

T.C
MİMAR SİNAN
GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
HEYKEL PROGRAMI

ÇAĞDAŞ SANATTA TEKİLLİKLER
PROBLEMATİĞİ VE BU BAĞLAMDA
KENTİN ALGILANIŞI

(Eser Metni)

Hazırlayan :
20046079 Şeref Erol

Danışman :
Yrd. Doç. Emre Zeytinoğlu

İSTANBUL - 2006

Şeref EROL tarafından hazırlanan Çağdaş Sanatta Tekillerin Problematığı ve Bu Bağlamda Kentin Algılanışı adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Eser Metni Olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 17 / 07 / 2006

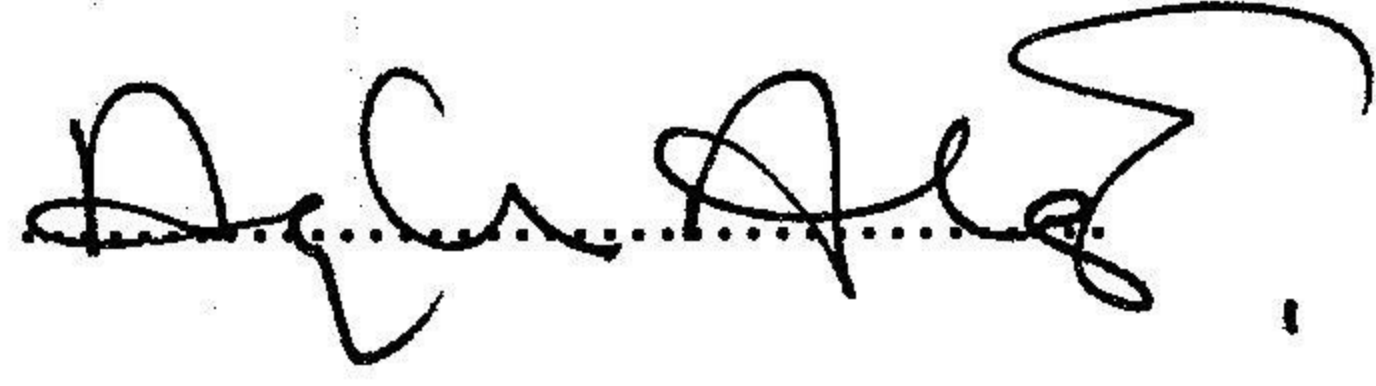
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof.Rahmi AKSUNGUR



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Ayla AKSUNGUR



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Emre ZEYTİNOĞLU
(Danışman-MSGSÜ.Tem.San.Eğt.)



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no.</u>
ÖNSÖZ	II
ÖZET	III
SUMMARY	IV
1. GİRİŞ	1
1.1. Çalışmanın Amacı	5
1.2. Çalışmanın Kapsamı	5
1.3. Çalışmanın Yöntemi	5
2. TEKİLLİK TANIMI	6
3. TEKİLLİK BAĞLAMINDA KENT VE SANAT İLİŞKİSİ	10
4.ÇAĞDAŞ SANATTA TEKİLLİK	12
4.1. Enformasyon Bakımından Dil ve Sanat	13
5. MODERN ÖNCESİ TOPLUMLARDA TEKİLLİKLER	14
6. TEKİL BİR KENT TANIMI ÖNERMESİ	15
7. KİŞİSEL ALGILAMALARDA BAKIŞ AÇISI ALANLARININ ETKİSİ	27
8. YAPITLAR ÜZERİNDEN İLİŞKİLENDİRİLEREK YAZILMIŞ METİNLER	28
8.1. Kent Mekanlarına Yerleştirmeler	29
8.1.1. İstanbul Metrosu, Levent İstasyonu	29
8.1.2. Denize Platform İş	31
8.1.3. M.S.G.S.Ü. Rıhtımına Yerleştirilen Kaldıraçlar	33
8.1.4. Beşiktaş Denizcilik Müzesi Bahçesindeki Denizaltı için Tasarlanmış İş	35
8.2. Videolar	38
8.2.1. “Gerçek Korumam(ız) Altında”	38
8.2.2. “Balina”	40
9. SONUÇ	41
10. KAYNAKLAR	42
11. ÖZGEÇMİŞ	43

