



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

BEN, BELLEK: İMGE

ASLI İŐIKSAL MERCAN

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2014

BEN, BELLEK: İMGE

ASLI İŐIKSAL MERCAN

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Tezi


Ankara,
2014

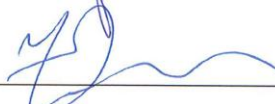
KABUL VE ONAY


Aslı Işıksal Mercan tarafından hazırlanan "Ben, Bellek: İmge" başlıklı bu çalışma, 04.11.2014 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından [Tezin/Raporun Türü] olarak kabul edilmiştir.

[İ m z a] 
Prof. Hüsnü Dokak (Başkan)

[İ m z a] 
Prof. Cebrail Ötgün

[İ m z a] 
Doç. Necla Rüzgar Kayıran (Danışman)

[İ m z a] 
Doç. Zuhale Baysal Bouerescu

[İ m z a] 
Yrd. Doç. Lütfi Özden

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof. Dr. Türev Berki

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt 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 yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun **2** yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

04.11.2014



Aslı Işıksal Mercan



*Sevgili Babam Altan Işıksal'ın Anısına
1945 -2004*



Sevgili Annem Mualla Işıksal'a teşekkürlerimle.

ÖZET

Işıksal Mercan, Aslı. *Ben, Bellek: İmge*, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara, 2014.

Tarihsel bir akış içerisinde var olan sanatsal yaklaşımlar, ait oldukları yüzyılın dinamiklerine bağlı olarak değişim göstermiştir. Bu yüzyılda bizler, Modernizmden postmodernizme evrilen bir yolculuğa tanık olmaktadır. Ve son elli yılda değişen tutumlardan birisi, sanatta büyük anlatıların yerini, minör olgulara ve kişisel mitolojilere bırakmasıdır. Uzun yıllardır batı ekseninde yazılan sanat tarihi, yeni dünya düzeni ve küreselleşmenin katkısıyla, ötekini anlatısına kucak açmıştır.

“Ben, Bellek: İmge” başlıklı bu tezde, sanatta kişisel mit olgusunun tarihsel süreci irdelenmiştir. 90’lardan sonra Türkiye’deki sanat anlayışı, her ne kadar kişisel anlatılar üzerinden ilerlese de, kimlik, cinsiyet, etnik gibi politik söylemlerle büyük anlatılara BAĞLANMAKTADIR. Böylece, Türkiye’nin de içinde yer aldığı Orta Doğu ve Balkan coğrafyası, giderek huzursuzlaşan estetik ve dil arayışlarıyla, ağırlıkta kimlik olgusunu sorunsallaştırmıştır.

Tezde, günümüzün sanat anlayışı içinde yer alan kişisel ama bir o kadar da politik olan büyük anlatıların aksine; bireysel mitolojiler çerçevesinde; “**önemsiz, sıradan, öznel, bir anti kahraman ve hikâyesiz olma**” durumu incelenmiştir. Kimlik problemleri çerçevesinde örülen anlatılar, günümüz sanat ortamlarında belirginleştikçe, bunun dışında kalan hikâyeler silikleşmekte ve önemsizmiş gibi görünmektedir. Tez süresince; “siyasi söylemlerin popüler olduğu bu zaman diliminde, bir hiç kimse olarak silikleşen benliği görünür kılmak mümkün müdür?” sorusuna cevaplar aranmıştır.

Ayrıca 21. Yüzyılın hızlı, aksak, ironik ve kendine has oksimoron yapısı içinde, hemen her büyük meseleye uzak kalan Ben’in dünyası deşifre edilmiş ve resim, video, fotoğraf gibi medyularla somutlaştırma ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Bu imgeselleştirme süreci; fragman, düşünce-imaaj, bir anlatım biçimi olarak montaj, Nadire Kabinelerini andıran bir dünya içinde “arasılık” kavramlarının keşfi çerçevesinde bir yön izlemektedir.

Anahtar Sözcükler

Kişisel mitoloji, Minör Anlatı, Fragman, Montaj, Aradalık, Belleksizlik, Güncel Sanat, Resim

ABSTRACT

Işıksal Mercan, Asli. *Me, Memory: Image*, Proficiency in Art Thesis, Ankara, 2014.

Artistic approaches which exist in the historical process has been changed within their century's dynamics. We have witnessed an adventure of evaluation from modernism to post modernism in this century. One of the changing attitudes in art is replaced grand narratives with minor issues and individual mythology. For many years, by helping of the new world structure and globalism, the art history is written for the west has embraced narratives of the others.

Individual Mythologies in the continuum of art history are analyzed in the thesis which is entitled "Me, Memory: Image". Although after the 90's, views on art in Turkey is conveyed to personal narratives, it is connected to major narratives with political discourses as identity, gender, ethnicity. Thus, Middle East and Balkans where Turkey is in too, is problematized the phenomenon of identity along with an increasingly unrestful esthetic and seeking for a new style (language) in art.

In the thesis, as part of Individual Mythologies is researched "**the situation of being an anti-hero, trivial, ordinary, and subjective and not having a story**", on the contrary that is not only personal but also political narratives in today's concepts of arts. When the narratives about the problem of identity is getting more become clear in today's art authority, Narratives which is not involved majority seems to become indistinct and insignificant. During the thesis term, I searched an answer a question that "Is it possible to make visible a self who wants to be **"no one"** in this time when the political discourses are popular.

In addition to all these, the world of self who stays away from almost every major issue is deciphered within 21. Century's unique structure that is fast, ironic and oxymoron. It comes out requirement of concretization by using mediums such as painting, video and photograph. This process of visualization is followed a way to discover concepts which are fragment, thought – image, montage as a form of expression and betweenness a world reminiscent of the Cabinet of Curiosities.

Key Words

Individual Mythology, Minor Narrative, Fragment, Montage, Betweenness, Contemporary Art, Painting

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
RESİMLER DİZİNİ	vii
GİRİŞ	1
1.BÖLÜM :	1
BEN'İN KEŞFİ	4
1.1. Ben'in Keşfi.....	4
1.2. Bir Anti Kahraman Olarak Ben'in Keşfi.....	7
1.3. Bellek, Kent ve İçinde Ben	20
1.4. Melankolik Mizaç, Çilekeş Sanatçı Hızlı Bir Dünya.....	32
2. BÖLÜM :	43
MİNÖR ANLATILAR	43
2.1. Sanatta Kişisel Mit Olgusu.....	44
2.2. Uzak İhtimaller Yakın Mesafede	54

SONUÇ	62
KAYNAKÇA	65

RESİMLER DİZİNİ

- Resim 1: Aslı Işıksal, Deruni, Tuval Üzerine yağlıboya, 180 x160 Diptik, 2013
- Resim 2: Aslı Işıksal, "Kötülük Çiçekleri Serisi - Oto portre", Enstalasyon, 100x100 cm, 2014
- Resim 3: Aslı Işıksal, "Oto portre – Detay", Enstalasyon 100 x100 cm, 2014
- Resim 4: Günther Menn, "Focus", 1994
- Resim 5: Christopher Morris, "Black Star", 1991
- Resim 6: Peter Northall, "Black Star", 1991
- Resim 7: Aslı Işıksal, "Kötülük Çiçekleri Serisi – Tüm Zamanlar", Video, 2014
- Resim 8: Aslı Işıksal, "Direniş", Tuval üzerine Yağlıboya, 160x180cm, 2013
- Resim 9: Aslı Işıksal, "Komşuluk Serisi – Benim Küçük Alanım", fotoğraf, değişebilir boyut, 2013
- Resim 10: Aslı Işıksal, "Kötülük Çiçekleri Serisi", Tuval üzerine Yağlıboya, 160x180cm, 2014
- Resim 11: "Kahire Tahrir Meydan"ı, 2014
- Resim 12: "Candy Crush Saga Oyun Görseli", 2014
- Resim 13: Aslı Işıksal, "Komşuluk Serisi", fotoğraf düzenleme, değişebilir boyut, 2014
- Resim 14: Aslı Işıksal, "Kötülük Çiçekleri Serisi -Yağmur 1", Kâğıt üzerine Suluboya, 60x80cm, 2014
- Resim 15: Aslı Işıksal, "Kötülük Çiçekleri Serisi -Yağmur 2", Kâğıt üzerine Suluboya, 60x80cm, 2014
- Resim 16: Aslı Işıksal, "Kötülük Çiçekleri Serisi", Tuval üz. Karışık Teknik, 100x150cm, 2014
- Resim 17: Aslı Işıksal, "Kötülük Çiçekleri Serisi-Dünyanın 4/1 Tarafından", Fotoğraf Düzenleme, 100x100cm, 2014
- Resim 18: Aslı Işıksal, "Dünyanın 4/1 Tarafından- Detay (Bern, Bükreş, Rethymono, Paris)", Fotoğraf Düzenleme, 100x100cm, 2014
- Resim 20: Aslı Işıksal, "Kötülük Çiçekleri Serisi - Personalar", Düzenleme, 2014
- Resim 21: Aslı Işıksal, "Kötülük Çiçekleri Serisi- Köklere Dönüş", Tuval üzerine Yağlıboya, 180x200 cm, 2014
- Resim 22: Aslı Işıksal, "Kötülük Çiçekleri Serisi", Kâğıt üzerine Suluboya, 60x80cm, 2014
- Resim 23: Aslı Işıksal, "Kötülük Çiçekleri Serisi", Kâğıt üzerine Suluboya, 60x80cm, 2014

- Resim 24: Aslı Işıksal, “İç – Dış / Üçleme”, Kâğıt üzerine Karışık Teknik, 60x80cm, Triptik, 2013
- Resim 25: Aslı Işıksal, “Mono_LOG”, Video, 2013
- Resim 26: Aslı Işıksal, “Kendini Aramak”, Video, 2013
- Resim 27: Aslı Işıksal, “Kötülük Çiçekleri Serisi”, Tuval üzerine Yağlıboya, 120x160 cm, 2014
- Resim 28: Robert Motherwell, “İspanya Cumhuriyeti’ne Ağıt”, 1971
- Resim 29: Paul Cezanne, “Yıkılanlar” 1898-1905
- Resim 30: Kazemir Malevich, “Beyaz Üzerine Beyaz”, 1919
- Resim 31: Yves Klein, “Monokrom Resim” 1962
- Resim 32: Gerilla Kızlar, “Kadınların müzeye girebilmeleri için illa ki çıplak mı olmaları gerekir”, 1989 -1995
- Resim 33: Aslı Işıksal, “Komşuluk Serisi – Benim Küçük Alanım”, fotoğraf, değişebilir boyut, 2013
- Resim 34: Aslı Işıksal, “Kötülük Çiçekleri Serisi”, Kâğıt üzerine Suluboya, 60x80cm, 2014
- Resim 35: Ole Worm’un Nadire Kabinesi, Kopenhag, 1655
- Resim 36: Ullisse Aldrovandi’nin Nadire Kabinesi, Napoli, 1655
- Resim 37: Aslı Işıksal, “Kötülük Çiçekleri Serisi - Şans”, Kâğıt üzerine Suluboya, 60x80cm, 2014
- Resim 38: Aslı Işıksal, “Kötülük Çiçekleri Serisi- Tek”, Tuval üzerine Yağlıboya, 160x180 cm, 2014
- Resim 39: Harald Szeemann, “Büyükbaba: Bizim Gibi Bir Öncü Sergisinden” 1974

GİRİŞ

“Paris, bana başımı alıp gitme sanatını öğretti” der Walter Benjamin (Sontag, 2008, s.103). Son beş ayda Orta Avrupa’ya yaptığım yolculuk da, bana gerçekte yaşadığım coğrafyaya ait olmadığım hissini verdi. Öyle ki, sadece iki saat kadar aşına olduğum bir yerden, hiç tanımadığım bir başka yere-bilinmeze doğru giderken kendime sürekli; Ben kimim? Nereli gibi hissediyorum? Kökenim nereye ait? sorularını sordum. Trende camdan gördüğüm gerçeklik, sürekli değişirken ve giderek yabancı olma kavramını daha derinden yaşamam gerekirken, ben tek bir yerin aksine her yere aitmişim gibi hissettim. Sanki her ülkeden, her şehirden bir anı benimle kesişiyor, geçmişin kalıntıları, dünyevi olanın acısı peşimden geliyor gibiydi. Almanya sınırlarından çıkıp, Macaristan’a doğru yol alırken tam da bunları düşünüyordum. Belli bir bölgede bir arada yaşayan insan topluluklarının inandığı her şey, var saydığı hakikatlerin tümü, binlerce kilometre uzakta yaşayan insanlar için anlam ifade etmeyebiliyordu. Uçsuz bucaksız bir arazinin üzerinde az önce gördüğüm mimarinin, alışkanlıkların, geleneklerin, yüzlerin değiştiğine tanık oluyordum. Dahası, kapitalist düzenin bir unsuru olan para, bir serveti temsil ederken, saniyeler içerisinde bir kâğıt parçasına, konuşulan lisan da anlamsızlaşarak harflere, sembollere dönüşüyordu, “Dil varlığın evidir.”¹ diyen varoluşçuların aksine, mevcudiyet bir süreliğine savunmasız kalarak tehlike altına girebiliyordu.

Evimi sırtımdaki çantaya dönüştürerek çıktığım bu yolculukta, aidiyet duygumu ararken, ihtişamlı medeniyetlerin arka planında yer alan çürümüş insanlık tarihindeki yerimi de bulmaya çalışıyordum. Bu çözümlenmeyi yapmak, aslında öznenin değişen konumunu gözden geçirmek ve bu zamanda yaşayan bireyin/sanatçının pozisyonunu saptamak için de önemliydi. Menşesinde bir tasarı, bir sürecin sonucu olduğuna inandığım benlik kavramını deşifre ederken, elbette zamanda sıçramalar yapmak ve geçmişe gitmek gerekir. Ancak “flashbacklere” geçmeden önce Sartre’ın insan tanımını referans almak isterim.

¹ Heidegger

Sartre, “Varoluş Bir Hümanizmdir” başlıklı makalesinde “insanın öncelikle var olduğunu, kendisi ile karşılaştığını, dünyada ilerlediğini ve sonra da kendisini tamamladığını” savunur ve “insanı her şeyin ötesinde, kendisini geleceğe doğru iten ve bunu yaptığının farkında olan bir şey” olarak tanımlar. Ona göre “insan, öznel yaşamı olan bir tür yosun, bir mantar ya da karnabahar olmayan bir projedir, bu nedenle de, bir taş ya da bir masadan daha büyük bir saygınlığa sahip değildir” (Sartre, 2011, s.641). Sartre burada, geleceğe doğru kendini iten özneyi biçimlendirenin, gelecek olduğu kadar geçmiş ve şimdiki zaman olduğunu da vurgulamaktadır. Bu ifadelerin ışığında bir keşfe giriştiğimde, beni oluşturan yapıyı analiz etmek için önce zamanda geriye gitmem gerektiğini fark ediyorum.

Çocukluğum, oldukça geniş bir evde, her ihtiyacımızın anında karşılandığı, dört kişilik çekirdek ailemin dışında dedem ve babaannemin de yanımızda yer aldığı bir ortamda geçti. Bir yandan dedemin engin hayal gücü altında çeşitli hikâyeler ile yeryüzünün macera dolu yüzü ile tanışırken, öte yandan da yatağından asla kalkmayan babaannemin ölümü dinlemesini izliyordum. Politik meselelerin, dinin, ırkın, soyun neredeyse hiç konuşulmadığı bu evde, önem verilen tek duygunun adalet olduğunu anımsarım. Henüz okula başlamadan önce edindiğim sınırlı sayıdaki kitaplarımın bazıları ile küçülen giysilerimi çocuk esirgeme kurumuna götürdüğümüzü şimdi bile, sanki o anı yaşıyormuş gibi hatırlarım.

Uzun, sanki sonu gelmeyecekmiş gibi uzun, yıllardır havalandırılmamış gibi nem kokan, duvar kokan geniş bir koridorda yürüyorduk, koridora açılmış kapılarda bekleyen sarı benizli çocuklar, beni görmesin diye bacak boyunu geçemediğim babamı kendime siper etmeye çalışıyordum. Yine de yürüme hızına yetişemediğim için odaların kasvetini, çok küçük yaşta olsam da anlıyor, orada benim henüz tanışmadığım bir duygunun olduğunu sezebiliyordum. Kapı ağzında bekleyen saçları kısa kesilmiş, ayakkabıları çok eskimiş, keskin bakışlı çocuk ile göz göze geldiğimde utandığımı hatırlarım. O gri kazağının içinde, soğuktan her nefeste ağzından çıkan dumanlar ile orada öylece dururken, ben

ışıklı, ütü kokan, bir evde büyümekten utanmışım. O kızmadan, hayata küsmeden, yakınmadan önce ben kızmışım kendime, sanki orada olmasının suçlusu benmişim gibi hem de. Onu terk ettikleri için değil belki de, beni sevdikleri için kızmışım. Orada kesilen hayvanın kanı, anlımı süslerken ve etrafımda şükretme, minnet duygusu havayı yoğun şekilde kaplamışken, belki de o çocuğun yiyemediği yemeklere değil, birçok insanın istediği zaman yiyebilmesine yakınmışım. Belli ki dünya kötü bir yerdi, harabeydi, küf kokuyordu, adaletsizliklerle doluydu ve ben maalesef iyi taraftaydım.



Resim 1: Aslı Işıksal, Deruni, Tuval Üzerine yağlıboya, 180 x160 Diptik, 2013

Çocukluğumdan kalan bu görüntüler, adalet kavramının imgesinden ziyade, bana bu kelimenin içindeki duyguyu zerk etmişti. Hikâyesi anlatılan ve hesaplaşması gereken hep öteki taraftaydı. Belki de ailemin ve dolayısı ile benim maruz kaldığım toplumsal bir trajedinin olmayışı, engellerle karşılaşmayışımız, beni daha tarafsız bir dünyaya sürüklemiş, adalet kavramının engin yapısı da, toplumun farklı hafızalarından eşit oranda beslenmeme olanak sağlamıştı.

1. BÖLÜM

BEN'İN KEŞFİ

Kişi, kendi benini keşfederken gündelik hayatın koşuşturmasından arta kalan mecrada; varlığını, edindiği dertlerin deşifresinde bulmaktadır ve bu çözümleme sürecinde başlangıç noktamız dünya içindeki deneyimimizdir. Geçmişte yaşadıklarımızın deneyimi de bugünün şartları altındaki benimizi etkiler. Barbara Bolt, “Yeni bir Bakışla Heidegger” kitabında, onun varlık görüşünü şu şekilde özetler;

“Dünya içinde olmanın varlıksal kalıbı dert”²... “Dasein” Almanca varoluş / eksistans anlamına gelir, Heidegger, bu terimi insan varlığını tanımlamak için kullanır “Da” şurada ve “Sein” olmak demektir, dolayısıyla “Da-sein” “şurada-olan” dır. Heidegger’e göre, insan varoluşunun dramasına yön veren, dünya içinde var olmanın fırlattığı olanaklardır. Yaşamın ortasına fırlatılmışızdır ve onun gel-gitleri, çalkantıları ve akıntılarıyla sürükleniriz. Heidegger, Varlık ile zamanın kesişmesini de şöyle tanımlar; geçmiş geçmişte kalmış değildir, bugünümüzü şekillendirir, bugün yaptıklarımız da geleceğe yansır. Dolayısı ile fırlatılmışık ne şimdi sona ermiş, ne de gelecekte sona erecektir, fırlatılmış olmak daima varoluşumuzu biçimlendirmeye devam edecektir” (Bolt, 2013, s.27).

Buradan hareketle baktığımızda birey; doğumunu, ailesini, ailesinin yaşadığı çevreyi, dünyaya geldiği zamanı ve mekânı seçemez ve kişi, başlangıcı ve sonu yani doğumu ve ölümü dışında kalan süre içerisinde kendini hep inşa etmeye devam eder. İnsanın, dünya deneyimi sürekli bir oluşum halinde olduğundan, müdahili olduğu toplumun kültürel, sosyal ve tarihsel belleği de kendisi ile daimi etkileşim içerisinde. Dolayısı ile benim şimdinde, geçmişimin ve geleceğimin varlığı aynı anda mevcuttur. İnsanın mayasında, hem bir zaman harmanı, hem de toplumsal değerler bütününe oluşturan unsurlar gizlidir. Bugün kendimi sadece bir ülkeye değil de, bir gezegene ait olarak görüyorsam, bunun sebepleri; ailemin düşünce sistemi, yaşayış biçimi, sosyal çevresi hatta oturduğu semt olduğu kadar, bu yüzyılın geliştirdiği teknoloji, yeni iletişim formları, sosyal ağlar, hukuksal yaptırımlar ve evrenselleşmedir.

