut için temel bir öğretisi, bir mantra gibi tekrar edilir.



Görsel 34. Ezgi Ecem Okşin, 2017, Mantra.

Deleuze'e göre çerçeve kimi zaman, her bir kümeyi temas halinde olduğu daha büyük, homojen bir kümeye doğru genişleten hareketli bir maske [*cache mobile*] gibi, kimi zamansa bir sistemi ayırıp yalıtın ve bu sistemin çevresini etkisiz hale getiren resimsel bir çerçeve gibi çalışır (2014, s. 30). Bu söylem doğrultusunda duvar halısında niyet edilen çerçeveleme ya da kadraj tercihlerinin, kültürün kendi yapısallığından ileri gelen bir tavırla, ikinci duruma daha

yakın olduğu açıktır. Duvar halısı kültürel bir ekran olarak düşünöldüğünde, üzerindeki imaj, yayın tercihleriyle doğrudan ilişkilendirilebilir ve yalıtılan sistem olarak gerçekliğin etkisizleşen varlığı hem kültür hem de görüntü adına irdelenebilir. Böyle bir irdelemenin gerçekleşebilmesi için uygulamalarda, duvar halısı üzerindeki imge, kendi gerçekliğini yansıtmakla birlikte aynı zamanda da ‘gerçekliğin’ kendisi olarak düşünölmüştür.



Görsel 35. Ezgi Ecem Okşın, 2017, Kültürel Görüntü Sistemleri:Doğal Ortam Denemeleri No.1 /
Cultural İmage Systems: Natural Habitat Tryouts No.1.

"Çerçevelemek" (*cadrer*) bir boğa güreşi terimidir: "Kılıçla son öldürücü darbeyi vurmadan önce boğayı hareketsiz bırakmak". Bonitzer'e göre fotoğraf enstantanesi de ân böyle hareketsiz bırakır ve ona son darbeyi vurur (2011, s. 163). Bunun sonrasında o an, anın yakalandığı ortamda var olamayacak hale gelir. "An" böyle fotoğrafın özgül nesnesi olur ve *askıya alınmış an* olarak büyük tutkunlarının fetiş haline gelir (Bonitzer, 2011, s. 163). Anın mekanı fotoğrafın mekanından ayrılır ve fotoğrafın doğal ortamı anın konumsallığına tekrar kavuştuğunda yalancı bir gerçeklik söz konusu olur. 'Kültürel Görüntü Sistemleri: Doğal Ortam Denemeleri No.1-2' (Görsel 34-35) adlı çalışmalarda hem işlevselliğini yitirmiş bir imge taşıyan kült nesnenin hem de taşıdığı imgenin yurtsuzlaşan varlığı irdelenmiştir. Bir görüntü taşıyan olarak duvar halısı, görüntünün içeriksel yapısının alındığı ortamlara tekrar götüröldüğünde, işlevsel nesneliği daha belirginleşir. Nesnenin o nesne olmaklığı adına taşıdığı görüntü, kültürelleşmesi adına normlaşan bir görüntüdür ancak ne kendi doğasına

aittir ne de doğaldır. İşlevsel bir nesne olarak duvarda görüldüğünde ise mevcutta temellenemeyen olarak işlevini yitirdiğinden görüntüsellığı belirginleşir.



Görsel 36. Ezgi Ecem Okşın, 2017, Kültürel Görüntü Sistemleri:Doğal Ortam Denemeleri No.2 /
Cultural İmage Systems: Natural Habitat Tryouts No.2.

Şayet duvar halısı bir ekran mantığı ile değerlendirilecekse, görüntüsel olan temel alındığında taşıdığı imgenin içeriksel yapısı statik görüntü olarak doğa fotoğrafına, hareketli imge olarak ise belgesele yakın görünmektedir. Belgesel, bir gerçekliği ‘belgeleyen’ ya da yakalayan, kurgusal olmayan filmleri tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Görüntüsel içeriği ele alındığında duvar halısı, hayvanların – çoğunlukla geyiklerin - konu edildiği bir doğa belgeseli ile ilişkilendirilebilir. Ancak bu yakınlık yalnızca görüntüsel bir benzeşime değil de aynı zamanda nesne ve görüntünün birleşerek oluşturduğu bir tanıklık haline de içkindir. Bir doğa belgeseli, süregelen yaşantıdan ya da gerçeklikten, konulaştırılan üzerine, tanıklıkların belgelendiği kesitler sunar.