ÖNSÖZ

Günümüz kentlerine katılım, olanakları bakımından, bakış açılarından kaynaklanan farklılıklar alanlarına imkân tanımaktadır. Kentler, anlamlarını bu farklılıklar alanlarında çeşitlemektedir. Buna karşılık, farklılıklar alanlarının, kayıt edenler tarafından, şu veya bu gerekçeli tercihlerinden dolayı elenmesi, bizi, genellemelerin soyut tanımlarına sıkıştırmaktadır. Oysa bir kente katılım, tamamen pratik bir olaydır. Çağdaş sanatlar, düzlemlerinin kentler olması bakımından da bu pratik deneyimlerden çıkan, tekil ifade alanlarıdır.

Özetle, çağdaş sanatlardaki tekilliklerin ortaya koyduğu bakış açılarının olanaklarıyla, kent olgusunun algılanması ve bu algıyla yeniden oluşturulması amaçlanan çalışmanın gerçekleşmesinde, büyük katkıda bulunan, emek harcayan danışmanım Yrd. Doç. Emre ZEYTİNOĞLU'na, bütün sanatsal çalışmalarımın uygulanmasında, maddi, manevi destek sağlayan dayım Hamdullah Suphi ÇELİK ve annem Fatma EROL'a, Sanatsal çalışmalarımda kentsel problematiklerimin oluşmasını sağlayan Prof. Rahmi AKSUNGUR ve Ressam İsmet DOĞAN'a, çalışmalarımın kurgusunu oluştururken önerileriyle bana destek olan Elçin POYRAZ'a ayrı ayrı teşekkür ederim. Ayrıca yapıtların uygulanmasında çalışmalarıyla destek olan Ceyhun KONAK'a, bu çalışmanın oluşum sürecindeki bütün sıkıntılara ortak olan aileme ve arkadaşlarıma, anlayış ve desteklerinden ötürü teşekkür ederim.

Haziran 2006

Şeref EROL

ÖZET

Bu eser metni, tekilliklerin ortaya koyduğu olasılıklardan, kent ve çağdaş sanat ilişkisine bir bakıştır. Kent mekânlarının bağlamlarında ele alınan eserler, bu mekânlarla tekrardan anlamlandırılmıştır.

Tekillik, tikel ile genel arasında kolektif bir yerdedir ve ancak, üzerinde durduğu düzlemlerde var olabilmesine karşılık bu düzlemlerle olan ayrımından dolayı, bu düzlemleri dekonstrüksiyona uğratmaktadır. Çağdaş sanatın, günümüz kent mekânlarıyla olan ilişkisi de bu şekildedir.

Üretilen yapıtlarla, kent olgusu, tekil bakış açılarıyla yeniden tanımlanmıştır. Ayrıca, yapıtların analogilerle ilişkilendirildiği kavramlar ve bakış açıları, kent olgusunun imkânlarından çıkarılmıştır.

Anahtar Kelimeler:

Tekillikler, Fark, Tekrar, Ayrım, Analoji, Enformasyon, Bellek, Kayıt, Katmanlaşma, Kent, Siberetik.

SUMMARY

This work text is a view to city and contemporary art relation via probabilities which singularities causes. Works that formes by urban context, take meanings by these spaces.

Singularity is in a collective space between partial and general. Although it can can only be on planes where it stands, due to differance between planes and itself; singularity deconstructs these planes . This is how the relation occurs between contemporary art and today's urban spaces.

With produced works, the urban fact redefined by singular point of view. And ideas and point of views that related with analogies of works are obtained from the probabilities of urban fact.