² Dasein'in dert olduğu yorumları da mevcuttur. Heidegger, dert tanımı yaparken, gündelik yaşamın mücadelelerine değil, varlık olmanın sorununa işaret etmektedir.

Tarih, her ne kadar insan topluluklarının yaşayışlarını, birbiriyle olan ilişkilerini yer ve zaman göstererek neden ve sonuç ilişkisi içerisinde belgeleyen bilim dalı olsa da, hatta “onu kazananlar yazsa da”³; bence onun esas görevi, mazlumların tragedyasını oluşturmak ve belgelemektir. Balzac’ın dediği gibi “İki tarih vardır. Yalancı olan resmi tarih, bir de olayların gerçek sebebinin barındıran gizli tarih”⁴. Kürtler, Ermeniler, Eşcinseller, Köleler, Göçmenler, Aleviler, Rumlar, Dindarlar, Ulusalçılar, ezgiler, ağıtlar, marşlar hep onlar için yazılmaktadır. Bundan on yıl önce mazlum karakterinin yaşadığı zorluklar bugün yer değiştirmiş, o zamanın söz sahibi figürü de, bugünün ezileni rolüne geçmiştir. Kahramanlar rol değiştirirse de sonuç hep aynıdır.



Resim 2: Aslı Işıksal, "Kötülük Çiçekleri Serisi - Oto portre", Enstalasyon, 100 x100 cm, 2014

Epopeler, nutuklar, şiirler haksızlığa uğramış olanın gururunu, insanlığını anlatmaktadır. Kendimi, bir dünya vatandaşı addetmek şüphesiz ki çok büyük bir söylem olacaktır, burada kastetmek istediğim varlığımı; din, ırk, milliyet, ulus

³ BENJAMİN W. *Tarih*, Erişim Tarihi: 17.11.2014 , <http://tr.wikiquote.org/wiki/Tarih>

⁴ BALZAC De H. *Tarih*, Erişim Tarihi: 17.11.2014 , <http://tr.wikiquote.org/wiki/Tarih>

gibi kavramlardan uzaklaştırarak daha naif, daha sentez bir kimlik yapısı içine yerleştirmeye çalıştığımıdır. Neticede kendimi, bu davaların girdabında (tarih içinde) sadece bir izleyici olarak konumlandırabiliyorum. Çünkü bu ülke, ırk, milliyet, din gibi sadece çok büyük sorunları olanlara aitmiş ve onların hikâyesinin ağırlığı, benimkinin varlığını önemsiz hatta geçersiz kılmış gibi.



Resim 3: Aslı Işıksal, "Oto portre – Detay", Enstalasyon 100 x100 cm, 2014

Bizler nereye aittik, nereden göç etmiştik, burada mı doğup büyümüştük, hangi travmaları yaşamıştık ve hangi hatıraları peşimizde sürüklemiştik, bugünden geriye doğru baktığımda bu soruların cevabını veremediğimden ötürü, şimdiki zamanımda kayıp bir duygu/parça mevcut. Henüz aydınlığa kavuşmamış bu yitik bölüm, aslında benim romantik, hayalci, zeminsiz, uzamsız yönümü beslemiş ve yaşamda böylesi bir izleyici olma durumu da beni istikrarlı, yalıtılmış, soyut bir dünyaya taşımıştı. Yalıtılmış ama aynı zamanda hassas, bakış geçirgen ve melankolik bir dünya.

1.1 BİR ANTI- KAHRAMAN OLARAK BEN'İN KEŞFİ

Uzamsız, tarihsiz, belleksiz ve toplumsal acılara maruz kalmayan, hemen her şeyin içinde yer almak yerine, yanından teğet geçen bir anti kahraman olma durumu, kulağa sanki pozitif bir unsurmuş gibi masalsı gelebilir. Ya da şövalye serüvenlerini okumaktan akli karışan yaşlı ve aristokrat bir şahsiyet olan Senyör Kasada'nın giriştiği Don Kişot'luk olarak düşünülebilir. Ne var ki, hiçbir yere, hiçbir şeye ait olmama durumu, oldukça zor olduğu kadar, tıpkı Gançorov'un aşk tanımı gibi bir "**ruh kangrenidir**". Gonçarov "Oblomov" romanında, narin elli, ince ruhlı, hiçbir işe yaramayan bir beyzadenin karakterini çizer, "Oblomov, Avrupa'nın coşkulu temsili olan en yakın arkadaşı Ştolts'un tam tersi uyuşuk, hayatını dört duvar arasında geçirmiş ama en basit bir iletişimde bile insanlığın karakersiz yüzünü görmüş içine kapanık bir karakterdir. Onun gerçekliği ile insanlığın gerçekliği birbiri ile örtüşmez ve Oblomov, insanların realitesi karşısında aynı anda hem nazik hem de samimi olunamayacağını anladığı için oyun oynamak, kendini avutmak yerine "ben" ini tecrit etmeyi tercih etmiştir.

"Hayat; amma da hayat ha. Ne bulabilir insan orada? Fikir meseleleri mi var? Duygu meseleleri mi var? Bu hayatın bir ekseni yok. Derin, hayati hiçbir yanı yok. Bütün bu salon adamları benden çok daha uyuşuk, benden çok daha ölü. Hayattaki gayeleri ne? Benim gibi yatakta uzanmıyorlar, ama bütün gün sinekler gibi aşağı yukarı inip çıkıyorlar. Ne çıkıyor bunlardan? Bir odaya girersin, bakarsın herkes karşılıklı oturmuş ciddi ciddi duruyor. Yaptıkları nedir? İskambil oynuyorlar... Diyecek yok, güzel bir hayat doğrusu. Yaşamak isteyen bir ruh için, ne yaman bir örnek! Ölü değil mi bu adamlar? Oturdıkları yerde uyumuyorlar mı? Ben yatakta yatıyorum, kafamı valelerle, aslarla doldurmuyorum diye kabahatli mi oluyorum? Ya değerli gençlerimiz ne yapıyor? (...) Günleri boş bir coşkunluk içinde geçiyor ama gene de bu gençler kendileri gibi giyinmeyen, mevki sahibi olmayan kimselere yukarıdan bakarlar. Zavallılar kendilerini halktan üstün sanıyorlar: "Bizim çalıştığımız yerlerde ancak biz çalışırız; biz tiyatrunun ön sırasında otururuz, ...'nın balolarına yalnız biz gideriz..." derler. Böyle derler ama bir araya geldiler mi sarhoş olurlar, vahşiler gibi kavga ederler. Bunlar mı gerçek, uyanık insanlar? Yalnız gençler mi böyle? Bir de yaşlılara bakalım. Buruşurlar, birbirlerini yemeğe davet ederler ama aralarında ne konukseverlik vardır, ne nezaket ne de karşılıklı sevgi. Toplantılarına daireye gider gibi soğuk soğuk, neşesiz giderler. Bütün maksatları açıklarının ustalığını, salonlarını göstermek, alay etmek, birbirlerinin ayağını kaydırmaktır... Falanca budalaymış, filanca aşağılıkmiş, bilmem kim hırsızmış. Bu, düpedüz insanları arkasından vurmaktır" (Gançorov, 2013, s.214 - 215).

1850'lerin Rusya'sında Gonçarov'un hayali kahramanı, yaşadığı çiftlikten çıkmayarak, benini soyutlamış ve nihilist bir yaklaşımla toplumsal ilişkilerini minimum düzeyde tutmayı başarmıştır. Oblomov'un ruhunu doğup büyüdüğü bir mekânın içine hapsedmesi, burjuva kimliğini öylece bir kenara bırakıp kaybeden olmayı tercih etmesi, insanlık karşısında saflığını ve iyiliğini korumaya çalışması, aslında dönemin Rus aristokrasisinin ağır bir eleştirisini temsil etmektedir. Sonuç olarak yazar, Oblomov karakterini her ne kadar tembellik mertebesine yükseltse de, onu bir yere, bir şeye ait kılmayarak daha hümanist bir temelde şekillendirmiştir.

19.yy'da özne, sadece doğuda değil, batıda da bulanıklığın içinde var olmaktaydı. Bu devrin kendine has yapısını Charles Baudelaire şu şekilde özetler: "Cehalet ve materyalizmle sarhoş, mutsuz ve adaletsiz bir çağ, bir imansızlar yüzyılı, birden dünyanın sonunu hatırlatan ay tutulması misali zihnin gölgelendiği, vasatın hiç olmadık bir güçle hüküm sürdüğü, lanetli zamanlar; ruhun filizlenme umudunun kalmadığı, şiirsellikten habersiz bir dönem, rezil bir dünya, bir zindan" (Baudelaire, 2007, s.64). Sanayi Devrimi ile hız kazanan icatlar, keşifler ve teknolojik gelişmelere, elektrik ve metalürji alanlarında atılan adımlar eklenince şehirler, yavaş yavaş metropole dönüşmeye başladı.

Her ne kadar Baudelaire Paris'i, (Avrupa'nın temsilini) evrensel budalalığın ışıldadığı bir merkeze benzetse de, bu çağ, iki dünya savaşına tanık olmuş, "etnik temizlik"⁵ başlığı altında soykırımdan nasibini almış yirminci yüzyılın yanında neredeyse bir hiçtir. Yirminci Yüzyılın sosyal tarihini ele alan Nick Yapp, 1990'lar kitabında savaş fotoğraflarından derlediği "Çatışma" başlıklı bölümde üstünlük harbini şu şekilde ifade eder:

"Savaşlar; Asya, Afrika, Ortadoğu, Orta Amerika ve Avrupa'da egemenliğini son hızıyla sürdürmekte idi. Çatışmaların bir kısmı bölgeseldi; bir ülkenin,

⁵Terimin uluslararası ilişkiler terminolojisine girişi 1992 yılı Mayıs ayında olmuş, terim ilk kez henüz dağılmamış olan Yugoslavya Federal Cumhuriyeti'nde cereyan eden ve [Boşnakların](#) bölgeden temizlenmesine kadar giden olayları ifade etmek üzere [George H. W. Bush](#) tarafından kullanılmıştır. http://tr.wikipedia.org/wiki/Etnik_temizlik

bölgenin veya komşu ülkenin kontrolünü ele geçirebilmek için silahlı mücadele vermesi üzerine kuruluydu. 1991 Körfez Savaşı'nın, başrolünde gezegenin en büyük oyuncularını vardı. Savaş, evlerinde rahatça oturan insanların televizyonda seyredecekleri bir spor karşılaşması ve geceleri yayınlanan bir dizi gibi sapıkça bir hal almıştı” (Yapp, 2005, s.20).



Resim 4: Günther Menn, “Focus”⁶, 1994
 Resim 5: Christopher Morris, “Black Star”,⁷ 1991
 Resim 6: Peter Northall, “Black Star”,⁸ 1991

Nick Yapp'ın da belirttiği gibi, milenyum öncesi gerginlikler son hızıyla devam etmekte ısrarcı idi. Ayrıca katastrof yolunda kendinden emin adımlarla ilerleyen dünyanın çirkin yüzüne ek olarak okullarda, şehir merkezlerinde ve metrolarda katliamlar gerçekleşmekte ve sel, deprem gibi doğal afetler de bu sürece katkı sağlamaktaydı. Kuşkusuz tarihin bu noktaya getirdiği akıl almaz sarhoşluk “Yeni Dünya Düzeninin” strüktürünü oluşturmaktaydı.

“Kominist Blok'un 90'ların başında çökmesiyle her şey değişti. Ranold Reagan'ı o kadar telaşlandıran “Şer İmparatorluğu” artık yoktu. Onun yerine ekonomik potansiyeli Ronald McDonald'ı heyecanlandıran, fırsatlar sunan geniş bir toprak parçası vardı... Cola Moskovalıların votkasını köpürttü. Sony Çin'i işgal etti. Shell Polonya'yı işgal etti. Komiser yerini muhasebeciye bıraktı. Doğu ile Batı birleşirken eski federasyonlar dağıldı. Eski uluslar tekrar ortaya çıktı. Letonya, Estonya, Hırvatistan ve daha bir düzine ulus. Muhaliflerine göre sanki dünyayı sosyalizmden koruyacak bir antibiyotik nihayet bulunmuştu. Serbest Pazar her yerde zafer kazandı” (Yapp, 2005, s.40).

⁶ Resim 1: Irak Birliklerinin Kürdistan'daki zehirli gaz saldırısı sırasında ciddi biçimde yanan yüzlerce kurbandan biri.

⁷ Resim 2: Sözcüklerin yetersiz kaldığı an. Genç, yaşlı demenden katledilen Hırvat sivillerin bedenleri gömülmeyi bekliyor. Vukovar

⁸ ‘Resim 3: Etnik temizliğin’ çarpıcı gerçeği... Puropolje yakınlarındaki kampta Müslüman mülteciler, Yugoslavya. Yüzbinlerce insan evini kaybetti. On binlerce insan öldü.

Açıklamalar 1990'lar Fotoğraflarla 20. Yüzyılın Sosyal Tarihi kitabından alınmıştır.



Resim 7: Aslı Işıksal, “Kötülük Çiçekleri Serisi – Tüm Zamanlar”, Video, 2014

Böylece 21. yüzyılda özünde giderek varoşlaşan dünyada var olmaya çalışan özne, yüzeyde tüketim çılgınlığıyla kendini tatmin etmekteydi. Avrupa’dan çalınan sanat vizyonunun katkısı ile Amerika kıtasından dışarıya doğru, dalga dalga yayılan meta kültürü, evrensel pazarda yerini bulmuş, ışıldamak ve göz kamaştırmak için yeni yöntemler bile geliştirmişti. Guy Debord’un “Gösteri Toplumu” olarak adlandırdığı bu yapı, işleyen şizofrenik bir fabrikaya dönüşmüştü. Düşünen, eleştiren, hayal kuran ve her şeyden önce farkında olan birey, kendini bir anda gösteri dünyasının sahte sularında bulmuş ve günde ortalama sekiz saat televizyon başında vakit geçirir olmuştu.

“Neoliberalizmin ekonomik ifadesini daha keskin adaletsizlik, politik ifadesini kuralsızlaştırma ve özelleştirme, kültürel ifadesini de sınırsız tüketimcilik” (Stallarbrass, 2004, s.71) olarak tanımlayan Jullian Stallarbrass, aslında bu hamlelerin, prototip bir tüketim kültürü yaratma politikası olduğunu ifade eder. Bu bağlamda, Yeni Düzenin filizlerini, 1960’larda öngören sosyolog Marshall McLuhan’ın televizyon dünyasının var olan gerçekliği bir sonraki kuşağa aktarmak olmadığını, aksine yeni bir gerçeklik (yanılsama) yaratma çabası olduğunu açıklaması şaşkırtıcı değildir. Bütün gücünü ve itibarını, satın alma mevzusunda bulan insanlık, kaybedecek hiçbir şeyi olmama durumundan, sahip

olmanın ve bunu kaybetmenin endişesi ile fakirlikten, daha az fakirlik statüsüne geçti. Guy Debord, bu durumu şu şekilde özetler;

*“İktisadın toplumsal yaşam üzerindeki tahakkümünün ilk aşaması, bütün insan gerçekleştirmelerinin tanımlanmasında **var olmaktan sahip olmaya** geçen bariz bir bayağılaşmaya yol açmıştır. Toplumsal yaşamın, iktisadın birikmiş sonuçları tarafından bütünüyle işgal edildiği bugünkü aşama ise **sahip olmaktan gibi görünmeye doğru genel bir kaymaya yol açmıştır**”* (Debord, 2012, s.).

İki dünya savaşının, soykırımın ve kaçınılmaz bir son olarak sömürge mücadelesinin yarattığı psikolojik buhrandan sıyrılmaya çalışan birey, eğlence sektörünün uyuşturucu etkisi altında rahatlamaya çalışarak varlığını sürdürmekteydi. En nihayetinde bu görüngü ile karşılaşan özne, kendi sorunlarını derinlemesine irdeleyemeyecek kadar veri ile karşı karşıya kalmak durumunda kaldı. Hangi alanda olursa olsun, ontik olanda yani günlük gerçeklikte, bu doz aşırılık hâlinin sürekli olması tedirginlik ve büyülenme arasında bir gelgit yarattı ve sonunda büyülenme ağır basarak evrensel bir biçime dönüştü.

Montaigne “Denemeler” kitabında düşmanımız ile aramızdaki farkın giderek yakınlaştığını, dil, kılık kıyafet ayrılığı olmadığını, aynı yasa ve törelerden beslendiğimizi, aynı hava içinde yetiştiğimizi ifade eder, bu nedenle de yanılmaları, çatışmaları önlemenin kolay olmadığını, her şeyin birbirine karıştığını söyler (Montaigne, 1990, s.108). Vicdan üzerine kaleme aldığı bu sözleri 1580 yılında yayımlayan Montaigne, günümüzün elektronik iletişim ağlarına dair en ufak bir ipucunun bile olmadığını ve doz aşırılık halinin alışkanlığa dönüşmediği bir dönemde yaşamıştı. Buna rağmen, o dönemde düşmanın sinsice içe sızışını, karşıtlığın giderek azalmasını, iki ucun yakınlaşması üzerinden örneklendirmiş ve bugünün tuhaf tablosunu önceden çizmiştir. Bu yüzyıla geldiğimizde düşman artık, içimizdeki düşmana dönüşmüştür ve Montaigne’in farkına vardığı bu olgu, onun yaşadığı döneme nazaran günümüzde çok daha gerçek bir durum olarak karşımızdadır. Her duygunun, her serzenişin, her beğenin, her öfkenin birbirine benzediği, daha

doğrusu kıtalar arası bir çekimin olduğu medya merkezli bir devirde, **VAR OLMAK**. Belki de bütün mesele buydu.

Bu açıdan baktığımda benim aidiyetsizliğim, Oblomov'un ki gibi tecrit üzerinden değil, aksine günümüzün alternatif iletişim biçimleri nedeni ile **her yerde ve her şeyle** temasta olma halinden gelmektedir. Bu tutum beni, ateşli bir devrimci yapmasa da, naif bir gözlemci, adalet arayışında olan bir hayalperest, bir melankolik yapmaktadır. Özetle mevzu, ötekinin mücadelesi karşısında hiç kimse olma çabasıdır. Bu nedenle "Flâneur" karakteri her ne kadar on dokuzuncu yüzyılın figürü olsa da, benim hissiyatımla bir noktada kesişmektedir. Ve Baudelaire'in tanımına göre;

"Flâneur" bir kent gezginidir. En ücra köşelerine kadar metropolü arşınlar ve modern hayatın bütün görünüşlerini müthiş bir aşkla gözlemler, ayıklar ve hafızasının arşivine kaydeder. Kalabalıklarda barınır, kalabalıklarla nefes alıp verir, kalabalıklarda mest olur. Tebdil-i kıyafet gezer. Kimse onu fark etmez; o ise herkesi fark eder. İnsan sarrafıdır. Modern hayatın kahramanlarını o seçer. Kahramanları aynı zamanda yoldaşları olur. Şaircesine, "hem kendisi hem de uygun gördüğü bir başkası olmanın ayrıcalığının keyfini çıkarır. Bedenini arayan gezgin ruh misali, istediği zaman istediği kişiye geçirir..." "Flâneur" kılıktan kılığa girerken onlarda erimez, aksine her defasında bireyselliğini yeniden pekiştirir. Bir dedektif gibidir, kalabalıkların peçelediği izleri sürer" (Baudelaire, 2007, s.33).



Resim 8: Aslı Işıksal, "Direniş", Tuval üzerine Yağlıboya, 160x180cm, 2013

“Aynı zamanda “Flâneur”, bir kent gezgini olmasının yanı sıra gönüllü sürgün olan, en çok bulunmadığı yerde rahat eden bir karakterdir, Nietzsche’nin deyişiyle “en sıradan şeylerin iyi komşusudur” (Nietzsche, 1996, s.17).

Günümüze tekrar dönüp, bu figürün yaşam formunu incelediğimizde, 1850’lerin Bohemya ve Fantazmagoryasının şatafatlı vitrinlerinde, kendi aksının seyrine dalan kent gezgini, günümüzde sabah sekiz, akşam sekiz saatleri arasında mesai harcayan, uğraşı sanat da olsa işini profesyonelleştirerek yürüten, programlı ve disiplinli bir bireye dönüşmek zorunda kalmıştır. O, artık şehrin hızına karşı, bir tavır olarak tasmayla kaplumbağa gezdiren “Stranger”, “Badaud” ya da “Dandy⁹” gibi, kimliklerinden çok, uluslararası platformlarda, hemen her hıza ayak uydurmuş hüviyeti ile karşımızdadır. Bu değişim, her ne kadar yaşam formu olarak bambaşka bir yapıya dönüşse de, etrafındaki elemanların sürati, sayısı ve fiziki konumu çeşitlense de; yine de bu karakterin özünde geçmiş ile şimdi arasında bir his/duygu tutarlılığı bulunmaktadır.