Ekran üzerindeki hareketli imge ile, izleyen arasındaki ilişki belgesel bağlamında tanıklığa tanık olmak üzerine kuruludur. Belgeselde gerçeklik, gerçeğin gerçekliğini vurgulamak için kullanılır; Bu gerçekliğin sağladığı enformasyon, gündelik düzlemin metodolojisiince ‘gerçekliği’ gerekliliği bağlamında değerlendirilebilen bir enformasyondur ve seyir her daim izleyici için bir başka konuma gönderen bir edimdir. Dolayısıyla sinemanın teknik

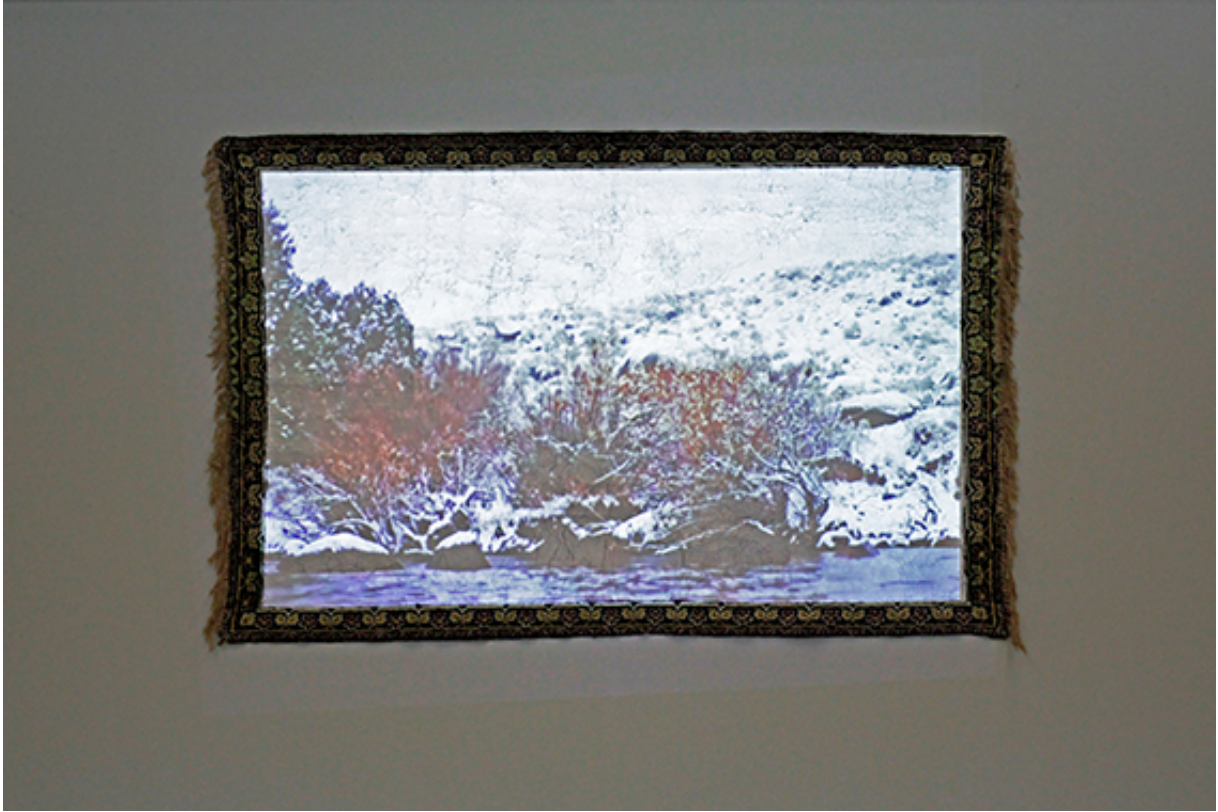
olanaklarıyla değerlendirildiğinde kurgusal olmayan bu film türünde ‘dördüncü duvar’¹⁵ izleyicinin izlediği ile arasındaki konumsal ve zamansal uzaklığı ile değerlendirilmelidir. Nitekim izleme, Burnett’in dile getirdiği gibi, çoğunlukla yakınlık ile uzaklık arasındaki mücadeleyle ilgili bir deneyimdir (2012, s. 36).



Görsel 37. Ezgi Ecem Okşin, 2017, Dördüncü Duvar Halısı / Fourth Wall Carpet.

‘Dördüncü Duvar Halısı’ adlı video-yerleştirmede (Görsel 36-37) geyiğin bakışı kendi düzlemsel gerçekliğini aşarak izleyicinin konumundaki gerçekliğe ulaşan bir bakıştır. Teknik ve seyir anlamında kamera izleyicinin konumsallığıyla bütünleşir, izleme hali, izlenenin izlendiğinin farkındalığını kavrar ve seyrin bakışını yakalayan bir karşılıklı görüş ilüzyonu oluşturur. Öyle ki "Başkası-tarafından-görülen-varlık", "başkasını-görmenin" hakikatidir (Sratre, 2011, s. 349).