Marx’ın, bir tortu, safra, posa olarak tanımladığı bu bulanık güruhun geçmişteki gizemli yalnızlığı, günümüzde bilginin tutarsızlığı, yoğunluğu ve kolay ulaşılmasının da katkısıyla, onun her yerdeliğindeki yalnızlığına dönüşmüştür. Böylece onun aidiyetsizliği, yabancılığı, hiç kimse olmayı seçme durumu taban da sabit kalmış, ancak bu tavrı benimsemesindeki nedenler zaman içinde yön değiştirmiştir. Kısaca modern dönemin gizem dolu avare hayalcisi, post modern dönemde, kapitalist düzenin tüm hastalıklı ve çekici unsurlarına nefret ve sevgiyle bağlanabilen bir düşüğe doğru evrim geçirmiştir.

“Sartre’a göre, Baudelaire’in kalabalıklar arasından seçtiği başkalarıyla ilişkisi, kendini keşfetmek, “kendini sonsuz başkalığı içinde yakalamak” içindir. Bu arzuya içine başkalarının gözünü sokar” (Baudelaire, 2007, s.28).

⁹Baudelaire’in gözünde dandizm gizemli bir örgüt; disiplini son derece katı bir tür din. Ateşli taraftarları tutkuyla, cesaretle ve dizginlenmiş enerjiyle dolup taşan bir zarafet ve seçkinlik doktrini. Özgün bir kişilik yaratılmak için yanıp tutuşan bir arzu; her zaman diri bir benlik kültü. Başkalarını şaşırtmanın keyfi ve hiç şaşırmamanın gururu.. Dandy, Badaud ve Stranger karakterleri birbirinden biraz farklı olsa da, benzer yönleri çoktur. Flâneur figürüne benzerler.



Resim 9: Aslı Işıksal, “Komşuluk Serisi – Benim Küçük Alanım”, fotoğraf, değişebilir boyut, 2013

Belki en çok da bu ide, günümüze angaje olmuş “Flâneur” karakteriyle benim sezimi kesiştirir. Kendi gözünden bir bakış yerine, bitmek bilmeyen bir ötekinin gözünden ben olabilmek, bu sebeple varlığa hoyratça başkalarını davet etmek. İşte bu tutum, bir bakıma belli bir coğrafyaya ait belleği omuzlamak yerine, giderek genişleyen beşeriyet mücadelesinin belleği içinde kaybolmayı göze almak gibidir. Fernando Pessoa’nın, Álvaro de Campos takma adıyla yazdığı dizelerindeki gibi:

*“Tanımaya başlıyorum kendimi. Ben Yokum.
Olmak istediğimle, başkalarının gözündeki
Ben, arasındaki boşluğum ben.
Ya da o boşluğun yarısı, çünkü orada da hayat var...
Sonunda ben oyum işte...
Işığı söndür, kapıyı kapa, son ver koridorda
Terliklerini sürüklemeye.
Rahat bırak beni odamda tek başıma.
Aşağılık bir yer bu dünya.”
Álvaro de Campos (Pessoa, 2011, s.76).*

Baudelaire'in, Pessoa'nın hatta Mallarmé'nin bulunduğu nokta, bu dünyanın tanık olduğu "şeylerin yoğunluğu karşısında ürkmüş"¹⁰ olduğu gerçeğidir. Bu farkındalık, sonunda bizim de onlarla aynı sonuca ulaşmamıza neden olur. Hangi zaman dilimi olursa olsun bu dünya, rezil ve aşağılık bir dünyadır.

Romen yazar Emile Michel Cioran "Çürümenin Kitabı"nda yer alan denemelerinde, yeryüzünde biriken davaların bir nevi tuhaf çehresini şöyle betimler;

"Tarihin ağırlığını, oluşun yükünü ve miadı dolmuş ya da muhtemel olayların külliyatını ve boşunallığını göz önünde bulundurduğu zaman, bilincin karşısında boyun eğdiği o bezginliği hissetmek. Bizzat geleceği bir mezarlık gibi, olmayı bekleyen her şeyin mezarlığı gibi gören kişiyi bezginlik beklemektedir. (...) Yüzyıllar ağırlaşmıştır ve anın üzerine yük olurlar. Bütün çağlardan daha kokuşmuşuzdur, bütün imparatorluklardan daha çürümüşüzdür. Tükenişimiz tarihi yorumlar, soluk soluğa kalışımız, bize ulusların hırıltılarını duyurur. Kanı çekilmiş aktörler olarak, ağza sakız olmuş zamanın içinde şişirme roller oynamaya hazırlanırız: Evrenin perdesi güvelenmiştir ve deliklerinden artık sadece maskeler ve hayaletler görülür... Yakamızda bir çiçekle tarihin sonuna doğru yol almak, zamanın akışı içinde tek onurlu tutumdur bu" (Cioran, 2012, s.112).

Gerçekten de bu hızlı, sert, hicivli ve sıra dışı bir yüzyıl; daha masumiyetin kanı kurumadan pizza söyleyebileceğin cinsten. Bütün cinayetleri cebimizde taşıdığımız, iyinin kumpasın ağzında olduğu, "aklımızın köpüklendiği, insanlara ancak uzaklaşarak katlanabildiğimiz, kısaca kalbimizin ortasına o cıvayı koydukları" (Kayıran, 2011, s.56) zamanlar bunlar. Söylemin kurduğu, ruhun kirlendiği ve uzak ihtimallerin yakınlaştığı esrik sabahlardan biri daha, yatağımızda rahat uyuyabilmek için öteki benler yetiştirdiğimiz cinsten.

Gün geçtikçe içimizde yaşayan benlikleri çoğaltan bu paradigmalar, uzun yıllardan beri süregelen toplumsal tutarsızlıkların çokluğu kadar, aynı zamanda sorgulama fırsatı bile bulamadan adapte olmanın ortaya çıkardığı absürtlük ve yan yana gelemeyecek kadar alakasız şeylerin birlikte var olabilme yeteneğidir.

¹⁰ Mallarme, "Edgar Poe'nun Mezarında" şiirinde

Ve bizler, tanık olmanın ötesinde, hayatta kalabilmek için bu değişime hızlıca ayak uydurmamız gerekmektedir.



Resim 10: Aslı Işıksal, "Kötülük Çiçekleri Serisi", Tuval üzerine Yağlıboya, 160x180cm, 2014

1980'de başkentte doğmuş ve yaşamının tamamını büyük şehirde geçirmiş biri olarak bile, karşılaştığım teknolojinin, toplumsal her türlü tandansın ve konjonktürün evrimi şaşkırtıcıdır. Bu bağlamda, 1917 yılında doğmuş ve ailemizin en büyük ferdi unvanına sahip olan halamın (ki annemin halası) yaşadıklarını bir zaman çizelgesinde düşünmek bile tüyler ürpertici. Onun anılarında, göçebe bir yaşamda erken yaşta hayatını kaybetmiş atlı tüfekli bir baba, ne yapacağını bilemediğinden çocuğunu başkasına veren anne, son halife Abdülmecit'in sürgüne gönderilişi, muharebelerin getirdiği açlık ve yoksulluk, cumhuriyetin kuruluşu, köy yaşantısından opera baleye ve şık giyinmenin zorunlu olduğu cemiyet toplantılarına uzanan bir yolculuk var. Uzun sohbetlerimizde, bir yandan

aynı ayakkabıyı onlarca kez tamir edip giydiğini, parasızlıktan işe yürüyerek giderken saçlarının yandığını anlatırken, bir yandan çalışkan bir banka müdürü olarak organize ettiği sergilerinde Şefik Bursalı, Nuri İyem, Şeref Akdik ve Fikret Mualla gibi sanatçılarla kurduğu yakın dostlukları da anlatmayı ihmal etmez. Bu durum aslında onun, televizyonun icadından akıllı teknolojilere kadar geniş yelpazedeki değişikliğe uyum sağladığının bir göstergesidir ve zor olduğu kadar da, muazzam bir intibaktır çünkü uyum sağlamak dirençli bir varoluşun emaresi olduğu kadar, zekâ belirtisidir de.

Çocukluğumdan bu zamana geçen süredeki değişim hızına baktığımda ise kitle iletişim araçlarındaki yenilik, bir asırlık gelişimi yirmi yıla sıkıştırmayı başarmıştır. Örneğin, 80'li yıllarda tek kanallı yayın döneminde, istiklal marşında hazır ol vaziyette uykuya hazırlanan bizler, 2014 yılında aynı ekranın bin bir çeşidi ile tanışıp, uluslararası aşkları online idare edebilecek kapasiteye gelmiş bulunmaktayız. Amiga, Comodor gibi 64kb'lık (65536bytes) bilgisayarların döneminden, 1tb'lık (65536,000,000,000,000 bytes) tablet PC dönemine, çevirmeli telefonlardan 3G görüntülü telefonlara geçen bir nesil olarak, Tanrı inancından da, Higgs bozonuna¹¹ terfi ederek evrim geçirdik. Sokakta ilkel ve işkenceci yöntemlerle def eşliğinde oynatılan ayılar, yerini Circus de Soley gibi insan zekâsının ve gücünün muazzam doruklarını temsil eden profesyonel gösterilere bıraktı. Daha doğrusu 98 yılından sonra Microsoft'un işletim sistemine entegre olan internet fikri, tüm dünyanın onu bağrına basmasıyla, farklı deneyimleri aynı anda yaşamımıza olanak sağladı. Böylece bize en uzak görünen ve karşılaşma ihtimaliz olmayan ne varsa, en yakınımızdaki vazgeçemediğimiz tiryakiliklere dönüşmüş oldu.

İletişim formlarındaki bu devrim, "ekran"ın yeni bir perspektif yaratmasıyla gündemimizin ana damarına oturdu. Hayatımızın büyük çoğunluğunu kaplayan bu küçük çerçeve, reel zamanın bir izdüşümü, tıpkı perspektif gibi özünde hem

¹¹ 2012 yılında Cern'de gerçekleştirilen büyük çarpışma deneyinde keşfedilen ve Standart Model'deki fermiyonlara kütle kazandırmak için varlığı öne sürülmüş spini *sıfır* olan parçacık. Tanrı Parçacığı olarak da bilinmektedir.

bir illüzyonu, hem de yepyeni bir gerçekliği temsil etmektedir. Guy Debord ekranın bu aksak yapısını şöyle ifade eder;

*Benlik ve dünya arasındaki sınırları dünyanın varlık – yokluğunu kuşatan benliğin ezilmesiyle ortadan kaldıran gösteri, görünüşün örgütlenmesiyle sağlanan sahtekârlığın gerçek mevcudiyetiyle bütün yaşanmış hakikati bastırarak **doğru ile yanlış arasındaki sınırları** da ortadan kaldırır. Metaların tanınması ve tüketilmesi, karşılıksız bir iletişime gösterilen bu sahte karşılığın can damarıdır (Debord, 1996, s.219).*

Elbette varoluşumuzun bu hızdaki tüm enformasyona adapte olması şaşırtıcı değildir. Bilimin ampirik yapısı, genetik yapımızın bu kodların daha da fazlasına uyum sağlayabileceğini kanıtlamıştır. Mevzu, iletişim araçlarının (özellikle sosyal medya) hem devrim yapılabilecek güçte bir platform, hem de yapısı itibari ile içinde kaybolunabilecek linkler ağı olması değildir. Söz konusu olan ikisinin aynı anda gerçekleşerek grotesk bir yapıya dönüşmesi ve istikrarlı tekrarı ile doğru ile yanlış arasındaki sınırların erimesidir.

Bu da bizim, Mısır'da yapılan devrimin bilgileri ile en şirin on kedinin videosu ile aynı anda karşılaşmamıza sebep olmaktadır. Ya da madende üç yüz iki insanın ölüm haberi ile Candy Crush gibi oyun aplikasyonlarının; Ray-Ban gözlüklerinin şok kampanyası ile matem haberlerinin aynı sayfada yer alması gibi.



Resim 11: "Kahire Tahrir Meydanı", 2014



Resim 12: "Candy Crush Saga Oyun Görseli", 2014

Öyle ki temelde varlığını her alanda sürdüren bu çarpık yapının kendi aileme yansması da özellikle aile fertlerinin ölümünden sonra metaforik bir hal alır. Son yirmi yılda dedemin kâğıt dükkânı kebabçıya, babamın matbaası dershaneye,

okuduğum ilkokul üniversiteye, yıllarca oturduğumuz ev işyerine dönüşmüştür. Bizatihi bizim sahip olduğumuz ya da içinde bulunduğumuz bu yapıların/ kurumların tamamen yıkılarak yerine yeni bir yapı inşa edilmesi sanki tarihin de bizi kabul etmediği fikrini vermekte ve arkamızdaki bu dev silgi bize ait ne varsa yok etmek için çaba harcamaktadır.

Bu bağlamda, resimlerimde kullandığım mekânların, gökyüzü olarak betimlenmesi, benim hissettiğim aidiyetsizliği, günümüze uyarlanmış bir “hiç kimse” olma isteğini temsil eder bir bakıma. Yüzeylerde şehir, ev, bahçe, çöl, arazi ya da spesifik bir mimari görüntüsü yoktur. Resimlerin hangi coğrafyaya, topluluğa, millete ya da geleneğe ait olduğunu bilmediğimiz gibi, hangi zaman dilimine ait olduğunu da kestirememekteyizdir. İnsanlığın arbedesini, geçmişin, şimdinin hatta geleceğin zehirli tortusunu ve darmadağınık/karışık olma halini temsil eden şey, bulut imgesidir.

Çalışmalarımın geneline, net bir tavır yerine bulanıklık, devrim yerine tahammül, hafıza yerine kimliksizlik gibi olguların hâkim olduğu söylenebilir. Nihayetinde benim için dünyanın bu dekadansına karşı direnmek; başkaldırmanın kendisi ile ilgili değil, başkaldırıya giden yolda baskıya yeterince tahammül edebilmekle ilgili bir durumdur. Kısaca kimsenin var olmak için can atmadığı gri alanların ta kendisidir.

Gerhard Richter, benim bir metafor olarak kurguladığım bu gri alanları (aradalığı), resimlerinde tamamen sanatın kendi sorunları üzerinden çözümler. Bir anlamda, onun renk ya da biçim üzerinden izlediği bu yol, benim sanatsal çıkış noktama kesişmektedir.

“Şeyleri, her şeyi aynı ölçüde önemli ve aynı ölçüde önemsiz kılmak için bulanıklaştırıyorum. Gerçekliğin bir kaydı olarak temsil etmem gereken şey önemsiz ve anlamdan yoksun, ama ben onu sanki önemliymiş gibi görünür kılıyorum. Beni ilgilendiren şeyler **gri alanlar**...” (Richter, 1964, s.800)

1.2 BELLEK, KENT VE İÇİNDE BEN



Resim 13: Aslı Işıksal, "Komşuluk Serisi", fotoğraf düzenleme, değişebilir boyut, 2014

Bazı mekânlar vardır, dışarıdan ilk bakışta harika, etkileyici ve büyümlü görünür ancak içine girdiğimizde özenle tasarlanmış minimal yüzeyler, parlak avizeler, ışıl ışıl pürüzsüz zeminler, sanki o dünyanın kendine özgü mükemmel sterilliğini kirletiyormuşuz hissi uyandırır ve kendimizi bir anda berbat hissettirir. Nesnenin bireyin ihtiyaçlarını ya da isteklerini aşarak, sırf tasarım adına kendi bağımsızlığını kazanması, özünde bir yetkinlik meselesidir. Zaman zaman tasarımcıların bunu bilerek yaptıklarına kanaat getirsem de, insanın hislerini bir anda altüst eden bu hassas ayar önemlidir.

Ve bazı şehirler vardır, tıpkı bu soğuk mekânlar gibi dışarıdan bakıldığında etkileyici görünür ama içinde yaşama uğraşı verdiğimizde, kendimizi ya ondan daha üstün ya da kaybolmuş gibi hissederiz. Bu, o şehrin yaşayan zekâsı ile alakalı olduğu kadar, onun saçmalıkları ne kadar absorbe edebildiği ile de alakalıdır. Örneğin, demografik olarak nüfus yoğunluğunun az olduğu yerleşim birimlerine doğru gittiğimizde, her şeyi avucumuzun içindeymiş gibi kavrar ve algılarız. Bu; sadece yaşadığımız coğrafyaya değil, dünyanın pek çok kırsal kesimine özgü bir durumdur. Yapacağımız ilk iş bulunduğumuz küçük, korunaklı

bölgenin kendi etnik yapısına bir süre hayran olmak ve oraya ait her türlü nesne, bilgi ve ilişkiye kısa bir süreliğine turist kalmak olacaktır. Sadece kısa bir süreliğine. Ne var ki, burada keşif zamanından sonraki yaşam, Yunan mitolojisinde önemli bir yere sahip olan kral Sisifos'un tanrılar tarafından cezalandırıldığı zaman ki yaşamına benzer.

“Hilekârlılığının cezası olarak Sisifos, tanrılar tarafından büyük bir kayayı dik bir tepenin doruğuna yuvarlamaya mahkûm edilmiştir. Sisifos, tam tepenin doruğuna ulaştığında kaya, her zaman elinden kaçmakta ve her şeye yeniden başlamak zorunda kalmaktadır” (Homer, 1968, s.593).

Her ne kadar Sisifos, eylemin döngüsel tekrarıyla beraber erdem kazansa da, anlamsız ve bitmek bilmeyen bir girdabın içinde uğraş vermektedir. Dolayısıyla nüfus yoğunluğunun az olduğu bu yerlerde; uzun bir süre yaşasak dahi, bizi tanımlayabilecek ve zihnimizin derinlerine inebilecek unsurların tam anlamıyla orada olmadığını içten içe biliriz. Çünkü Sisifos gibi, Albert Camus'nun da uğraştığı kavramlardan biri olan “saçma”, bizi hiç beklemediğimiz bir anda ele geçirir.

Örneğin İtalya'nın kıyıya yakın şehirlerinden birinde (Lecce) ve siesta zamanının ücra bir köşesinde, bir süreliğine dünyadaki her şeyin çok saçma olduğu fikrine kapılabiliriz. Çölde olmamanıza rağmen o muazzam sessizlik, beynimizi ve bedenimizi hoyratça kullandığımız ve bu dünyaya dair hiçbir şey bilmediğimiz hissini uyandırabilir. Yine de böylesi bir şehrin her duyguyu, fikri, kavgayı, acıyı ya da savaşımı temsil etmediğini biliriz. Böyle düşünmemin sebebi Anadolu'nun, Avrupa'nın ya da Asya'nın ücra bölgelerinden birinde yaşamadığımdan mı; yoksa özünü arayan bir stalker¹² olarak riske daha yakın bir yerde olmam gerektiğini düşünmemden mi, tam olarak bilemiyorum. Bildiğim, verdiğimiz savaş; ister kendimizi ifade etmek, ister yıllarca hezimete uğrayan etnik yapımızı korumak, ister sanatçı olarak üretmek olsun, bunun için her türlü kötülüğe daha yakın olmamız gerektiğidir. Nietzsche'nin dediği gibi

¹² İz sürücü

“bireyin eksiksiz gelişmesinin koşulu, bireyler arasındaki acımasız savaştır.” ve akabinde “bizi öldürmeyen şey güçlendirir”¹³ (Simmel, 2013, s.83).

George Simmel, bu iki kutbu; yani para ekonomisinin merkezi olan ana kentler ile alışkanlıkların yaşamı yönettiği kasabalar arasındaki mübadele farkını “Modern Kültürde Çatışma” Adlı kitabında şöyle özetler;

Kent, sokaktan her geçişte iktisadi, mesleki, toplumsal hayatın hızında ve çeşitliliğinde ruhsal hayatın duygusal temelleri bakımından kasaba ve taşra hayatıyla derin bir karşıtlık oluşturur. Çünkü hayatın ve duygusal – tinsel imgelerin ritmi, kasabalarda daha yavaş, daha alışıldık, daha düzenlidir. (...) Taşra hayatına özgü ilişkiler, ruhun daha bilinçsiz katmanlarına kök salmıştır; en kolay şekilde geliştikleri yer, kesintiye uğramayan alışkanlıkların düzenli ritmidir. Oysa zihnin yeri, ruhumuzun açık, bilinçli ve yüksek katmanlarıdır. (...) Zihin, fenomenler arasındaki karşıtlığa ve değişme uyum sağlamak için; sarsıntılar ve iç çalkantıları geçirmek zorunda değildir. Oysa muhafazakâr olan ruh, metropole özgü ritme ancak bu sarsıntılardan ve çalkantılardan geçtikten sonra ayak uydurabilir (Simmel, 2013, s.84 - 85).

Simmel, Metropol tipi kişiliğin temelinde sınırlar üzerindeki uyarıcıların yoğunluğunun var olduğunu ve bu iç/dış uyarıcılardaki hızın kesintisiz değişimden kaynaklandığını ifade eder. Ona göre, insan kaydeden bir varlıktır. “Kalıcı izlenimler, çok küçük farklılıklar taşıyan izlenimler, alışıldık bir düzen içinde seyreden, kanıksanmış ve düzenli karşıtlıklar sergileyen izlenimler; bilincin uyanıklığına çok daha az ihtiyaç duyulmakta” (Simmel, 2013, s.84). Bu aşamada “düşünme”, bilinçli yapılan bir eylemden ziyade, refleks bir eyleme dönüşmektedir.

Kırsal alanlarda yaşamın daha kolay çözümlenmesi gibi; New York, Berlin, Tokyo, Sao Paulo gibi dünyanın sayılı metropolleri içinde kaybolmuş gibi

¹³ Akt: SİMMELE, G. (2013). *Modern Kültürde Çatışma* (T. Bora, N. Kalaycı, Elçin Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

hissetmek de oldukça normaldir. Sosyokültürel ve ekonomik açıdan yeterliliğini kazanmış ve belirli bir refah seviyesi içerisinde işleyen bu yapılar, artık bizden daha bağımsız bir noktada devinmektedir. Ya da bu devinim için bireyin kişisel hafızasına ihtiyaç yoktur. Önemli olan anakentlerin kendini hiçbir şeye ihtiyaç duymaksızın idame ettirebilmesi (*survive edebilmesi*) için bilinçli olarak yaratılmış kültürel, tarihsel ve kolektif bellektir.

Bir başka açıdan baktığımızda; kentin her türlü aksaklıkları içinde silikleşmek, bir sanatçının tam da ihtiyacı olabilecek türden bir saklanma/gizlenme anlamına gelmektedir. Böylece sanatçı her an büyük resmin arkasındaki girift yapıyı deşifre edebilecek ya da yapmakta deneyimli olduğu şeyi yapacaktır. Her türden bilgi ve imgeyi **toplamak**. Sonuçta “bir imge cambazı gibi dolaşabilmek için sınırların ötesine geçmek, tavanın tabana, tabanın tavana dönüştüğü möbiüs şeridinin¹⁴ sürekli düzleminde zikzaklar çizmek, engelleri aşarak hayaller kurmak gerekmektedir”¹⁵ (Yasa Yaman, s.2).

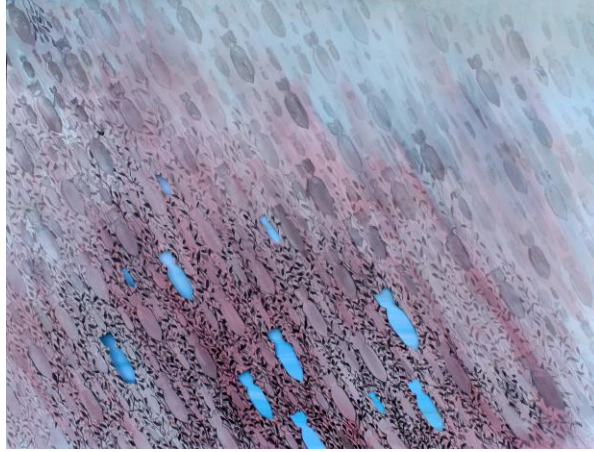
Zeynep Yasa Yaman “Gözün Hikâyesi: Görmek ve Yazmak” başlıklı makalesinde, Adolf Loos’un Le Corbusier’e söylediği sözleri okura aktarır: “Kültürlü bir insan pencereden dışarı bakmaz, penceresi buzlu camdır. Yalnızca ışığın içeri girmesi için vardır, bakışın dışarı çıkması için değil.” Yasa Yaman bu içe dönük olmanın mekânını şu şekilde ifade eder; “Loos’un evlerinde pencereler opaktır ya da perdelerle örtülüdür, mobilyalar pencerenin dibine yerleştirilir, oturan sırtını pencereye verir, ışığı arkasına alır, gölgeye içe döner, yüzün ve bakışın dışarıya ulaşımı engellenir”¹⁶(Yasa Yaman, s.3). Nihayetinde sanatçı için uzamın bu soğurucu özelliği dezavantajdan ziyade bir avantajdır çünkü yaratıcılık, özünde kaybolmayı gerektirir.

¹⁴ **Möbiüs şeridi**, geometrik olarak uzunca bir şeridin bir ucunu 180 derece bükerek diğer ucu ile birleştirilmesiyle elde edilen şerittir.

¹⁵ - ¹⁵ Bkz: YASA YAMAN, Zeynep. Gözün Hikayesi: Görmek ve Yazmak

http://www.academia.edu/3273260/Gozun_Hikayesi_Gormek_ve_Yazmak, Erişim tarihi: 08.10.2014

Yeniden büyük kentin girdabına döndüğümüzde, sanatçının bu yapıya eklenmiş halinin kamusal alanın tasarımı ile de ilgili olduğunu keşfederiz. Çünkü ekonomik sistemin farklı çeşitlerini savunan her otorite/iktidar, kamusal alanı kendi ideasına göre inşa etmek ister ve bu yapılandırma ilk önce medeniyete daha yakın olan yerlerde gerçekleşmektedir. Elbette kamusal alanın sosyalizm, kapitalizm, liberalizm, faşizm ya da muhafazakâr ideolojilere göre kurgulanması, o coğrafyanın politik, hukuksal, bilimsel, dinsel, moral, estetik düşüncelerinin de kurgulanması anlamına gelmektedir. Sanat da özü gereği ideolojik olduğundan, bu tasarımın içinde yeni alanlar yaratabilmek adına geçmişle hesaplaşmalı ve “şimdi”yi şekillendirebilmelidir. Buradaki yüzleşmenin tetikleyici noktası da, kolektif bellektir.



Resim 14: Aslı Işıksal, “Kötülük Çiçekleri Serisi – Yağmur 1”, Kâğıt üzerine Suluboya, 60x80cm, 2014



Resim 15: Aslı Işıksal, “Kötülük Çiçekleri Serisi – Yağmur 2”, Kâğıt üzerine Suluboya, 60x80cm, 2014

Çoğul Hafıza, birden fazla kişinin ortak deneyimlediği olayların bellekteki izleridir. Her ne kadar bireyler üzerindeki etkileri birbirinden farklı olsa da, olayın tekilliği açısından bakıldığında kolektif bellek, toplumun geçmişten çağırdığı ve bugününü şekillendiren anısı anlamında okunabilir. Maurice Halbwachs “On Collective Memory” başlıklı makalesinde hafızanın nasıl çalıştığını irdeler. Ona göre; “şeyleri nasıl hatırladığımızı biraz daha yakından analiz edersek, çok sayıdaki anımızın ailemizle, arkadaşlarımızla ya da bize onları anımsatan diğer insanlarla beraber akla geldiğini idrak ederiz. Dolayısı ile hafıza ve hatırlama sadece zihinde başlayıp bitmez, toplumsal ilişkiler ağı içinde etkileşimde olan bir yapıya sahiptir” (Halbwachs, 1992, s.38).

Gün boyunca diğer insanlarla doğrudan ve dolaylı ilişkiler aracılığı ile anımsamanın bir sırası olduğunu vurgulayan Maurice’a göre, “belleğimiz, öncelikle diğer insanların sorduğu sorulara bizim verdiğimiz **cevapları** ya da sorabileceklerini varsaydığımız soruların **cevaplarını** hatırlamak ister” (Halbwachs, 1992, s.38). O halde anımsama, karşımızdaki insanın bizde bıraktığı etkisi ile ilgili değil, onun varlığı ile beraber şekillenen kendi algımızdır.

Ve Halbwachs; makalesinde hafızanın, toplumda şekillendiğini kendi deneyimi üzerinden ifade ederek devam eder; Çoğunlukla, “hatırlama ediminde diğerleri tarafından teşvik edildiğimde, onların hafızası benimkine katkı sağlar ve benim belleğim de onlarınkine güvenir. Dolayısıyla bireyler, anılarını hatırlarken kendilerini belirli bir güncel grubun perspektifine yerleştirir. Hafızanın içeriği, grubun çıkarları ile uyum sağlayacak şekilde kurulur. Birçok grubun ve kurumun tarihsel hafızası tek tek bireylerin hatırlama pratiklerinde tezahür eder” (Halbwachs, 1992, s.38).

Hafıza, hatırlama, farkına varma ve yerelleştirme toplum içinde gerçekleşmektedir, bu nedenle toplumsal, kültürel ve tarihsel bellekler de, kendini her şeyden soyutlanmış birey için bile oldukça önemlidir. Çünkü geçmişin bilgisi şu andaki algımızı değiştirerek güncel bilgiyi yeniden yorumlamamıza neden olmaktadır. Kitle iletişim araçlarının önlenemez medya

gücü ile toplumsal belleği şekillendirmek ya da dinamik tutmak son yirmi yılda daha da kolay hale gelmiştir.

Bu bağlamda, “hafıza” benim için olumlu ve olumsuz olmak üzere iki farklı kanalda yer almaktadır. Bunlardan ilki, bu coğrafyaya ait kolektif hafızanın içinde zaman uyumsuzluğundan kaynaklı, bizatihi bulunamamdır. 12 Eylül 1980 darbesiyle, henüz dünya ile yeni tanışmış biri olarak karşılaşmam ya da Madımak Olaylarında; “Bu öldürmemiz gereken şeytanın ta kendisidir.” diye acımasızca bağırarak güruhu, televizyondan on iki yaşında bir çocuk olarak izlemem, bu zaman uyumsuzluğunun örneklerindedir.



Resim 16: Aslı Işıksal, “Kötülük Çiçekleri Serisi”, Tuval üz. Karışık Teknik, 100x150cm, 2014

27 Mayıs 2013’te Taksim Gezi Parkını, imar izni olmadan Topçu Kışlası’na dönüştürme projesi ile başlayan protestolar esnasında ise, ben Yahudi Soykırımının yaşandığı Polonya, Çek Cumhuriyeti gibi ülkelerde, oraya özgü başka bir acıya tanık olmaktaydım. Her ne kadar kendi kuşağımla beraber, bu devrimi sosyal medyadan takip edip, müdahil olmaya çalışsam da, (sonuçta fiziken başka bir ülkede bulunuyordum) belki de hayatım boyunca gerçekten içinde yer alabileceğim tek devrimci hareketin içinde değildim. Bu nedenle

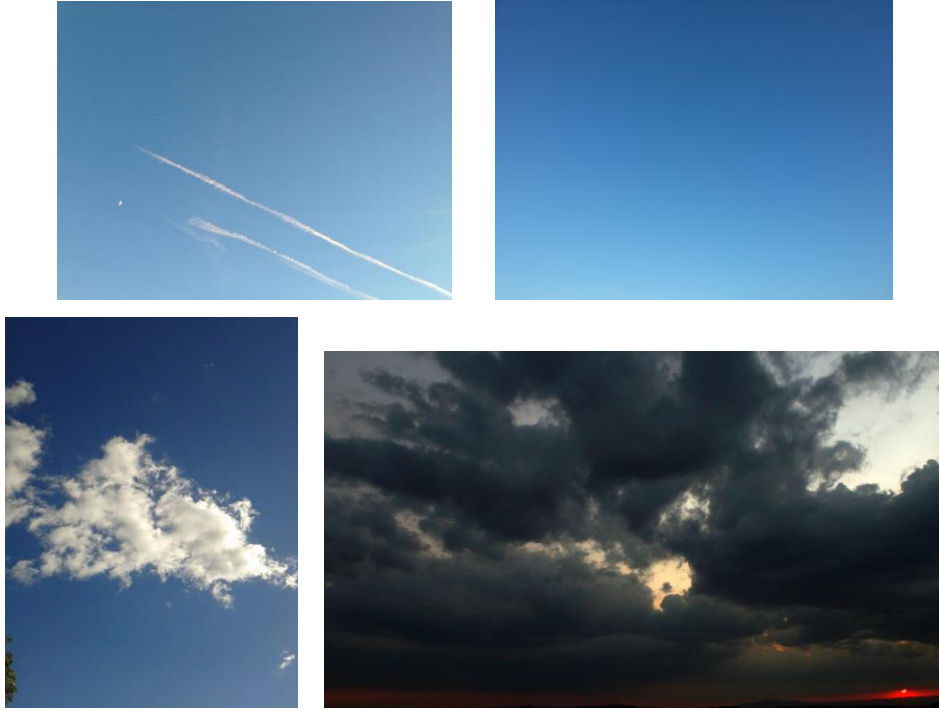
kendimi hem bir şeylerin parçasıyken, hem de bir o kadar değilken konumlandırıyorum.

Benim için ikinci kanalda yer alan hafıza ise, tarihsel ve kültürel bellektir, bu bellek türünde bireylerin doğrudan deneyimmediği olaylar hakkında bilgi ve çeşitli pratikler aracılığı ile tecrübe sahibi olmaları söz konusudur.

“Örneğin, Birinci Dünya Savaşı’nı ya da Nazi Soykırımı’nı deneyimlememiş olanların, hatta bu olayları yaşayan kuşakların tarihsel mirasçısı olmayan farklı ulusların bu tarihsel vakalar hakkında ahlaki ve politik görüşleri bulunmaktadır. Tarihsel hafıza, geçmiş bilgisinin bu yönüne gönderme yapmaktadır. Uzun zaman öncesi yaşanan olaylar, sosyal aktörlere dolayimsal bilgi aracılığıyla ulaşmakta, olayı yaşamamış bireyler, anma etkinlikleri, ritüeller gibi performatif ya da yazılı ve görsel kaynaklardan, geçmiş bilgisinin kendisine olmasa da kurgusal inşasına ulaşmaktadır” (Başaran İnce, 2010, s.14).



Resim 17: Aslı Işıksal, “Kötülük Çiçekleri Serisi – Dünyanın 4/1 Tarafından”, Fotoğraf Düzenleme, 100x100cm, 2014



Resim 18: Aslı Işıksal, "Dünyanın 4/1 Tarafından- Detay (Bern, Bükreş, Rethymono, Paris)",
Fotoğraf Düzenleme, 100x100cm, 2014

Bu durum; hiçbir şeyin içinde tam olarak var olamadığım anlamına geliyorsa, o halde dıştaki her şeye eşit uzaklıktayım demektir. Elbette bu "aradalık" için uzun yıllardan beri yaşadığım Ankara'nın da katkısı büyüktür çünkü burası; Türkiye'nin ikinci, dünyanın ise otuz sekizinci en kalabalık kenti olmasına rağmen ve on bin yıl önce Hattiler, Hititler, Frigler, Lidyalılar, Persler, Romalılar, Selçuklular ve Osmanlılar gibi köklü uygarlıklara ev sahipliği yapmış olmasına rağmen, şehrin ruhu ilginç bir şekilde taşralıdır.

Kentin aurasının bende bıraktığı duygu ve izlenim, Fernando Pessoa'nın, mahlas değiştirerek farklı karakterlerde yazdığı şiirleri ile hemen hemen aynıdır. Örneğin; "Huzursuzluğun Kitabı"nda, Pessoa, Bernardo Soares takma adıyla, Lizbon'da gündüzleri yardımcı muhasebeci olarak çalışan; geceleri ise tarihten, mitolojiden ve edebiyattan anlayan bir düşünün "hiç kimse" olma davasını anlatır. Metin boyunca Soares; bir yandan patronu Vasques'i, jilet gibi giyinen şirket çalışanlarını ve beyaz sayfalarda yaptığı muntazam hesapları anlatırken, bir yandan da geceyi hasretle bekleyen suretinin hissettiklerini tüm samimiyeti ile kaleme alır.

“Birdenbire bastırın sonbaharın şu ilk günlerinde gece erken çöküyor ve insan, günlük işlerine yetişemediğini sanıyor, oysa ben, her zamanki işlerimle haşır neşirken bile, karanlığın getireceği tembelliğin tadını peşinen çıkarıyorum, çünkü karanlık gece demek, gece ise uyku, yuva, özgürlük” (Pessoa, 2013, s.60).



Resim 19: Aslı Işıksal, “Kötülük Çiçekleri Serisi”, Tuval üzerine Yağlıboya, 160x180cm, 2014

Ankara da; Pessoa'nın karanlık, entelektüel ama bir o kadar da gündelik yaşamın sıradan karakterine benzer. Bu eksen de şehir; ne medeniyete kucak açmış, ne de toprağa özgü yerellikte samimiyetini koruyabilmiştir; ne bürokrasiyi tam anlamıyla benimsemiş, ne de şatafatlı bir eğlencenin kurgusunu kabullenebilmiştir. Çoğunlukla herkesi bir yerden tanıyormuşuz hissine kapıldığımız ama yine de bir görünmezlik yasasına tabiymişiz misali, kimsenin bizi fark etmediği bir şehirdir burası. Doğrusu hem çalışıp üretmek için ideal, hem de bir o kadar üretimin ihtiyaçlarına ve merkezine yabancı / uzak bir yer.

Hem kendin olabileceğin muazzam bir fırsat, hem de birey olma fikrinin yanından bile geçemeyeceğin bir şehir.

Bu kentin tam da sanatın ihtiyaç duyduğu türden bir deliliğe tahammülü yoktur, varsa bile önce büyüklerin eli öpülüp aile, akraba ve mahalle eşrafının rızası alınmalıdır ya da deliliğin akla yatkın tarafında varlık gösterilmelidir. Ne zorba, ne de sevimli; özetle ne kök salabileceğin, ne de terk edebileceğin bir yerdir burası. Sadece gri, sıradan, içe dönük, arafta kalmış bir mekân.



Resim 20: Aslı Işıksal, "Kötülük Çiçekleri Serisi - Personalalar", Düzenleme, 2014



Resim 21: Aslı Işıksal, "Kötülük Çiçekleri Serisi- Köklere Dönüş", Tuval üzerine Yağlıboya, 180x200 cm, 2014

Sanat ise, her türlü bilgi aracılığı ile "hafıza tetikleyicisi" rolü üstlendiğinden, kentin tarihi doğasına ve varlığına dolayısı ile toplumsal hafızaya her zaman ihtiyaç duyar.

Sonuçta kimlik dediğimiz olgu, geçmiş, şimdi ve gelecek arasında var olan bir tasarıdır, bu nedenle bütün bellekler altındaki sentez varlığımla, bu semi kentte yaşamak için yaptığım şey; bir nevi tığ, örgü işidir. Bir uçtan diğer uca kesinlikler arasında yeni "Aralıklar" keşfedebilmek için niyetlerle yapılmış bir kurgu işi benimkisi. Amacım elimdeki fikirlerin yerlerini değiştirerek yeni ilintisizlikler, köksüzlükler, dağınıklıklar elde edebilmektir.

1.3 MELANKOLİK MIZAÇ, ÇİLEKEŞ SANATÇI, HIZLI BİR DÜNYA

*kuğular ilkbaharda da ölür, biliyor muydunuz
 İşte orada bir Pazar günü
 yan yatmış ölü bir vaziyette suyun yüzünde
 yüzmekte
 akıntıyla dönüp durmakta.
 yuvarlak yapıya doğru yürüdüm
 tepemde
 tanrıların savaş arabaları
 köpekler, kadınlar
 daireler çizdiler,
 ve ölüm bir fare misali
 boğazımdan aşağıya indi,
 insanların piknik sepetleriyle
 gelmekte olduklarını duydum
 gülüyorlardı,
 kuğudan dolayı
 kendimi suçlu görüyordum
 sanki ölüm utanılacak
 bir şeymiş gibi
 bir salak gibi
 oradan uzaklaştım
 ve onlara güzelim
 kuğumu bıraktım
 (Bukowski, 1996, s.45).*



Resim 22: Aslı Işıksal, "Kötülük Çiçekleri Serisi", Kâğıt üzerine Suluboya, 60x80cm, 2014

Normalde duygusal bir yazarın, ölüm temasını “kuğu” üzerinden kurmuş olması oldukça amatör ve sıradan sayılabilirdi çünkü kuğu, biz istemesek de, pek çok “şey”in imgesi gibi, toplumun ona yüklediği birincil (ilk akla gelen, sıradan) anlamlarla beraber şekillenmiş durumdadır. Dolayısı ile bu imaj zihinde çarçabuk; zarif, saf, temiz, narin ve güzel gibi efemine kavramlar uyandırır. Bu varlığın ölümü ise; lirikleştirilmeye ve efsaneleştirilmeye, daha doğrusu yabancı bir öze sahip değilmişçesine, kendine tezat oluşturacak tutumlardan (kaba, sert, pis, çirkin vb) koparılıp uzaklaştırılmaya müsaittir. Hali hazırdaki düzenin yaratmış olduğu pazarlama kültürünün doz aşırı, süreklilik ve her yerdelik ilkesi nedeniyle bu imgeleri koşulsuz, şartsız biriktiririz. Çünkü bir kere algı kapılarından girdiğinde geriye dönüşü yoktur. Tıpkı Foucault’nun hapisane ve suç arasında kurduğu ilişki gibi, bu imgelerin metaforsuz ilk anlamları, bir döngüsellik içinde devam eder. “Suçun varlığı hapisanenin devamlılığını etkilediği kadar, hapisanenin varlığı da suçun devamlılığını etkiler” (Foucault, 2007, s.42-46) Ve uzunca bir süre görmemek üzere, her gün daha yaratıcı, daha ilginç fikirler ile karşılaşsak bile, bu imgelerin yarattığı (çöplükten) histen ne zaman ve nasıl kurtulacağımız kesin değildir.