¹⁵ Oxford Dictionary, The Fourth Wall / Dördüncü Duvar’ı 1. *The space wich seperates a performer or performance from an audience/Bir oyuncu veya performansı izleyiciden ayıran alan, 1.1. The conceptual barrier between any fictional work and its viewers or readers/ Herhangi bir kurgusal eser ile izleyicileri ya da okuyucuları arasındaki kavramsal engel olarak tanımlar.*



Görsel 38. Ezgi Ecem Okşin, 2017, Dördüncü Duvar Halısı / Fourth Wall Carpet.

Video zamansal (temporal) bir sanat olduğundan özneliliğinin teknolojik dağılımının en paradoksal etkileri zaman deneyiminin kendisi içinde izlenebilmektedir (Jameson, 2011, s. 127). Videonun (Görsel 37-38) mekânsallığı içerisinde geyiğin hareketi sürekli bir geçmiş, şimdi ve gelecek imgesi yaratır ve düzenler. Deleuze'ün dile getirdiği gibi her kadraj bir çerçeve-dışı belirliyorsa, halının çerçevesince kısıtlanan yalnızca gerçeklik alanının mekânı değil zamanıdır da; mekân kadraja ve zaman da hareketin kendisine indirgenir (2014, s. 30). Bu hem genel olarak duvar halısı üzerindeki görüntünün oluşumuna yönelik bir veri hem de kültürün denetleyici yapısına yönelik bir atıftır ve bakışın okuması böylelikle genişletilebilir.

'Dördüncü Duvar Halısı' adlı işte tanımlanabilir konumsal durum sıfatları olarak 'izlenen' ile 'izleyici', ekran içerisinde yakalanan görmeye yönelik bir hareket sayesinde konumların melezleşmesine ve farklı düzlemsel gerçekliklerin anlık olarak aynı düzleme çekilmesine dayanırken, 'Homo Sapiens (full documentary) HD' adlı çalışmada (Görsel 39) 'izlenen' ve 'izleyici' durumları farklı bir boyut kazanır.



Görsel 39. Ezgi Ecem Okşın, 2017, Homo Sapiens (full documentary) HD.

Bir küme çerçeveslendiğinde ve böylece görülür olduğunda, orada her zaman daha büyük bir küme ya da birincinin birleşerek daha büyük bir küme oluşturduğu ve yeni bir çerçeve-dışı oluşturmak koşuluyla kendisi de görülür olabilen bir başka küme vardır, ve bu böyle sürüp gider. Bu bütün kümelerin kümesi, homojen bir devamlılık, tam anlamıyla sınırsız bir madde evreni ya da düzlemi oluşturur (Deleuze, 2014, s. 30).

Burada çerçeve bir karşılıklı görüş haline yönelik iki düzlemsel gerçeklikte farklı şeyleri betimleyen olarak düşünülmelidir. İşin izlendiği konuma x , halı üzerindeki görüntünün konumuna y denirse: x konumundan y 'ye yönelik çerçeve bağlamında bir okuma yapıldığında halının çerçevesi, insana özgü bir optik sınır olarak kabul edilir ve bu bağlamda normlaşan görüntünün imgesel doygunluğu, konumun farklılaşmasıyla değişmeyen olarak hem çağdaş optik pratiklere ve algıya hem de kültürel nesneye yönelik 'değişmezlik' durumuna gönderme yapar. Halı üzerinde görülenden yani y 'den x 'e bir okuma yapıldığında, Deleuze'ün söylemi doğrultusunda denilebilir ki çerçeve, x 'in konumsal gerçekliğinin y 'de görülür olmasına yarayan, hareketli imgenin izleyen için denetlenmesine olanak veren bir yapıdır. İş kapsamınca çerçeve, fiziksel olarak aynı düzlemde mevcut olanların, düşünsel boyutta

düzlemlerini farklılaştırmak adına, işin var olduğu sanat düzleminde, gerçekliğin manipüle edimi için bir ilk basamaktır.



Görsel 40. Ezgi Ecem Okşın, 2017, Homo Sapiens (full documentary) HD (Ayrıntı) / (Detail).