Ancak bu şiiri; hayatı içki, kadınlar, seks ve gündelik yaşamın sıradan aksaklıkları olan Charles Bukowski’nin yazması, herhangi bir yazarınkiyle eş tutulmamalıdır. Çünkü yazarın, dumandan is rengine bürünmüş kanepesinde oturup, hiçbir değer yargısını umursamadan içmek, yazmak ve ölmek¹⁷ dışında bir talebi olmadığını biliriz. Belki akşamdan, belki de sabahtan kalma bir sarhoşlukla bırakmıştır güzelim kuğusunu, kim bilir? Zaten bunca zamandır ölümle burun buruna yaşayan ve bunu ısrarla öğrenemeyen birinin, kuğular üzerinden ölümü yazması da oldukça tezattır.

Yine de ölümün kalan sağlar için olmadığını yazar Bukowski, redaksız, uyaksız... Ve yazısında, yerleşik düzende olan her toplumun, yaşamı sürdürebilmesi için ölümü yok saydığını, dolayısı ile orada öylece kuğunun arkasından salya sümük ağlamanın, yersiz yurtsuz bir hareket olacağını

¹⁷ Bu tutum, Bukowski’nin yazım biçimine de yansımıştır.

vurgular. Her ne kadar kendi “son” deneyimimize kadar çaresizce eve gidişimizi, yaşamın son sürat devam edişini yazsa da ve bunu neredeyse konuşuyormuş gibi dümdüz yapsa da, ölüm şimdilik boğazdaki bir yumru sadece... Nihayetinde suret, yüzünü ölüme döndüğünde arkasında yaşam parlayacak ya da bunun tam tersi olacaktır.



Resim 23: Aslı Işıksal, “Kötülük Çiçekleri Serisi”, Kâğıt üzerine Suluboya, 60x80cm, 2014

Nedendir bilmiyorum ama ölümün kıyısında dolaşan yazarları hep sevmişimdir. Belki de ölüm fikrine yaşamdan daha yakın durmanın nasıl bir duygusu olduğunu bilmemendir. Örneğin, Albert Camus, uyumsuz kavramını irdelerken; intiharın önemli bir felsefe sorunu olduğunu söyler çünkü mevzu sıradan eylemlerin, kararların ve savunuların ne kadar değerli olup olmadığı değil, yaşamın yaşanmaya değip değmediğidir. Varlığı yaşaması için zorunlu bırakan bu çok önemli duygu nedir? Camus’ya göre,

“Kötü nedenlerle de açıklansa, açıklanabilen bir dünya bildik bir dünyadır. Buna karşılık, birdenbire düşlerden, ışıklardan yoksun kalmış bir dünyada insan kendini yabancı bulur. Yitirilmiş bir yurdun anısından ya da adanmış bir toprağın umudundan yoksun olduğu için, bu sürgünlük çaresizdir. İnsanla yaşamı, oyuncuyla dekoru arasındaki bir kopma, uyumsuzluk duygusunun ta kendisidir. Sağlam insanlar arasında bile kendi intiharını düşünmemiş bir kimseye rastlanamayacağına göre, bu duyguyla hiçliği

istemek arasında dolaysız bir bağ bulunduğu fazla açıklama yapılmadan da benimsenebilir (Camus, 2013, s.24).

Albert Camus, yine de bir insanın yaşama bağlanışında dünyanın tüm düşkünlüklerinden daha güçlü bir şey olduğunu dile getirir. Ona göre, “bedenin yargısı, aklın yargısından hiç de aşağı değildir, beden de yok oluş karşısında geriler. Düşünme alışkanlığını edinmeden yaşamaya alışırız. Bizi ölüme her gün biraz daha yaklaştıran bu koşuda, bedenin bu önlenemez önceliği sürüp gider” (Camus,2013, s.26). Dünyanın saçmalığını ve yenilginin daima tekrarlanacağını bile bile kötülüğe direnmek. Camus, bunu “ölümcül sığına” yani **umut** olarak tanımlar. Bu bağlamda yazar, insanın yaşamda kalma sebebinin de başlı başına bir felsefe sorunu olduğunu düşünür. Dolayısı ile bazıları kendini yok etmeye çalıştığında diğerleri tarafından bulunmak ister, bazıları ise istemez. Tıpkı el yazısı günlükler gibi.



Resim 24: Aslı Işıksal, “İç – Dış / Üçleme”, Kâğıt üzerine Karışık Teknik, 60x80cm, Triptik, 2014

Üç tür günce tutulabileceğini düşünüyorum. Bunlardan ilki, herhangi bir insanın okuma ihtimaline göre yazılmış güncelerdir, hem sakıncalı, hem de olumlu olduğunu düşünsem de; nihayetinden retoriğin ve sentaksın anlamın önüne geçtiği, gerçeklikten bir adım geride güzelleştirilmiş, üst bir yazım / çizim biçimidir. Bir kara delik gibi boş sayfaların her birinde; birbirinden enteresan, birbirinden iddialı, özenle özensizmiş gibi kurgulanmış taslakların yer almasını isteriz. Daha başlamadan, defterin, verimli sonuna bir çırpıda ulaşır, bilinçte yarattığımız bu sonun ağırlığı nedeniyle de başlamaya korkar ve içinden

çıkılmaz bir paradoks oluştururuz. Henüz tanışmadığımız okurun referansı ile kâğıdın üzerimizdeki bu hâkimiyeti oldukça ürkütücüdür. Sırf bu nedenden ötürü yazmayı bir süreliğine erteleyen Sylvia Plath'ın gün içinde düzinelerce kek pişirmesi gibi.

İkincisi ise herhangi bir izleyicinin onu bulma ihtimalinden çok uzak, zaman zaman yakın çevremizdeki insanlardan bile köşe bucak saklayarak yazdığımız, saçma, gereksiz, olduğu gibi, ilk aklın ürünü, rahat, edepsiz ama bir anlamda da karanlık defterlerdir. Aynı bakış açısıyla baktığımızda bu durum sanatta ve bilimde de vardır, gözlemcinin varlığı, nesnenin konumunu değiştirir. Bu tür bir lengüistikten ya da biçim kaygısından uzak yazılmış defterler, çok kişisel bir tatminin ürünü gibi algılanabilir yine de bir gün bulunma olasılığını her zaman içinde barındırır.

Bir üçüncü yazım biçimi de sanatçılara özgü, yaşamak için o deftere ihtiyaç duyan insanların kullandığı türdür. Burada hayat ile birey arasında bir nesnenin gerekliliği söz konusudur ve zihin ile kâğıdın buluşması, yaşamsal bir uzva dönüşür. Bu, gerçek ile olmayan arasındaki boşluğun anlamını keşfetmek ve yeni bir perspektiften bakarak üretmek adına girişilmiş bir çabanın kendisidir. Hangi türde olursa olsun, “günlük yapısı gereği hamdır ve bize ruhun çalışma odasını tüm çıplaklığı ve sefaleti ile gösterir. Bir iç hesaplaşma, kendini sorgulama dizgisidir” (Sontag, 2008, s.77).



Resim 25: Aslı Işıksal, “Mono_LOG”, Video, 2013

Sanırım yaratıcı edimde bulunan bir insan, bahsi geçen üç türü de kullanan kişidir çünkü yirmi birinci yüzyılın ilk çeyreğinde yaşayan bireyin; bir olayın içinde yer alan tezatlıkları, aynı anda bir merkeze yerleştirme gibi bir huyu vardır. Olması gereken de budur, aksi takdirde; vıcık vıcık bir duygusallık içinde ya da muazzam bir katılıkta takılıp kalma ihtimali söz konusudur. Örneğin; erdem kavramı; ahlakın övdüğü iyi olma, alçak gönüllülük, yiğitlik, doğruluk, fazilet vb. nitelikler olarak tanımlanır¹⁸. Enteresandır ki; buna rağmen insanı erdemli yapan unsur, bu tanımların tezatı olan eylemleri seçmemektir çünkü “doğru” nun var olabilmesi için doğru olmayanın ya da “barış”ın olabilmesi için “savaş”ın da varlık göstermesi gerekir. Böylece zıtlıkların yaşamsal kanonu, **bireyin kendi içinde sayısız personalar yetiştirmesine** olanak sağlar.



Resim 26: Aslı Işıksal, “Kendini Aramak”, Video, 2013

¹⁸ Bkz: Türk Dil Kurumu, www.tdk.gov.tr

Bu zihinsel çoğalmanın bir örneğine, İtalyan şair Cesare Pavese'nin günlüklerinde rastlanabilir. O, güncelerinde iki personadan bahseder; "insan olarak Pavese, eleştirmen ve okur olarak Pavese. Romanlarında rahatlıkla 'ben' sözcüğünü kullanırken, günlüklerinde kendinden genellikle 'sen' diye söz eder. Kendini betimlemez, aksine kendine seslenir" (Sontag, 2008, s.78).

*Sayırsız varlıklar yaşar içimizde,
Düşünsem de, hissetsem de, bilemem
Kim ne düşünür, ne hisseder.
Yalnızca hissedilen ve düşünülen
Bir mekânımdır ben.*

*Bir ruhtan başka ruhlar vardır içimde,
Bir 'ben'den başka 'ben'ler olduğu gibi.
Gene de yaşarım ben
Hiçbirine aldırmadan.
Hepsini susturur, kendim konuşurum.*

*Kesişen içgüdüleri
Hissettiklerimle hissetmediklerimi
Tartışmalar içimde.
Ben tanımam onları. Onlar da bir şey demez
Ben olan 'ben'e. Ben yazarım.
Alvaro de Campos (Pessoa, 2011, s.94)*

Melankolik mizacı özetleyen; işte bu personaların, bünyede temsil ettiği iç seslerin birbiri ile olan iletişimidir, daha doğrusu bunun farkındalığıdır. Hangi yılda, hangi saatte ya da hangi coğrafya da olursa olsun bu karakter, yaşamın rutininde huzursuzluk sendromuna yakalanmış yegâne kişi olsa gerek. O; bir anlamda TV karşısında, seyahatte, tatilde, sokakta, temizlikte, sporda, yemekte, üretmekte, aşkta ve ilişkilerinde varlık gösteren ama bir türlü rahat edemeyen kişidir. Onun hayata dair şeylerin olağan gidişatında bir kreşendoya¹⁹ ihtiyacı vardır. Bu nedenle ya yaşamdan vazgeçmesi, ya da yaşamın yaşanmaya değip değmediği sorunsalıyla beraber, kendince yaşamaya değecek alternatif bir yol bulması gerekir. Yemeğin baharatını, yatağın çarşafını, dünyanın tasarımını, çocuğun huyunu, kadrajın açısını değiştirmek, kısaca sıradan olana başka bir iç gözden bakabilmek ve üretmek gerekmektedir.

¹⁹ Kreşendo: müzikte yükselme anlamına gelmektedir.

Susan Sontag, bu mizacın tuhaf huzursuzluğunu, yazarların günceleri üzerinden kaleme alır. Ona göre;

“Sanatçı (yazar) örnek bir çilekeştir çünkü o, hem acı çekmenin en derin katmanlarına inmiş, hem de acısını yüceltmede (Freudcu anlamda değil, sözcüğün düz anlamında yüceltmede) profesyonel bir yöntem keşfetmiştir. Yazar, bir insan olarak acı çeker; yazar olarak da acısını sanata dönüştürür. Yazar çektiği acıyı, sanatta elde edeceği kazanç uğruna kullanmayı keşfetmiş kişidir – tıpkı azizlerin, ruhların selameti için acı çekmenin yararlı ve gerekli olduğunu keşfetmeleri gibi. (...) Peki yazarın ruhuyla neden böylesine ilgileniriz? Yazar olarak yazarın kendisine duyduğumuz aşırı ilgiden değil. Yolu Paul ve Augustine tarafından açılan, Ben’in keşfini acı çeken benin keşfiyle eşit tutan o Hristiyan içe bakış geleneğinin en son ve en güçlü mirası olan ruhbilimle doymak bilmez bir açlıkla uğraşmamızdan. Modern bilinç açısından sanatçı azizin yerini alır” (Sontag, 2008, s.76).

Sontag, sanatçının acısını, birliktelik adına doğru olanı yapmak için acı çekmeyi yaşamın bir parçası olarak gören Hristiyan öğretisi ile özdeşleştirir ve bunu yaparken doğunun öngördüğü öğretileri redderek yapar. Bu sav, bir açıdan bakıldığında günümüzde “farkındalık” üreten sanatçının, haliyle farkında olma halinden ötürü acı çektiği gerçeğini doğrular. Ancak böylesi güçlü bir söyleme diğer açıdan bakıldığında, girilen bu yolda kendini feda etme gerekçesiyle, sanatçı tanrısallaştırılır.

*“Kültür kahramanı imgesi iki şekilde ortaya çıkmış olabilir. Ya gerçek bir sanatçının hatırası geriye dönük olarak kahramanlaştırılmış ya da tanrısallık bir kişiliğe belli bir başarı atfedilmiştir. İki rolün nasıl iç içe geçtiğinin ve motiflerin nasıl iç içe örüldüğünün ayrıntılı bir incelemesinden çok bir şey elde edilemez, çünkü özünde her iki durumda da aynı süreç söz konusudur - yani insanların çabalarının tanrısallık bir seviyeye çıkarılması söz konusudur. Bir yanda “**deus artifex**”, yani “**tanrısallık sanatçı**” olan yaratıcı kavramı, diğer yanda da tarihsel varlıkları mitleşmiş olan sanatçılar duruyordu” (Kris, Krus, 2013, s.28).*

Oysa “Klasik antikitede, sanatçılar (ressam ve heykeltıraşlar) eşsiz, özel bir dehaya sahip kişiler olarak görülmezlerdi.

“Yunan şehir devletinde sanatçının sosyal konumu hala çok sınırlıydı; “bağımsızlıktan yoksunluk, yasa karşısında hakların yarısına sahip olma ve düşük bir konumda görülme” söz konusuydu. Bu gelenek en erken

dönemlerden geliyordu ve söz gelimi Homeros destanlarında mevcuttu. Sanatçıya pek değer verilmemesi, iki formül biçiminde görülür, birincisinde ressam ve heykeltıraşların çalışmaları, el emeği olduğu için küçümsenir; el emeği “köleye dayalı bir ekonomide” hizmet sınıfının üyelerine bırakılmıştı. (...) İkinci formülde, Platon’un ifade ettiği şekliyle, kalıcı bir önem elde etmiştir: Mimesis olarak, doğanın taklidi olarak sanat, ikinci elden, bir bakıma onların dünyevi cisimlerini taklit ederek çoğaltmaya çalıştığı idelerin, gerçek varlığın uzak bir yansıması sadece” (Kris, Krus, 2013, s.46).

Bu bağlamda “divino artista”²⁰ kavramının açılımları, sosyolojik açıdan farklı zaman dilimlerinde çeşitlilik gösterir. Örneğin; “Sanatı bir taklit olarak gören Aristotelesçi gelenekte, yazar gerçeği kendi dışındaki bir şey olarak betimler, Modern gelenekte ise (kabaca Rousseau’dan bu yana) sanatçı kendisi ile ilgili gerçeği anlatan kişidir”²¹. Böylece Sontag, değişen sanatçı profilini; “iç vizyonun, herhangi bir gerçeklik taklidinden çok daha büyük bir öneme sahip olduğunu söyleyen”²² Vasari’ye kadar özetlemiş olur.

Ancak günümüzde ne Vasari’nin, ne de Sontag’ın tespitleri tam anlamıyla geçerlidir. Şimdi’nin okumaları dikkate alındığında; dahi, farklı, deli, üstün, uçarı, tanrı, kahraman, aziz gibi tanımlardan sıyrılmış ve profesyonel titizlikte çalışarak sanat piyasasına eklenmiş bir sanatçı profilinden bahsetmek yanlış olmaz. Sonuçta günümüzün sorunsalı, sanatçının üstlenmek zorunda olduğu sıfatlar değil, Bakargiev’in de dediği gibi, “sanat aracılığı ile neyin peşinde olduğumuzdur. Sanatla ve sanat aracılığıyla yas tutuyor, hatırlıyor, kınıyor, iyileşmeye çalışıyoruz. Kendimizi formdan giderek zenginleşen yaşama yansıyan neşe ve canlılık ihtimaline adıyoruz.”²³

Bu yazıda bahsi geçen melankoli kavramı, Kristeva’nın incelemelerinde yer alan; “biyolojik bir unsur olarak “siyah safra” nın büyük insanları belirlediği Aristotelesçi düşünce ya da Orta Çağ keşişlerinin hüznü besleyen mistik çileciliği” değildir. (Kristeva, 2009, s.16)

²⁰ İlahi sanatçı

²¹ SONTAG, Susan. Sanatçı Örnek Bir Çilekeş

²² KRIS, Ernst, KURZ Otto. Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü

²³ CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. 14. İstanbul Bienalinin Kavramsal Çerçevesi: Tuzlu Su <http://bienal.iksv.org/tr/arsiv/haberarsivi/p/1/1016>

Satürn²⁴ gezegeninin ve “aşırı insanlıktan dolayı melankolik”liğin aksine, bu bölümde ele alınan melankolik mizacın çıkış noktası, Camus’nun sorduğu soru ile gelen ezoterik bir iç hesaplaşma ve sürekli yabancılaşan ve yavaşlayan bir merkezsiz zamansallıkta yaşama fikridir. Gerçek kavramının yerini, Baudrillard’ın deyimiyle simülasyona ve simülakrlara bıraktığı bir yüzyılın aksine “Proust tarzı” yitik bir zamanda var olan öznenin yaşamıdır. Orijinali olmayan bir kopyanın kopyasını ve bir köken ya da gerçeklikten yoksun başka bir gerçeğin modeller aracılığı ile türetilmesini²⁵ öngören küresel bir dünyada, zor olsa da nevi şahsına münhasır kalmaya çalışmaktır.



Resim 27: Aslı Işıksal, “Kötülük Çiçekleri Serisi”, Tuval üzerine Yağlıboya, 120x160 cm, 2014

²⁴ Melankoli görüşü Orta Çağ’da derin bir değişime uğrar. Bu düşünce, İlk Çağ’ın geç dönem evren bilimlerine döner ve melankoliyi, akıl ve düşünce gezegeni Satürn’e bağlar. Julia Kristeva

²⁵ Simülasyon ve simülakr tanımları

Simülasyonun bu gücü, sınırların ve kutuplaşmanın ortadan kalktığı bir inşa arzu eder. Bu fenomen; ulusal kültürlerin, ekonomilerin, siyasal ve ideolojik pratiklerin, hatta bireysel hikayelerin sanal bir platformda aynışması anlamına gelmektedir. Oysa uluslar, hiç olmadığı kadar, özgün yapılarının düsturunu korumak için programlanmışlardır. Böylece yakın olan uzak, uzak olan da yaklaşarak birbirine karşı direnç oluşturur; doğa kente, kent de doğaya direndiği gibi, melankolik mizaçta hız ve yoğunluk karşısında yavaş ve nostaljik kalarak düalist bir görüngü yaratır. özetle bu karakter, “sahici bir evden ya da kimlikten yoksun kalmış, bin yayla arasında oradan oraya savrulan göçebe” misali, kayıp bağların peşinden gider (Deleuze, Guattari, 2013, s.229)²⁶.

²⁶ Akt: HARRİS, Jonathan. *Yeni Sanat Tarihi, Eleştirel Bir Bakış* (Çev.Evren Yılmaz). İstanbul: Sel Yayıncılık, 2013

2. BÖLÜM

MİNÖR ANLATILAR

Sanatın tarihsel süreci dikkate alındığında son yirmi yıllık gelişim oldukça hızlı ve önemlidir. Yaklaşık yüz yıldır bu alanda hâkimiyetini koruyan majör yapılar ve büyük anlatılar, geçtiğimiz son çeyrekte yerini minör olgulara ve kişisel mitlere bırakmıştır. Elbette bu değişimde yüzyıllardır batı üzerinden yazılan sanat tarihinin, son yıllarda dünyadan çalmış olduğu hâkimiyet rolünü iade etmesinin de payı vardır. Küreselleşmeyle beraber gelen bu yapı, dünyanın geri kalanının hikâyesine kucak açmıştır.

Bu bölümde sanatta önemli kırılmaları bir tarihsel süreçte irdeleyerek, günümüzde kişisel mitlerin nerede durduğunu inceledim. Çünkü pek çok şeyin dışında kalan bir anti kahraman figürünün sıradanlığını ve hikayesizliğini, sanatın geçirdiği evrelerden uzak yazmanın mümkün olamayacağını düşündüm. Örneğin seksen yıl önceki sanatsal düstur; akılcı, formel ve seçkinci yapısı nedeniyle sanatın kendi kurallarına öncelik tanıyordu. Oysa bugünün sanat tanımları geçmişten çok daha farklıdır. Günümüzde kişisel mitlerin; yürüttüğü politikaları analiz etmek, kendi konumumu belirlemek açısından önemlidir. Sonuçta bugünün sanat söylemlerini dışarıda bırakarak işler üretmekle, bugünün söylemlerinin farkında olmadan işler üretmek birbirinden tamamen farklı olgulardır.

2.1 SANATTA KİŞİSEL MİT OLGUSU

İkinci Dünya Savaşından sonra içe dönen sanatçı, toplumsal aksaklıkların/ buhranların üstesinden gelmeye çalıştı. Böylece gerçeği, kendi bağlamından ne kadar uzaklaştırıp, soyut bir dile dönüştürürse, o kadar anlamın kalbine yaklaşmış oldu. Nihayetinde izleyici, bir savaşın arkasından yakılan ağıtı, tuval yüzeyine geniş fırçalarla sürülmüş büyük siyah lekeler aracılığı ile kavradı.



Resim 28: Robert Motherwell, "İspanya Cumhuriyeti'ne Ağıt", 1971

Geçtiğimiz yüzyılda motto, her zaman Schönberg'in dediği gibiydi; "Yeni Sanat tan söz edilemez, söz konusu olan sanatsa, o zaten yenidir" (Lynton, 2004:338). Bu tutum sanatta her zaman yeniyi, daha yeniyi ve en yeniyi bulmanın bir ön koşul olduğu gerçeğini bize hatırlatır. Kısaca söyleyecek sözünüz daha önceden tanınmışsa, bu alanda işiniz yok demektir. Elbette her dönemin kendine özgü yapısı, o dönemin koşulları altında değerlidir ancak giderek elitist bir tavırla, serbest piyasada makamını yükselterek ilerleyen sanat, bir noktada kırılmalı ve bireysel olana da kucak açmalıydı. Marcel Duchamp'ın dediği gibi; "İnsan, hiç de "sanat yapıtı" olmayan yapıtlar yaratabilir mi?" (Lynton, 2004, s.338).

Günümüz sanatının çatısını oluşturan temelleri mercek altına aldığımızda, detaylı bir okuma yapabilmek için, sanatı kendi yazdığı tarih dizgesinde ele

almak gerekmektedir. Özellikle modernizmden postmoderne geniş bir skalada değişen sanatın tutumunu kavramak ve bugün yaptığımız işleri konumlandırabilmek açısından, bu okuma önemlidir.

Örneğin, Fransız doğalcılığına ve Empresyonizme yakınlık gösteren Alman sanatçı Max Lieberman 1904'te yazdığı bir makalede; İmgelemin, “şeylerin gerçek görüntüsü için ideal biçimi hayal etmek” olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre; “resim, düşüncelerin icat edilmesini değil, bir düşünce için görünür bir biçimin icat edilmesini içerir”. Lieberman, içeriğe karşı imgelemin önceliği konusunda modernist bir bağlılık sergilerken, biçimi de şöyle ele alır;

“Biçim, kendisini her sanatçıyla birlikte mükemmelleştirir ve onun ardından gelen sanatçıyla birlikte yeniden doğar. Biçimin dogma olup felç geçirmesi sanatın felç geçirmesi olurdu, onun ölümü olurdu. Doğal olarak, burada biçimden bahsederken dışsal bir teknik momentten, sanatçının el yazısı gibi bir şeyden bahsetmiyorum. Burada sadece görünür olan, bir bakıma sadece sanatçının gördüğü ve aslında her sanatçının oldukça farklı gördüğü ideal biçimden bahsediyorum” (Lieberman, 2011, s.51).

Lieberman'dan kırk iki yıl sonra olsa da tıpkı onun gibi “Jean Dubuffet de dönemin değişmeyen tipik özelliklerini “Eğitilmişler için Notlar” başlığı altında topladı. Bu makalede belirttiği üzere, resmin asıl görevi yüzeyleri süslemektir, bu yüzden de sadece iki boyutlu etkiler peşinden gitmek gerektiğini savunan Dubuffet'ye göre asıl amaç, resimde derinliği zenginleştirmek değil, onu dışlayıp bozmaktır.

Ayrılma noktası insanın canlandıracağı yüzey – tuval ya da bir parça kâğıt-ve üzerine koyacağı ilk boya ve mürekkep darbesidir; sonuçta ortaya çıkan etki, sonuçta ortaya çıkan macera. Eseri şekillendiren bu darbe, insanın onu zenginleştirme ve ona yön verme ölçüsüdür... Ve sen, ressam, paletlerine ve bezlerine, renk darbelerine, leke ve çizgilerine bak, aradığın şeyin anahtarını orada bulacaksın.(Dubuffet, 2011, s.643).

Dönemin sanat anlayışı için son derece geçerli olan bu tanımlar, günümüzde ise tek başına hiçbir anlam ifade etmez. Bu statünün kaygan bir zeminde olması, sanatın her dönem farklı bir formülü olduğu anlamına gelmektedir. Örneğin, Lieberman'ın tanımı, bugünün sanatı için tam tersi yönde anlam

kazanmıştır. Artık düşünceler için görünür bir biçimin icat edilmesi değil, görüntüler için yeni düşünceler icat edilmesi gerekmektedir.

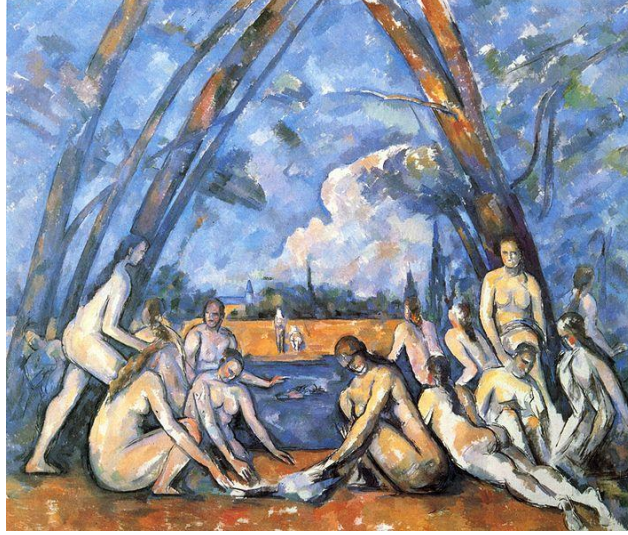
Sanatta tutumlar, kimi zaman kendinden önceki dönemlere eklektik bir yapı ile bağlanmakta, kimi zaman da devrimci bir irade ile önceki mantığı yıkmaktadır. Bu nedenle yazımın başında da belirttiğim üzere ister eklektik, ister yıkıcı olsun, var olabilmek için kendinden öncekine ihtiyaç duymasından ötürü sanatı, tarihsel bir çizgide ele almak daha anlamlı olacaktır.

Yeniden 20.yy başlarına döndüğümde; sanatın, insanın duyum ve duygularını dışsallaştırma, onlara biçim verme çabası olarak değerlendirilmesi modernizmin çatısı altında olduğu görülmektedir. Modernizmin özünü, bir disiplinin kendisini eleştirebilmek için karakteristik yöntemler kullanması olarak tanımlayan Clement Greenberg'e göre bu; onu yıkmak için değil, uzmanlık alanına daha sağlam bir şekilde yerleştirmek içindir ve sanatta önemli bir yere sahip olan "Modernist Resim" makalesinde şöyle devam eder;

*Modernist resmin son aşamasında bilinen nesnelere temsilini terk etmiş olması bir ilke değildir. İlke olarak terk edilen şey bilinen, **üç boyutlu nesnelere içinde barındırabileceği türden uzamın temsildir...** Bütün tanımlanabilir varlıklar (resimlerin kendileri de buna dâhil) üç boyutlu uzamda var olurlar ve bilinen bir mevcudiyetin en ufak iması bile o tür uzamın çağrışımlarına yol açar. Üç boyutluluk heykelin sahasıdır ve kendi özerkliği adına resim öncelikle kendisini heykelle paylaşabileceği her şeyden yoksun bırakmak zorunda kalmıştır... Resim medyumunu oluşturan sınırlamalar- düz yüzey – eski ustalar tarafından ancak örtük ya da dolaylı bir şekilde dile getirilebilecek olumsuz etkenler olarak görülüyordu. Modernist resim, bu aynı sınırlamaları açıkça dile getirebilecek olumlu etkenler olarak görmeye başladı. Manet'nin resimleri, üzerine resmedildikleri yüzeyleri samimi bir şekilde ortaya koymaları sayesinde, ilk Modernist resimler oldu... (Greenberg, 2011, s.819).*

Greenberg, her şeyden önce resmin iki boyutlu yüzeyinin başka hiçbir sanat dalında olmadığını vurgulamaktadır. Dolayısı ile bir sanatçı, şeylerin içerisindeki uzamdan önce, düzlük sorununu çözmeli idi. Pek çok sanatçının bu yüzey sorununu çözmeye yönelik çabası, Modernizmin temel eğiliminin soyutlamaya yönelen bir yol olduğunu da bir kez daha kanıtlamakta idi. Cezanne'ın "Yıkılanlar" (1898 – 1905) resmi, doğadaki sezgisel matematiği keşfetmeye

çalışırken, aynı zamanda sanat tarihinde önüne geçilemez bir boyut sorununun da başlayacağını ipuçlarını vermekte idi.



Resim 29: Paul Cezanne, "Yıkananlar" 1898-1905.

Fiziksel çabanın yerini, giderek zihinsel olana bıraktığı bu dönemler, bir zamanlar sarayın ve kilisenin görsel dokümanterini tutan sanatçıyı da dönüştürmüştü. O artık, yakıp - yıkmaya ve coşmaya hazır; özü bulmak ve söylevi güçlendirmek için doğada olanı değil, doğanın içinde görünmeyeni; hatta daha önce hiç el değmemiş bir alanı keşfetmeliydi. Elbette ikonografi üzerine çalışan ve sanat hamileri tarafından kollanan ressamın bu dönüşümünde, Fransız İhtilalinin de katkısı büyük oldu.

1789 Fransız Devrimiyle birlikte, fikirlerin en yalın ve damıtılmış hali olan manifestonun doğuşu; Dadaistler, Kübistler, Sürrealistler ya da Fütüristler gibi pek çok sanat topluluğunun ortak bir paydada buluşmasına neden oldu. Özgürlük! Eşitlik! Ve Kardeşlik!

Ali Artun, Sanat Manifestoları kitabında; manifestonun, devrimci hamlelerin şiiiri olduğunu vurgulamakta ve komünistlerin, anarşistlerin, feministlerin, liberallerin ve cumhuriyetçilerin; kısaca her modern toplumsal / siyasal avangardın kendi hayallerinin iktidarını talep ettiğini ve bunu da manifestolarıyla ilan ettiğini ifade etmektedir (Artun, 2010, s.18).

*Ütopya, manifestonun bir ilkesi. Ve Marx'tan çok önce, Platon'un "Politei" üzerine diyaloglarından, türe adını veren Thomas Moore'a kadar bütün ütopyalar birer **Altın Çağ**, bir **Arcadia**. Devrimi bu ütopyaların gerçekleşebileceği umudunu uyandırıyor, hem de "burada ve şimdi" ve her ütopyacı eylem, bu umudu dünyaya ilan (manifest) ediyor... (Artun, 2010, s.17).*

Ayrıca sanat manifestolarının yoğun olarak Birinci Dünya savaşı sonrası ortaya çıktığını ifade eden Artun, manifestoların tematik ve poetik örgüsünün arkasındaki devrimci tutumun yanı sıra Avangardın düalist yapısını da irdeler. Böylece dönemin didaktik, akılcı yapısı ile retçi ve hayalci yönlerini karşı karşıya getirerek Modernizmin bir tablosunu çizer.

*Kümelerden birinin merkezinde **logos** (mantık), diğerinin merkezinde ise **phantasma** bulunur; ya da akıl ve hayal, rasyonalite ve hayal gücü (imgelem), mantık ve şans (fantezi). Bu karşıtlıklarla birlikte ikici (düalist) düşüncenin başka birçok çatışması da estetiğe aktarılır: sanayi/sanat, gerçek/düş, iş/oyun, bilim/büyü, bilinç/bilinçaltı, bilgi/duyu, beden/ruh, aydınlık/karanlık, gündüz/gece ve nihayet uyarlık/barbarlık (Artun, 2010, s.45).*

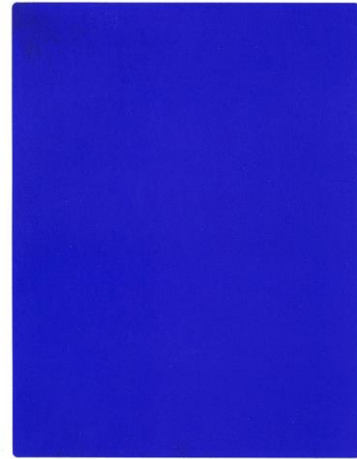
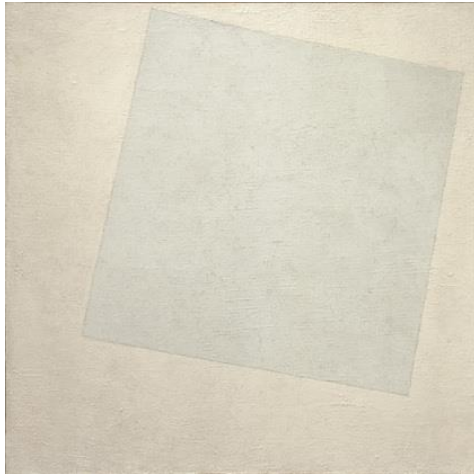
Artun, Püristlerin ve Dadaistlerin, bu ikiciliğin safları olduğunu ifade ettikten sonra yazısına şöyle devam eder;

*Dada Manifestosu " mantığının (logos) tamamen ortadan kaldırılmasını" talep eder. Vicık vicık nesnellikten ve uyumdan, her şeyi düzen içinde görmek isteyen bilimden nefret eden Tzara'ya göre "**mantık her zaman yanılıcıdır**". Oysa karşı saftaki Le Corbusier ve Ozafant, kurucu oldukları pürizm akımına ait manifestoda "**mantık olmadan hiçbir şeyin insani olamayacağını iddia ederler**". Mantık, yaratının rehberidir. **Bir sanat eseri matematik bir düzen uyandırmalıdır. Logos'la başlayan bu tapınma kendi "mantığını izleyerek" logostan matematiğe (aritmetik, geometri) oradan bilime, mühendisliğe, endüstriye, makineye doğru uzanır ve sonunda "tasarım" üzerinde yoğunlaşır...** Bu geometrik sonuca göre, doğanın (gerçekliğin) bir taklidi olan sanat da, onun gibi üçgen, kare ve çemberden oluşan formlar üzerine kurulmalı ve bilimselleşmelidir. Zaten bilimsiz sanat bir hiçtir. (Artun, 2010, s.46-47)*

Resmin yüzey / uzam sorununa, bir yandan manifestoların lirik devrimci söylemleri, diğer yandan da akılcılığın tündengelim ve tümevarım olgusu katkı sağladı. Böylece 20.yüzyılda, hiç de sanat yapıtı olmayan eserler yaratmanın peşinden giden Avangard sanatçıları, serbest çağrışımın ve bilinçaltının önem

kazandığını düşünen sanatçılar takip etti. Sonunda Batı sanatının iki boyutlu problemi, biçim ve ekspresyonu savunan Soyut Dışavurumcular ve hemen akabinde nesnenin nesne olma özelliğine dikkat çeken Minimalistlerin çabasıyla, yeni bir “Modus Vivendi”²⁷ yarattı.

Sanatın tutkulu bir biçimde kendine özgü sorunlarla ilgilenmesini Greenberg’ün görüşlerine yakınlığı ile tanınan eleştirmen Michel Fried kısaca şöyle özetler; “Kabaca söylenirse, Manet’den Sentetik Kübizm ve Matisse’e uzanan resim tarihi aşamalı olarak resmin gerçekliği temsil etme hedefinden çekilmesi – ya da gerçekliğin resmin onu temsil etme gücünden çekilmesi – ve resmin kendine özgü sorunlarla daha fazla ilgilenmesinin tarihi olarak nitelendirilebilir” (Fried, 2011, s.831).



Resim 30: Kazemir Malevich, “Beyaz Üzerine Beyaz”, 1919
Resim 31: Yves Klein, “Monokrom Resim” 1962

Doğu’daki mistizmin aksine, giderek soyut bir dil için yalınlık arayışı, temsilden kurtulma, katılaşma, şeklin kendisinin bile yargıyı zorladığı yöntemler geliştirdi. Bu da sonunda bizleri, Mondrian’ın beyaz tuval yüzeyinde yer alan beyaz karelerine ya da Yves Klein’in “Monocromatic” resimlerine kadar götürmektedir. Her ne kadar bu ide, özünde kareyi kare olmadan ifade etmenin yollarını arasa da, yirminci yüzyılın sonlarına doğru bir çıkmaza doğru ilerlemekten de kendini

²⁷ Yaşama Tarzı

alamadı. Çünkü sanat, hem içerik hem de toplumsal konumu itibariyle olabileceği en yüksek konuma ulaştı. “**MAJÖR**” olana.

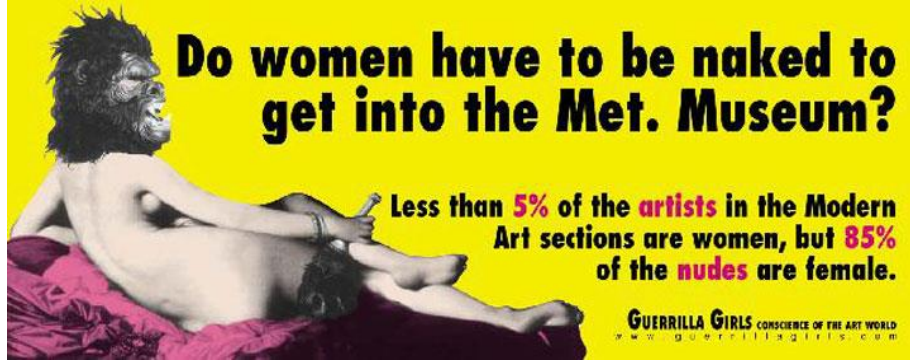
“Sanat - Sanat içindir” fikrinin getirdiği majoritenin bu yolunu, Ad Reinhardt yüzyıllar üzerinden özetler; “17. Yüzyılın “güzel”, “yüksek”, “soylu”, “liberal” ideal sanat düşüncesi, güzel ve entelektüel sanatı, el sanatından ve zanaatından ayırmak içindir. 18. yüzyılın “estetik” sözcüğünün tek kastı, sanat deneyimini başka şeylerden yalıtımdır. 19. yüzyıl sanatındaki bütün başlıca hareketlerin tek bildirisi sanatın “bağımsızlığıdır”. 20. yüzyılın sanatındaki tek soru, tek ilke de sanatın tavizsiz “saflığında” ve sanatın sadece sanattan geldiğinin, başka bir şeyden gelmediğinin bilincinde yatar” (Reinhardt, 2011, s.867). Tüm bu yüzyılların genel çatısına bakılacak olursa; özetle Modernizm, hegemonik bir kültürün tipik biçimlerine karşılık geldiği görülür.