X düzleminin y’de deneyimlenen işitsel verisi ve x için bir dış ses olarak anlatıcının seslendirdiği ‘Humans, the dominant life-form on earth. A seven billion strong planet-wide race of space-travelling bipedal apes, capable of great technological marvels and constant innovation.’ yani, halı üzerine yansıtılan altyazıda da okunabilen, ‘İnsanlar, dünyadaki baskın yaşam formu. Büyük teknolojik harikalara ve sürekli yenilik yapma kapasitesine sahip, gezegen çapında yedi milyardan fazla uzay yolculuğu yapan iki ayaklı maymun ırkı.’ tanımının sürekli tekrarı, hem halıdan ulaşılan gerçekliğin statikliğine yönelik bir savunu niteliği taşır hem de iş ile karşılaşan kimse ya da kimseler için fragmental bir zamansallık oluşturur. Belgesel niteliği ile değerlendirildiğinde bir köken efsanesi olarak sunulan doğallık, iş bağlamınca halı üzerindeki bildiğimiz anlamda ‘gerçekliğine’ olanak verilerek esasen iki düzlemsel gerçekliğin de kurgusallaşmasına neden olmuştur.

SONUÇ

Kültür adeta girdiği kabın şeklini alan bir sistematik yaşantısal yöntemler bütünüdür; burada söz konusu ‘kap’ kültür bağlamında zamanın kendisidir. Ancak zaman, insanlık için yalnızca geçen bir şey değil aynı zamanda ‘getiren’ ve ‘götüren’ bir sürekliliği somutlaştırma çabasıdır: Kültürel olan konulaştırıldığında, kanılar üzerinde zamanın dramatik bir etken olmasının nedeni de budur. Kültürel nesne ile ilişkiler hâlen ait olduğu coğrafi konum ile yaşantısal düzlemde normlaşan bir düzende sürerken, bu söz konusu coğrafi mekân artık o nesnenin oluşuna olanak veren uzamdan farklıdır. Dolayısıyla nesne ile bir standardizasyondan gelen toplumsal ilişkilerin samimiyeti sorgulanmaya açılırken aynı zamanda da nesnenin göstergesel kuvveti de ilişkilendirildiği coğrafya işaret edebilme durumunu, şimdiki zaman kipinde, kaybetmiş görünmektedir.

‘Kültürel Nesnenin Coğrafi İlişkisinin Sanat Bağlamında İrdelenişi’ adlı bu raporda: Kültür, zaman ‘getirdikçe’ ve ‘götürdükçe’ değişen ve hatta dönüşen bir yapıya işaret ediyorsa, kültürün yaşantısal olanda somutlaşan görüngüleri ya da kalıntıları olarak kültürel nesnelere, bugün yeni bir zamanın şeklini alan kültür ile nasıl bir etkileşim içerisinde sorusu çerçevesince yürütülen araştırmalar sonucu edinilen veri, deneyim, yorum ve uygulamalarla soru ve sorunsalların sanat düzlemindeki karşılıklarını gözlemlenebilir ve deneyimlenebilir kılmak hedeflenmiştir.

Gerçekleştirilen araştırma ve uygulamalar sonucunda söylenebilir ki ‘olabilir’liğin kuvvetini ‘olacak’lıktan aldığı bugün, bir kültürün üretimleri, kültürün kendisini tanımlar hale geldiğinden, kültür maddileştirendir ki kültürel nesne sanat düzleminde kendi kendiliğine yönlendiren bir denetim ve deneyim organı, işaret ettiği niteliksel benzeşim yoluyla çağrıştırılan ancak içeriksel ve belleksel hacmini kaybetmiş bir göstergedir. Tam da bu nedenle, kendisi bir gösterge olan sanat varlığının üretimi adına bağlam doğrultusunda yeniden kurulabilecek yarı oynar bir temel sunar.

KAYNAKÇA

- Agamben, Giorgio. (2009). *Nesir Fikri*. (F. Genç, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Agamben, Giorgio. (2014). Çağdaş Nedir?. Ali Artun, Nursu Öрге (Ed.). *Çağdaş Sanat Nedir? : Modernlik Sonrasında Sanat*, s. 41-51. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Barthes, Roland. (2012). *Eleştirel Denemeler*. (E. Özdoğan, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, Roland. (2016). *Göstergebilimsel Serüven*. (M. Rifat, S.Rifat, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baudrillard, Jean. (2014). *Nesneler Sistemi*. (O. Adanır, A. Karamollaoğlu, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Baudrillard, Jean. (2013). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (O. Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Berger, John. (1995). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bonitzer, Pascal. (2011). *Kör Alan ve Dekadrajlar*. (İ. Yaşar, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Burnett, Ron. (2012). *İmgeler Nasıl Düşünür?*. (G. Pular, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Colomina, Beatriz. (2009). *Mahremiyet ve Kamusalılık: Kitle İletişim Aracı Olarak Modern Mimari*. (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Danto, Arthur C. (2012). *Sıradan Olanın Başkalaşımı*. (E. Bektaş, Ö. Ejder, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2015). *Felsefe Nedir?*. (T. Ilgaz, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Deleuze, Gilles. (2014). *Sinema I. Hareket-İmge*. (S. Özdemir, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Eagleton, Terry. (2011). *Kültür Yorumları*. (Ö. Çelik, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Francalanci, Ernesto L. (2012). *Nesnelerin Estetiği*. (D. Kundakçı, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