*“Bu, kültür yönelimi açısından **Batılı**, belirleyici ekonomik eğilimi açısından **kapitalist**, sınıf niteliği açısından **burjuva**, ırksal birleşimi açısından **beyaz** ve hâkimiyet cinsi açısından **eril** olarak tanımlanır” (Reinhardt, 2011, s.1065).*

Lyotard’ın, “postmodernizm, bütünselliğe savaş açmaktır” derken kastettiği aslında Modernizmin, kenara ittiklerinin temsil ettiği bir kültürün dönüşüdür. Bu kırılıma; kadınların, ırksal açıdan üstünlükten yoksun olanların ve sömürülenlerin, işçi sınıfı üyelerinin, ezilen cinsel ya da politik azınlıkların özetle öteki olarak addedilenlerin tarihe yeniden girişi olarak değerlendirilmektedir (Lyotard, 2011, s.1067). Elbette **Minör** olanın değer kazanmasında, Feminizmin ve sanatçının kendi bedenini sınırsızca kullanmasının da payı vardır. Her ne kadar Vücut Sanatı politik, eleştirel bir içeriğe sahip olsa da, izleyici bu dönemde hiç olmadığı kadar sanatçının mahrem alanına girmiştir. Yeni bir eylemle / fikirle gelişen bu günah çıkartma mottosu; Marx’ın çok önce belirttiği gibi katı olanın buharlaşmasına, kutsal olanın dünyevileşmesine neden oldu. Artık her şey, özel ve birey taçlandırıcı olmanın aksine sıradan olanın cazibesine kapılıyor ve “tembellik”²⁸ gibi bir kavram bile, gösterinin kalbinde yer alabiliyordu.

²⁸ Mladen Stilovic tembellik üzerine bir manifesto yazar.

Dışlanmanın / dışlanmanın tarihsel ve kültürel altyapısını sorgulayan iyi örneklerden birisi de, 1985'te toplanan Gerilla Kızların²⁹ (Guerrilla Girls) “Kadınların müzeye girebilmeleri için illa ki çıplak mı olmaları gerekir” sorusudur.



Resim 32: Gerilla Kızlar, “Kadınların müzeye girebilmeleri için illa ki çıplak mı olmaları gerekir”, 1989 -1995

Metropolitan müzesindeki kadınların % 85'inin çıplak olmasını ve sadece %5 kadın sanatçının, eril sanat piyasasında yer almasını eleştiren bu poster, gelecek yirmi yıl boyunca sanatın hem toplumsal konumunun, hem de içerik olarak değişeceği bir kanıtıdır.

Ahu Antmen'in “Sanat Cinsiyet” kitabında belirttiği gibi, “*Kadınların müzeye girebilmeleri için illa ki çıplak mı olmaları gerekir*” sorusuna, artık “hayır” yanıtı verilebilir. Ama bu hayır yanıtını verebilmek, kadın sanatçıların ve kuramcılarının sürdürdüğü uzun mücadelenin kazanımıyla elde edilmiştir. Toplumsal bir devrim niteliğinde olan bu eleştiri sayesinde, söz konusu olan artık **kadınların çıplaklığı değil, kralın çıplaklığıdır**” (Antmen, 2010, s.8).

Sanat eleştirmeni Linda Nochlin'in, 1971'de yayımladığı “Neden Büyük Kadın Sanatçı Yok?” başlıklı makalesi de **minör** olanın önem kazanmasına yardım etti. Nochlin, sanatta bu feminist hareketin toplumsal erke karşı bir başkaldırı olarak değil de, azınlığı baştan kabul etmeyerek, kadınları eşit bir düzlemde var olabilecek yapının içine yerleştirmeye çalışır. Örneğin “Kadınlar der; kendilerini

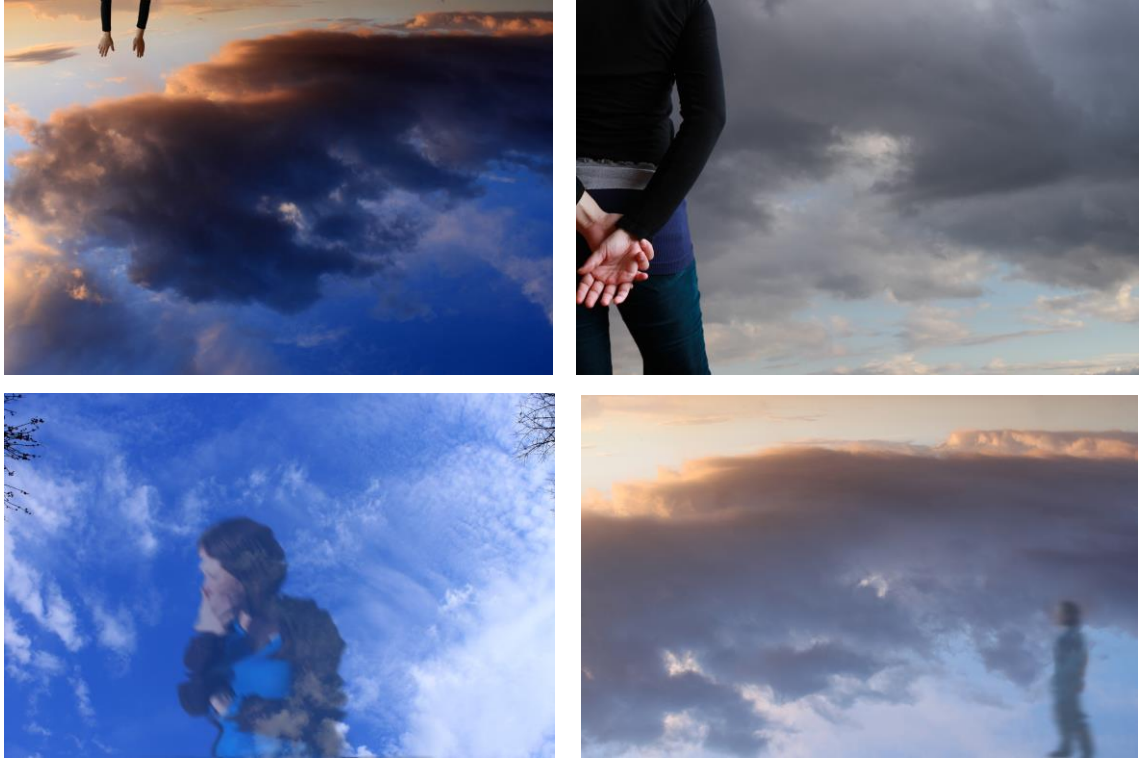
²⁹ 1985'te bir araya gelen Feminist grup

“egemen erkek iktidarı seçkinlerinin” gözlerinden görüldüğü şekli ile “sorunun” bir parçası olarak görmeyi bırakmalıdır (Nochlin, 2010, s.120)³⁰.

1960’dan sonra alternatif malzeme arayışı, pek çok akımın engellenemez doğuşu/yükselişi, 68 kuşağının dalga dalga yayılan nosyonu ve 1970’lerde feminist hareketle beraber sanat, her türlü “mit”e kapısını açmış oldu. Burada önemli ayrıntılardan biri de Linda Nochlin’in sanat üretiminin toplumsal bağlamdan soyutlanabilecek bir olgu olmadığını vurgulamasıdır. Ona göre; “malzemeyle somut olarak biçimlenen dil, ne dokunaklı bir yaşam öyküsü ne de yalnızca kişisel sınırların fısıldadığı bir iç dökme aracı olmalıdır” (Akt. Antmen, 2013, s.109). Aslında Nochlin, sanatta kişisel mit olgusunun azınlıklara ait sorunlar bütünü olduğuna ve söylemlerin evrenselleşerek kişisel tatmin arenasından çıkması gerektiğine işaret etmektedir. Böylece söylemler, minör olsa da etnik güçlülüğü nedeniyle sanıldığı kadar da öznel değildirler.

Bu bağlamda son on yılda sanatın geldiği nokta, güncel sergileri, bienalleri ve fuarları dikkate aldığımızda; minör olguların büyük anlatıların yerini alması olarak tanımlayabiliriz. Özellikle kavramsal olarak nitelendirebileceğimiz işlerin, geçmişte olduğu gibi bir dil probleminin yerine; **bir öyküyü, mesajı işleme** bağlamında okunmaktadır. Türkiye’de de son dönem üretilen işlerde, kimlik, cinsiyet, etnik gibi politik söylemlerin yoğunluğu dikkat çekmektedir. Bu da tarihin dışladığı, görmezden geldiği problemlerin sanat arenasına girişi anlamına gelmektedir.

³⁰ Bkz: ANTMEN, Ahu. *Sanat Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010



Resim 33: Aslı Işıksal, "Komşuluk Serisi – Benim Küçük Alanım", fotoğraf, değişebilir boyut, 2013

Günümüzde problemler, her ne kadar azınlık olmanın mücadelesini anlatsa da; Harald Szeeman'ın 1974 yılında, döneminin tamamen sanat anlayışının dışında bir sergi açmasıyla, pek çok olasılığın da önü açılmış oldu. Szeemann, bir berber olan dedesine ait eşyaları sergileyerek, sanat terminolojisine "Kişisel Mitolojiler" terimini kazandırdı. Böylece öznel dünyanın politikleşmeden deşifre edilebileceğinin habercisi oldu. Sonuç olarak günümüz sanatı, hiç kimse ya da anti kahraman olma fikrini ve hikâyesizliği, bir mesaj olarak işlemeye her zamankinden daha fazla olanak sağlamaktadır.

2.2 UZAK İHTİMAL / YAKIN MESAFE

(Aradalık, Montaj, Karşıt Kavramlar Aynı Mecrada)



Resim 34: Aslı Işıksal, "Kötülük Çiçekleri Serisi", Kâğıt üzerine Suluboya, 80x100cm, 2014

"Sanatta ve sanat eleştirisinde Modernizmin sonu. Hem bir ütopyacı düşünce olarak, hem de dünya için gerçekleştirilebilir farklı bir gelecek planı olarak anlaşılan sosyalizmin sonu. Teknolojiye dünyada koşulsuz bir "iyi" olarak inancın sonu. İnsanoğlunun kusursuzlaştırabileceğine dair temel inancın sonu: "Batı düşüncesinin ve kültürünün deneyüstü felsefedeki köklerinde "gizlenmiş olan özne modeli" nin sonu" (Harris, 2013, s.228).

Yirmi birinci yüzyılın ilk çeyreğinden bu yana taze ve yeni başlangıçlar adına, pek çok hatırı sayılır savununun sonunu getirdik. Şimdilerde ise bu köklü söylemlerin aralarından, çatlaklarından doğan alternatif hareket ve eğilimler; ruhların ifşası için yeni vizyonlar oluşturmaya devam etmekte. Bitmiş olduğunu varsaydığımız bu radikal söylemlerin "**es**"leri, "**boşluk**"ları; yeni fikirler, ilintiler, bireşimler oluşturabilmek ve buluşlar yapabilmek için her zamankinden daha uygun bir platform olarak benimsenmekte çünkü dünyanın hem deneyimsel, hem de bilgisel akışı tek bir kaynaktan birleşmektedir. "**Küreselleşme**"... Uluslararası sermayelerin birleşip, tüm dünyayı bir ağ gibi sarmasını hedefleyen

küresel sistem; bilim, teknoloji ve iletişimde de eş zamanlı / senkronize bir alt yapı önerir ki bu da Jamaika'da yaşanan bir krizin, Orta Asya ekonomisini etkileyebileceği anlamına gelir. Böylece uluslar, “miş gibi yaparak” kendi habitatlarını korumaya yönelik çabalar harcasa da, miş gibi olmaya izin verilmeyen bir **SAHA**'da birleşir. Bu sistem; yerel kimlikleri, gelenek, görenek ve ahlaki tutumları dışarıda bırakır ya da istemli bir biçimde aynılaştırır, geriye kalan ise serbest piyasa ve onun etrafında şekillenen iletişim dinamikleridir. Emperyalist düşünce, bu pazarı sürdürebilmek için kimliği oluşturan her türlü kültürel farklılıkları yok etmeyi ve akıllı pazarlama stratejileri geliştirerek çeşitli satış politikaları üzerine yoğunlaşmayı bir öncelik olarak belirler.

Michel Bourse ise, kültürlerarası bu birleşmenin, saygı çerçevesinde olduğu sürece, karşılaşılan aykırılıklara kucak açmayı gerektiren **melezleşme** anlamına geldiğini vurgular.

*“Kültürlerarası pratik bir eylemdir ve onun sayesinde (yaş, uyruk, kültür, cinsiyet bakımından) farklı kişiler arasında istisnai bir yaşam **ANI** yaratılır. G. Neuer, kültürlerarası yaklaşımı iki dünyanın – öğrenenin dünyası ile yabancı dünya- entegrasyonu olarak tanımlar. Bu entegrasyonun başarısı dört temel yetiyle mümkündür: **Empati, rol karşısındaki mesafe, muğlaklığın kabulü ve kendi kimliğinin bilinci ile temsil**” (Bourse, 2009, s.229).*

Bourse, sosyokültürel yetiler çerçevesinde, kendi kültürü ile yabancı kültür arasında bir ilişki kurup, bu ilişkiyi sürdürüme yönündeki bilişsel yetinin önemine dikkat çekmektedir. “Melezliğe Övgü” kitabında ise bu önemi, Habermas'ın öznelerarasılık kavramı üzerinden açıklar.

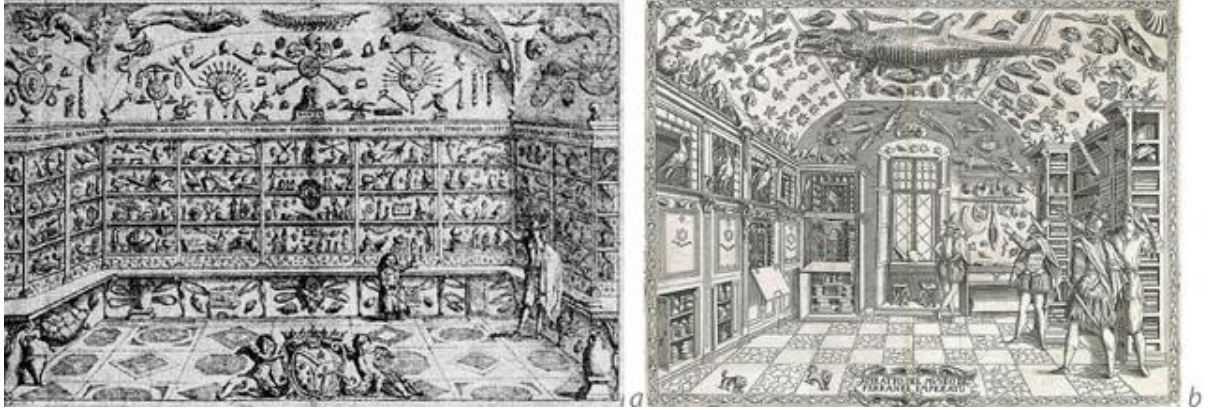
*“Bizler yalnızca “nesnel ve temsil edilebilir bir dünya”yla ilişki halindeki tek tek özneler değiliz. Habermas'ın dediği gibi, bizler kendi aralarında herhangi bir şey üzerinde anlaştıklarında, konuşmaya ve hareket etmeye muktedir öznelerin oluşturduğu **öznelerarası** bir ilişkiye dâhil özneleriz. Dünyanın bu eleştirel betimi, Habermas'a bakılırsa, manipülasyonsuz ve kasıtlı olarak bir araya getirilmemiş, şeffaf bir iletişim idealine gönderme yapar ve birbirleriyle ilişkide olan bireylerin kısıtlamasız bir şekilde birbirilerini anlamasının olduğu kadar, baskısız bir toplumsallaşma içinde kendi kendisiyle kısıtlamasız iletişime geçen kimliğine de imkân tanıyan bir öznelerarasılığın bir formülünü verir” (Bourse, 2009, s.128).*

Habermas'ın öznelerarasılığı, çok kültürlü bir yapı içindeki ötekileştirme değil, bütünü parçası olarak kabul edilen kültürlerin, birbirini tamamlayan bir etkileşim içinde olması anlamına gelmektedir. Böylece **ara/mid** kavramı, ister sanal, ister gerçek bir platformda olsun, yenedünya düzeninde yepyeni bir yaşam formunu temsil etmektedir. Peki bu yeni saha, sanatta nasıl bir anlam ifade etmektedir?

Eski Mısır ve Yunan'da sanatsal amaç altın oranı, güzelliği keşfetmek iken, 19. yüzyıla gelindiğinde çözümlenmesi gereken konu "ışık" olarak değişmiştir. Nasıl ki, savaş yıllarında sanat, sanatçılar tarafından bir dışavurum alanı olarak görüldüyse, günümüzde de sanatı, el değmemiş "ARA"ların **kurgu sahası** olarak görmek yanlış olmaz. Böylece, her dönem farklı gayelerle üretimde bulunan sanatçının bugünkü dünyası, 14. ve 15. yüzyıllarda Fransa'da ortaya çıkmış olan "Nadireler Kabinelerine" benzetilebilir.



Resim 35: Ole Worm'un Nadire Kabinesi, Kopenhag, 1655



Resim 36: Ulisse Aldrovandi'nin Nadire Kabinesi, Napoli, 1655

“Müzenin atası olan nadire kabineleri, önce estudes, sonra “cabinet de curiosite” (merak kabinleri) adını alır. (...) Koleksiyonların saklandığı ve sergilendiği odaların mimari yapısı değişkendir. Büyük bir ustalıkla işlenmiş bir takım çekmeceli dolaplardan tutun, özel hücrelere, galerilere ve saraylara kadar gider. Zamanın soylularının yanı sıra, ansiklopedistlerin ve âlimlerin de meraklı olduğu kabineler, kurucularının düşledikleri ütopyaları canlandırırılar. İlk anda karmakarışık, darmadağınık duran koleksiyonlar, onlar için kozmosun bir tür küçük modeli, birer **mikro kozmostur**. Onlar, tek tek biriktirdikleri harikalar karşısında büyülenerek, aralarında gizemli ilişkiler kurarlar. İnanılmaz bir kaos içerisinde görünen nesnelere kişisel bir düzen verir, onlarla bir dünya tiyatrosu inşa ederler” (Artun, 2012, s.18-24)

“Ayrıca Kabine koleksiyonlarını oluşturan nesnelere bir sınırı yoktur. Garip, sıra dışı ve nadir olmak kaydıyla her şey bu koleksiyonun bir parçası olmaya adaydır: canlı ve cansızlar, doğal ve yapay olanlar, bütün zaman ve bütün mekânlar. (...) Deniz kabukları, mercanlar, yakutlar, zümrütler, unicornlar, kurutulmuş bitkiler, doldurulmuş kuşlar, kavanozlanmış sürüngenler, bebek başları ve ceninler, cüceler, ölümlerden alınmış masklar, mumyalanmış kollar, eller, ucubeler, resimler, heykeller, sikkeler, mücevherler, dokumalar, altın ve gümüş kaplar, silahlar, saatler, pusulalar, teleskoplar, haritalar, küreler, hareketli ve sesli heykelcikler, metinler, şemalar, kataloglar, kitaplar... Yani akıl ve hayal, arzu ve gerçek. (...) Öyle ki, sıradan, olağan, bir örnek hiçbir şeyin hayali bir dünyada yeri olamaz, çünkü bu dünya, biricik olmaya koşullu bir hayal gücünün ifadesidir. O nedenle nadireler kültü; tuhaf, acayip, esrarlı, hatta ürkütücü, doğaüstü olanın peşine düşer” (Artun, 2012, s.25-43)³¹.

³¹ Ayrıca Bkz: BAL, (2012). B. Rönesans'ın Nadire Kabinelerinden Çağımızın Tüketim Kabinelerine: "Mutluluk Fabrikaları" Sergisi. Erişim: 08.10. 2014. <http://www.e-skop.com/skopbulten/ronesansin-nadire-kabinelerinden-cagimizin-tuketim-kabinelerine-mutluluk-fabrikalari-sergisi/681>

Nadire Kabinelerinin rasyonalist bir tasnif sistemi (taksonomi) olmadığını belirten Ali Artun, hem evreni anlamlandırma, hem de bu dünyadan bir kaçış olarak düşünülebilecek olan bu mekânların, insanoğlunun varlığını keşfetme tutkusu olduğunu yazar. Ayrıca, nadireler arasında kurulan gizemli ilişkilerin bir anlatı (dil) ve her nadirenin de bir sembol ve metafor olduğunu ifade eder.

“Bu dünyayı ve kendi varlığını anlamlandırmak için hep bir biriktirme, biriktirdiklerine anlamlar yükleme, biriktirdiklerinin aralarında büyüdü ilişkiler kurma arzusu vardır bireyin içinde (...) Yuva ve koleksiyon, varlık ve evren, sahip olma dürtüsü ve haz, yaratıcılık ve arzular; mikrokozmosun dünyasında bütünleşir. Mekânlar ve mekânların bileşenleri, toplama, biriktirme ve koleksiyon, nesnelere dili ve ölçekler, nesneye biçilen değer ve anlamlar, nesnelere ile kurulan ilişkiler ve düşler, mikrokozmosun sahnesinde şekillenir.” (Artun, 2012, s25-43)

Kabinelerde bulunan nadirelerin sıra dışı çeşitliliği gibi, sanatçının dünyası da topladığı garip, tuhaf, alegorik temsillerle, imgelerle ve kavramlarla doludur. Yaratıcı edimin öncelikli tutumu, bu temsillerin birbiri ile girdiği olağan ilişkileri bozup, uzak ihtimallerdeki kavramları, yeni bir mecra oluşturacak şekilde yakınlaştırılmasıdır. Dünyayı mesken tutmak adına yapılan bu girişim, teknolojinin kendine özgü medyumlarıyla yapılan kurgu işine benzer. Ulus Baker, yaşama yapılan bu montajı, yeniçağın düşünme biçimleri, özetle **“düşünce imajları”** olduğunu söyler. Ona göre; imaj teknolojilerindeki gelişmeler yeni anlatım biçimlerini de beraberinde getirir.

*“Eski düşünce biçimleri çok boyutlu ve karmaşık oluşumları aktarmakta zayıf kalırlar. Sosyolojinin temel eksiklerinden biri ‘imajlarken’, belgesel sinema ise kuramsal farkındalıktan yoksundur. Bu yeni düşünce biçimi, ‘metinler’den çok ‘imajlarla’ düşünen yeni kuşak için pedagojik açıdan da yararlı olacaktır. **Düşünce-imajları, görsel, işitsel ve yazılı metinleri bir arada içerecek bir sınıflandırma ya da ‘arşivleme’ işlemidir. Ayrıca, ancak görsel yolla ifade edilebilecek bir montaj-düşünce temeline dayanır**” (Baker, 2010, s.).*

Ulus Baker’in montaj-düşünce söylemi; Dziga Vertov’un iki görüntü arasında oluşturduğunu kaydettiği **‘aralık’** düşüncesine dayanır. Bu kavramsal montaj anlayışı, art arda gelen görüntüleri kesin bir biçimde ilişkilendirme çabasına girmez. İki görüntü arasında izleyici tarafından keşfedilmeyi bekleyen bir **kayıp**

bağ tasarlar. İşte yeni bir düşünce doğuran bu bağ, aynı zamanda görünmeyi algılamamızı sağlar.”³²



Resim 37: Aslı Işıksal, “Kötülük Çiçekleri Serisi - Şans”, Kâğıt üzerine Suluboya, 60x80cm, 2014

Ayrıca Baker; “Hakikat, fikirlerin ve görüntülerin birbirine değererek iletişime geçirilmesi ve birbirini geliştirmesidir” der ve görünmeyi göstermenin mistik bir deneyimden çok, montaj yoluyla yeni bir hakikat arayışı olduğunu ifade eder.³³ Böylece sanatçının, kurgu sahasında yer değiştirerek elde ettiği buluşların (temsillerin) kısa bir formülünü verir. Dolayısı ile bu çağın yaratım sürecini de özetlemiş olur.

Aynı şekilde Freud da, zihinde beliren bağlantısız fragmanların, birbiri ile girdiği ilişkiyi “Düşlerin Yorumu” çalışmasında analiz eder. Her ne kadar Freud, **düş – düşünce** kavramını, rüyalar üzerinden incelese de, görsel imgelem aracılığıyla

³² Bkz: GÜRATA, A. (2014). *Sönmeyen İmajlar: Harun Farocki ve Ulus Baker* Erişim: 09.10.2014 <http://www.altiyazi.net/gozucarpanlar/sonmeyen-imaclar-harun-farocki-ve-ulus-baker/>

³³ BAKER, Ulus. *Beyin Ekran*

boyut kazanan gündüz düşlerini de, ruhsal malzemeyi bir arada tutan mantıksal bağların kopması olarak tanımlar. Bu kopmanın asıl nedeni, bilinçaltı ve bilinçdışı arasındaki sınırdaki yer alan sansürün kalkması ve iki aracının gücü arasında ilişki sağlanmasıdır. Ona göre yaratıcılığın da temeli olan bu sınırsız yer değiştirme; “düşün bileşenlerini yaklaşık olarak bağlantılı bir bütün, bir **düş kompozisyonu** oluşturacak şekilde düzene sokmaktır” (Freud, 2011, s.43).

Fragmanlardan oluşturulan bu düş kompozisyonu, hem Freud’un vurguladığı gibi yaratıcılığın bir sembolü, hem de Baker’in dediği gibi günümüzün düşünme pratiğidir. Sanatsal amacın mayası olarak da nitelendirebileceğimiz bu ilintisiz ilişkiler, yeni ilintili ilişkiler doğuracak şekilde düzenlendiğinde postmodernitenin disiplinler arası geçişken yapısına da gönderme yapar. 1990’lı yıllardan günümüze, değişen sanat üzerine yazan Julian Stallabrass; simge değiş tokuşunun ön plana geçtiği **düşünce-imagları**, şöyle özetler;

*“Bu yeni üretimin en belirgin özelliği, hazır nesnelerin (ya da en azından ne olduğu hemen anlaşılan nesnelerin) ve göstergelerin **bir yerden ötekine taşınması ve yeni biçimler oluşturacak şekilde bir araya getirilmesidir**. Kelime oyunlarını andıran birkaç basit örnekle başlamak gerekirse, yıldızlama işlerine bakabiliriz. Cerit Wyh Evans’ın altın yıldızlı otoban bariyerleri, para ve denetim kavramlarını aradan silerek çarpıcı bir melez nesne üretir; Sylvie Fleury, gördüğümüz üzere aynı şeyi alışveriş arabaları için yapar; Paola Pivi bir jet uçağını yıldızlar (...) **Çeşitli öğeleri dünyada işlev gördükleri asıl yerlerinden alıp yeniden işlemekten geçirerek yeniden birleştiren bir sanat dünyası makinesi doğar kafamızda; öyle ki bir bütün olarak alındığında simgelerin ve nesnelerin her türlü kombinasyonuna ulaşmak mümkün görünür**” (Stallabrass, 2010, s.78).*

Fragmanların çeşitli kombinasyonlarını kullanan sanatçıların sayısı, günümüzde bir hayli artmıştır. Stallabrass yazısında; böylesi bir yaratıcı eylem formülüyle, dünyanın farklı bölgelerinde eş zamanlı üretilen işlerin, ister istemez birbirine benzediğini dile getirir. Sherrie Levine’in dediği gibi; “Dünya boşluncaya kadar dolmuş durumda. İnsan her taşta izini bıraktı. Her söz, her imge kiralayıp ipotek edildi.” Yine de Stallabrass’ın vardığı sonuç, yirmi birinci yüzyılın sanatsal sürecinde önemli bir yere sahip olan bu tavrın, hala popülerliğini koruduğu yönündedir.



Resim 38: Aslı Işıksal, "Kötülük Çiçekleri Serisi- Tek", Tuval üzerine Yağlıboya, 160x180 cm, 2014

Tüm bu değişen tutumlar içerisinde, kendi sanatsal pratiğimin dayanak noktası, nadire kabinelerini andıran garip, tuhaf, sıra dışı bir dünyayı başlangıç noktası olarak kabul etmemdir. Çünkü bu mikrokozmoz; geçmişten günümüze çeşitlenen dinamiklerin ağırlığını, bugüne ait çok kültürlülüğü, evrenselliği, çılgınlığı, absürtlüğü, katılığı, yerelliği, anlamsızlığı ve her türlü "**arasılığı**" temsil etmektedir. Ve bir hiç kimse olarak ben; hemen her şeye eşit uzaklıkta duran bir birey olmak adına bu kabineden; nadireler yerine **en sıradan, en dingin, en sessiz ve en çok da bir yere ait olmayan imgeleri** seçip, yeni bir kurgu oluşturacak şekilde yeniden düzenlemekteyim.

SONUÇ

Benden, beni çevreleyen dünyaya doğru genişleyerek, yayılan bir örüntüden oluşan bu çalışmanın sonuç bölümü, kişisel mitolojilerin sanatta açtığı yeni aralıklara/boşluklara yoğunlaşmaktadır. Bu kavram, her ne kadar ben anlatısına odaklansa da, bir bakıma bireyin içinde var olduğu aile, kimlik, cinsiyet, sanat, sanat camiası gibi onu çevreleyen toplumsal sistemleri de imlemektedir. Yine de bu tavrın minör yapısı büyük anlatıların aksine, iç dünyayı oluşturan çevrenin görülmesine imkân tanıdığı kadar, mitleşmek istemeyen, sıradan olan anlatının da görülmesine olanak sağlar.

“Kişisel Mitolojiler” terimini ilk defa kullanan Harald Szeemann, “Dada Sürrealizme karşı, Minimalizm Pop’a karşı gibi, sanat tarihini karakterize eden ebedi savaştan kaçmak için, bu terimi kullandığını” ifade eder (Akt. Obrist, 1996, s.1). Ona göre; “sanat terminolojisine kazandırdığı “Kişisel Mitolojiler” konsepti, insanların, deşifre edilmesi uzun süren kişisel semboller sistemi yaratması gibi, çeşitli şekillere girebilen niyetlerin, sanat tarihsel bir önermesidir” (Obrist, 1996). 1974 yılında, yaklaşık 225 bin kişinin ziyaret ettiği Documenta 5’in küratörlüğünden kısa bir süre sonra, benmerkezci öznel bir dünyanın deşifresine yoğunlaşan Szeemann, Zürih’te yaşadığı apartman dairesinde bir sergi açar.



Resim 39: Harald Szeemann, “Büyükbaba: Bizim Gibi Bir Öncü Sergisinden” 1974

“Büyükbaba: Bizim Gibi Bir Öncü” başlıklı, bu sergi, Szeemann’ın profesyonel bir berber olan dedesinden kalan aletleri, tıpkı Nadire Kabinelerini andırarak şekilde yeniden düzenlemesinden oluşur. Sanat eserleri ile eşit seviyede gösterilen / sergilenen, bu sıradan nesnelere ile Szeemann, profesyonel serileme biçimlerinin sınırlarını zorlar ve **“Kişisel Kozmoloji”** olarak yeni bir sergileme modeli önerir. Ne var ki; büyükbabasının kişisel eşyalarını sergileme fikri, dönemin sanat anlayışı ve Avrupa Amerika arası, vizyon oluşturma mücadelesi içinde yer almayan bir tutumdur. Özellikle Mark Rotkoo, Willem De Kooning, Mark Tobey gibi sanatçıların ön planda olduğu, dolayısıyla da soyut bir dilin hâkim olduğu bu modernist dönemde, Szeeman sıradan anti kahraman bir figürün öznel dünyasını görünür kılar.

Zamansal bir sıçramayla Szeemann’ın sanatta minör anlayışı, bir bakıma günümüzde yeni bir görünümle karşımıza çıkmaktadır. 90’lardan sonra Türkiye’deki sanat anlayışı, her ne kadar kişisel anlatılar üzerinden ilerlese de, kimlik, cinsiyet, etnik gibi politik söylemlerle büyük anlatılara dönüşmektedir. Örneğin bu dönemin sanatı, Batman’da yer alan bir derenin hikâyesini işlemeye izin verir ama arkasında yer alan sorun, oldukça önemli bir yerelliğe ve bu ülkeye özgü etnik sorunlara işaret etmektedir. Ali Artun da “Etnik Köken, Sanat, Kimlik Siyaseti” başlıklı makalesinde son yirmi beş senedir, Türkiye’de sanat, siyaset ve dil alanında önemli sorunlardan birinin “Kimlik” olduğunu ifade etmektedir. Bir anlamda bu etnik sorununun sanatta mit olarak inşası, kültürel kimlik ve yeni öznelerin kurulmasına da yardım etmektedir. Artun’a göre; bu durum, Balkan coğrafyasının küresel piyasaya uyarlanmasına koşut olarak yaşanan etnik savaşlar ertesinde yoğunlaşır. Öyle ki, sanat tarihinde “sanatın Balkanlaştırılması” gibi kritik bir başlık söz konusu olur. (...) “Ve bütün devletlerin çekmecelerinde böyle raporların olması kaçınılmazdır, şimdinin dünyasını geçmişten ayıran fark ise, artık bu raporların açığa çıkmasıdır.” (Artun, 2014, s.1)

Sonuç olarak, Szeemann'ın kurduğu “Büyükbaba: Bizim gibi Bir Öncü” sergisi, döneminin sanat anlayışı içinde yersiz yurtsuz kalmıştır. Bugünün minör anlatıları büyük sorunlara işaret ettiğinden, benim bir hiç kimse olarak hikâyesizliği mitleştirme amacım da, benzer şekilde bu dönemin trajedisi içinde yersiz kalmaktadır. Yaklaşık kırk yıl önce, ulusların kültür tarihi yaratma gibi büyük girişimlerinin içerisinde, Harald Szeeman'ın başlattığı bu küçük dalgalanma, ilham vericidir. Bu sergi, tarihin hep dışarıda bırakmaya çalıştığı öznel serüvene odaklandığından, benim işlerim için bir yol gösterici niteliğindedir. Çünkü sanat otoritelerinin kabul ettiği, dolaşımda olan mesele ve anlatıların siyasileştiği günümüzde, bireysel anlatıların gözden kaçma durumu söz konusudur.

Sonuç olarak geçmişle haklı olarak hesaplaşan ve insanlığın zehirli şiddetini dönüştüren sanatsal söylemlerin geçerli olduğu bugünde; “hikayesizliği” bir hikaye olarak işlemek mümkün müdür? Ya da bir anti kahraman olarak kişisel kozmoloji oluşturmak sanatın neresinde durur? Anlatımızın trajik olmayışı ya da büyük anlatıların içinde yer almayışı, sanat arenasının kabullenebileceği bir probleme dönüşebilir mi? Yoksa sanatsal amaçlar gücünü, her zaman haksızlıktan mı almalıdır?

Ayrıca Julian Stallabrass, sanatta günümüze ait bir başka yaratım pratiğine de dikkat çekmektedir. Ona göre bu tutum, göstergelerin bir yerden ötekine taşınması ve yeni biçimler oluşturacak şekilde bir araya getirilmesidir. Bir tür, şeyler arası simge değiş tokuşunu andıran bu formül, sanatçının bir buluş adına yeni kombinasyonlara ulaşabilmesini sağlar. Bu bağlamda; montaj yoluyla düşünceler arasında; yeni, farklı, tuhaf yerine **kayıp, önemsiz, sıradan bir bağ** tasarlamak olanaklı mıdır?

KAYNAKÇA

- ANTMEN, A. (2013). *Kimlikli Bedenler, Sanat, Kimlik, Cinsiyet*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- ANTMEN, A. (2010). *Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ARTUN, A. (2014). Etnik Köken Sanat Kimlik Siyaseti I. *e-Skop*. Erişim: 09.10.2014, <http://www.e-skop.com/skopbulten/etnik-koken-sanat-kimlik-siyaseti-i/2121>
- ARTUN, A. (2012). *Koleksiyon Tutkusu ve Tanrılar, Nadire Kabineleri, Müze ve Modernlik: Tarih Sahneleri–Sanat Müzeleri I*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ARTUN, A. (2010). *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat Ve Direniş*. İstanbul: İletişim Yayınları
- BAKARGİEV, C.(2014). *14. İstanbul Bienalinin Kavramsal Çerçevesi: Tuzlu Su*. Erişim Tarihi: 17.11.2014, <http://bienal.iksv.org/tr/arsiv/haberarsivi/p/1/1016>
- BAKER, U. (2010). *Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- BAL, B. (2012). *Rönesans'ın Nadire Kabinelerinden Çağımızın Tüketim Kabinelerine: "Mutluluk Fabrikaları Sergisi*. Erişim: 08.10. 2014. <http://www.eskop.com/skopbulten>
- BALZAC De H. (2011). *Tarih*, Erişim Tarihi: 17.11.2014 <http://tr.wikiquote.org/wiki/Tarih>
- BAŞARAN İ. G. (2010). Medya ve Toplumsal Hafıza. *Kültür ve İletişim*, 13, 14-15.
- BAUDELAİRE, C. (2007). Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm. Ali Artun (Ed.). *Modern Hayatın Ressamı* (s.28-62) İstanbul: İletişim Yayınları.
- BENJAMİN W. (2011). *Tarih*, Erişim Tarihi: 17.11.2014, <http://tr.wikiquote.org/wiki/Tarih>
- BOLT, B. (2013). *Bir Bakışla Heidegger* (M. Özbant, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- BOURSE, M. (2009). *Melezliğe Övgü* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BUKOWSKİ, C. (1996). *Günler Tepelerden Aşağı Koşan Vahşi Atlar Misali* (Barbee, Çev.). İstanbul: Parantez Yayınları.

CAMUS, A. (2013). *Sisifos Söyleni* (T. Yücel, Çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları.

CIORAN, Emile M. (2012). *Çürümenin Kitabı* (H. Bayrı, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

DEBORD, G. (1996). *Gösteri Toplumu* (A. Ekmekçi, O. Taşkent, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

DUBUFFET, J. (2011). Eğitimlileri İçin Notlar. Charles Harrison, Paul Wood (Ed.). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (s.643) (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.

FOUCAULT, M. (2007). *İktidarın Gözü* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

FREUD, S. (2011). Düşler Üzerinden. Charles Harrison, Paul Wood (Haz.). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (s.43). (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.

FRIED, M. (2011). Üç Amerikalı Ressam. Charles Harrison, Paul Wood (Haz.). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (s.831). (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.

GANÇAROV, İvan A. (2013). *Oblomov* (H. Ali Yücel, Çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

GREENBERG, C. (2011). Modernist Resim. Charles Harrison, Paul Wood (Haz.). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (s. 819). (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.

HALBWACHS, Maurice. (1992). *On Collective Memory* (L.A. Coser, Trans.). Chicago: The University of Chicago Press. Erişim: 04.10.2014

<https://www.sfu.ca/cmns/courses/2012/487/1Extra%20Readings/HalbwachsOnCollective%20Memory.pdf>

HOMER. (1968). *The Odyssey*. (R. Lattimore Trans.). New York: Harper and Row., XI, (s.593).

HARRİS, Jonathan. (2013). *Yeni Sanat Tarihi, Eleştirel Bir Bakış* (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

KAYIRAN, Y. (2011). *Çalgın*. İstanbul: Metis yayınları.

- KRIS, E, KURZ O. (2013). *Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü* (S. Gürses, Çev.). İstanbul: İthaki.
- LİEBERMANN, M. (2011). Resimde İmgelem. Charles Harrison, Paul Wood (Ed.). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (s.51). (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.
- LYNTON, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü* (C. Çapan, S. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- LYOTARD, (2011), Postmodernin Düşünceleri. Charles Harrison, Paul Wood (Ed.). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (s.1067). (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.
- MONTAİGNE, M. (1990). *Denemeler* (S Eyüboğlu, Çev.). İstanbul: Çağaloğlu.
- NİETZSCHE, F. (1996). *Gezgin ile Gölgesi* (Z. Eyüboğlu, Çev.). İstanbul: Broy Yayınları.
- OBRİST, Hans U. (1996). Mind over Matter. Artforum International. Erişim: 09.10.2014 <http://umintermediai501.blogspot.com.tr/2008/01/mind-over-matter-interview-with-harald.html>,
- PESSOA, F. (2013). *Huzursuzluğun Kitabı* (S Özen, Çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- PESSOA, F. (2011). *Uzaklıklar, Eski Denizler* (C. Çapan, Çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- REİNHARDT, A. (2011). Sanat Olarak Sanat. Charles Harrison, Paul Wood (Ed.). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (s.1065). (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.
- RİCHTER, G. (2011). 1964 – 1965 Notları. Charles Harrison, Paul Wood (Haz.). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (s.800). (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.
- SARTRE, Paul J. (2011). Varoluş Bir Hümanizmdir. Charles Harrison, Paul Wood (Ed.). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (s.641). (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları. s.641

SİMMELE, G. (2013). *Modern Kültürde Çatışma* (T. Bora, N. Kalaycı, Elçin Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

SONTAG, S. (2008). *Sanatçı Örnek Bir Çilekeş* (Y. Salman, M. Gürsoy Sökmen, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

STALLARBRASS, J. (2010). *Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller* (A. Artun, Ed.). İstanbul: İletişim Yayınları.

YAPP, Nick. (2005). *1990'lar* (Z. Sirer, Çev.). Almanya: Literatür Yayıncılık.

YASA YAMAN, Z. *Gözün Hikayesi: Görmek ve Yazmak*, Erişim tarihi: 08.10.2014

http://www.academia.edu/3273260/Gozun_Hikayesi_Gormek_ve_Yazmak