- Freud, Sigmund. (2014). *Uygarlığın Huzursuzluğu* (H. Barışcan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Heidegger, Martin. (2011). *Varlık ve Zaman*. (K. H. Ökten, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Jameson, Fredric. (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*. (N. Plümer, A. Gölcü, Çev.). İstanbul: Nirengi Kitap.
- Le Corbusier. (2014). *Bir Mimarlığa Doğru*. (S. Merzi, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Lippman, Walter. (1922). *Public Opinion*. New York: Harcourt, Brace and Company, Inc.
- Proctor, Robert, N., Schiebinger, Londa. (2008). *Agnology: The Making and Unmaking of Ignorance*. California: Stanford University Press.
- Sartre, Jean-Paul. (2011). *Varlık ve Hiçlik / Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*. (T. Ilgaz, G. Çankaya Eksen, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Shayegan, D. (2010). *Yaralı Bilinç: Geleneksel Topumlarda Kültürel Şizofreni*. (H. Bayrı, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Tunalı, İsmail. (2002). *Tasarım Felsefesine Giriş*. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Türk Dil Kurumu (t.y.) Erişim: <http://www.tdk.gov.tr>
- Youtube (t.y.) Erişim: 03.12.2016, <https://www.youtube.com/>

Kültürel Nesnenin Coğrafi İlişkisinin Sanat Bağlamında İrdelenişi

Yazar Ezgi Ecem Okşin

DOSYA	ECEM_TURNITIN_G_R.PDF (20.12M)		
GÖNDERİLDİĞİ ZAMAN	19-TEM-2017 12:14PM	KELİME SAYISI	17393
GÖNDERİM NUMARASI	831789150	KARAKTER SAYISI	120507

Kültürel Nesnenin Coğrafi İlişkinin Sanat Bağlamında İrdelenişi

ORIJINALLIK RAPORU

%**4**

BENZERLIK ENDEKSİ

%**4**

İNTERNET
KAYNAKLARI

%**1**

YAYINLAR

%**1**

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BIRINCIL KAYNAKLAR

1

www.scribd.com

İnternet Kaynağı

%**1**

2

w3.gazi.edu.tr

İnternet Kaynağı

<%**1**

3

old.mku.edu.tr

İnternet Kaynağı

<%**1**

4

www.1001kitap.com.tr

İnternet Kaynağı

<%**1**

5

tr.scribd.com

İnternet Kaynağı

<%**1**

6

Submitted to Yeditepe University

Öğrenci Ödevi

<%**1**

7

oyleveyaboyle.blogspot.com

İnternet Kaynağı

<%**1**

8

Submitted to University of Texas, Permian
Basin

Öğrenci Ödevi

<%**1**

9	emincetingirgin.blogspot.com İnternet Kaynağı	<% 1
10	m.friendfeed-media.com İnternet Kaynağı	<% 1
11	Submitted to Afyon Kocatepe University Öğrenci Ödevi	<% 1
12	turkishstudies.net İnternet Kaynağı	<% 1
13	ardavan.se İnternet Kaynağı	<% 1
14	www.bicaklaralemi.com İnternet Kaynağı	<% 1
15	Submitted to Istanbul University Öğrenci Ödevi	<% 1
16	Submitted to Marmara University Öğrenci Ödevi	<% 1
17	www.asosjournal.com İnternet Kaynağı	<% 1
18	citation.allacademic.com İnternet Kaynağı	<% 1
19	www.mydoramac.com İnternet Kaynağı	<% 1
20	Submitted to Beykent Universitesi Öğrenci Ödevi	<% 1

21

etraining.oas.psu.ac.th

İnternet Kaynağı

<% 1

22

www.nisanyansozluk.com

İnternet Kaynağı

<% 1

23

library.epfl.ch

İnternet Kaynağı

<% 1

24

www.unak.org.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

25

www.brusov.am

İnternet Kaynağı

<% 1

26

uamt.com.ua

İnternet Kaynağı

<% 1

ALINTILARI ÇIKART

KAPAT

EŞLEŞMELERİ ÇIKAR

KAPAT

BİBLİYOGRAFYAYI
ÇIKART

KAPAT