Key Words:

Singularity, Difference, Repetition, Analogy, Information, Memory, Record, Layers, Urban, Cybernetics.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no.</u>
ÖNSÖZ	II
ÖZET	III
SUMMARY	IV
1. GİRİŞ	1
1.1. Çalışmanın Amacı	5
1.2. Çalışmanın Kapsamı	5
1.3. Çalışmanın Yöntemi	5
2. TEKİLLİK TANIMI	6
3. TEKİLLİK BAĞLAMINDA KENT VE SANAT İLİŞKİSİ	10
4.ÇAĞDAŞ SANATTA TEKİLLİK	12
4.1. Enformasyon Bakımından Dil ve Sanat	13
5. MODERN ÖNCESİ TOPLUMLARDA TEKİLLİKLER	14
6. TEKİL BİR KENT TANIMI ÖNERMESİ	15
7. KİŞİSEL ALGILAMALARDA BAKIŞ AÇISI ALANLARININ ETKİSİ	27
8. YAPITLAR ÜZERİNDEN İLİŞKİLENDİRİLEREK YAZILMIŞ METİNLER	28
8.1. Kent Mekanlarına Yerleştirmeler	29
8.1.1. İstanbul Metrosu, Levent İstasyonu	29
8.1.2. Denize Platform İş	31
8.1.3. M.S.G.S.Ü. Rıhtımına Yerleştirilen Kaldıraçlar	33
8.1.4. Beşiktaş Denizcilik Müzesi Bahçesindeki Denizaltı için Tasarlanmış İş	35
8.2. Videolar	38
8.2.1. “Gerçek Korumam(ız) Altında”	38
8.2.2. “Balina”	40
9. SONUÇ	41
10. KAYNAKLAR	42
11. ÖZGEÇMİŞ	43

1 GİRİŞ

Sanatı neden ürettiğimizi mi yoksa sanatı nereden ürettiğimizi mi problem ederiz? Nereden ürettiğimizizin yanıtı, neden ürettiğimizizin de karşılığı olabilir.

Kent, kentleşme sürecinde kendi tanımını bulur. Bu süreç içindeki birey, kendinde içkin olan toplumu ifade edebilmek için sistemler ve kurgular alanı olan kent gerçekliğine karşı, bireysel olasılıkları kurgular.

Bugün sanat nesnesi, üreten, izleyen ve sunanın bakışlarıyla, kentte üretilmiş tüm nesnelere, aynı zamanda da o kentlinin tanımladığı doğaya ait nesnelere vücut bulabilmektedir.

Günümüz sanatı, farklılıklar alanındaki değişken olguların ortaya koyduğu bir kaosu içerir. Bu sanat, değişken olguların, modern insan tarafından kontrol altında tutulmasının, mutlak tanımlarla ifade edilmesinin kırıldığı noktada anlam bulur. Bu bağlamda bugünkü post-modern yaşam biçimindeki kente katılım, tamamen sanatsal bir olgudur. Biz bugün, sanatsal bir yaşam biçimi olan kentten, olası sanat ortamlarını ve tanımlarını ortaya koymaya çalışmaktayız.

Çakışmalar, yan yana gelmeler, katmanlaşmalar ve katmanlar arası geçişler gibi de gözlemlenebilen kente katılım sonucu, kent mekânlarının ve tanımlarının çeşitlenmesi ve buna karşılık düzen sistemlerinin tekrar tümel bir yapıyı inşa etme çabaları, gerilimlerin oluşmasına neden olmaktadır. Bu gerilimlerin neden olduğu krize dair *Aşırılığın Peygamberleri* adlı çalışmasında Allan Megill şöyle der:

“...Bir kere, 1890-1920’ler arası dönemde sanatsal üslupta ortaya çıkmış olan dönüşümlere dikkat çekelim. Fin de siècle ve décadence terimlerinin kendileri bile bir kriz bilincini anıttırılar, bu kriz sahiden yeni ve yaratıcı bir şeyin ortaya çıkmasıyla çözülebilir de çözülmeyebilir de. Ayrıca 1890’ların estetizminin (burada terimi

bilinen anlamıyla kullanıyorum) ötesinde, geniş bir zaman dilimi içinde doğalcılıktan dışavurumculuğa geçildiği gözlenebilir. Doğalcılığın esin kaynağı on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısının materyalist bilimi iken; dışavurumculuk başlı başına, kıyamet anlayışlarının önemli bir rol oynadığı yepyeni bir doğumu temsil ediyordu. İkincisi bu dönemde doğa bilimlerinde ve matematikte bir kriz ortaya çıkmıştı. (kabul etmek gerekir ki bu kriz daha geniş entelektüel çevrelerde ancak 1920’lerde, insanlar Einsteinci devrimin savundukları teoriler Einstein’inkinden çok daha huzursuz edici olan Einstein-sonrası isimlerin farkına vardıkları zaman ekili oldu.) Üçüncüsü, çeşitli eleştirmen ve yorumcuların sanayileşmenin, kentleşmenin ve bürokratikleşmenin modern hayat üzerindeki etkileri üzerinde düşünmeye başlamalarıyla birlikte kriz sosyolojik bir boyut kazandı. Bu bağlamda Weber, Tönnies, Nordau ve özellikle Simmel önemli isimlerdir. Simmel “modern insan”ın kendine özgü bir yabancılaştırıcı varoluştan mustarip olduğu fikrini amansızca geliştirdi; ona göre bu varoluşa damgasını vuran şey, kişisel gelişme ve kendiliğindenlik ihtiyacı ile bireyin karşısına insanın yarattığı bir şey olarak değil de özerk, gayri şahsi ve uçsuz bucaklığıyla son derece ezici bir şey olarak çıkan “nesnel” bir kültürün varlığı arasındaki çelişkiydi. Dördüncüsü, yabancılaşma teması (zira kriz kavramı burada bu biçimi alıyordu) dönemin edebiyatında da ortaya çıkmıştı. Mesela Rilke’nin Malte Laurids Brigge’nin notları (1910) adlı romanında şairin şehrin anonim gerçekliği karşısında kendi “sahici” varoluşunu koruma yönündeki ümitsiz girişimini betimleyişini ve Thomas Mann’ın sanat ile hayat arasındaki uçurum hakkında yaptığı çeşitli araştırmaları düşünelim. Freud’u da unutmamamız gerekir; o da (Joseph Breuer’le birlikte yazdığı) Histeri Üzerine Çalışmalar adlı kitabında ve “Dora” analizinde, bunu böyle adlandırmayı pek kabul etmese bile, on dokuzuncu yüzyıl sonu üst burjuva hayatının ruhu yıkıma uğratan katlıklarını ortaya koyar. Son olarak (bizim tamamıyla en dolaysız olarak bağlantılı olan da budur), tarihin akışına ve çoğulluğuna, kavranma tarzının öznelliğine dair farkındalığın artmasının yol açtığı “tarihselciliğin krizi” söz konusuydu. Buckle ve Spencer gibi on dokuzuncu yüzyıl şahsiyetleri ve onlardan önce de Hegel, tarihi rasyonel bir sona doğru ilerleyen tutarlı bir süreç olarak görebiliyorlardı. Ama bir Dilthey ya da Weber veya bir Troeltsch için böyle bir görüşü savunmak artık mümkün ya da en azından kolay değildi...”¹

Bu tabloda günümüz kent mekânları karşımıza, kişisel algılama ve anlamlandırma ile çeşitlenen, buna karşın genellemeci sosyolojik anlayışın

¹ Allan MEGİLL, **Aşırılığın Peygamberleri**, Çev.Tuncay Birkan, 178,179

tanımlarıyla çatışan kriz alanları olarak çıkmaktadır. Taksim'deki Mc Donald's bir restaurant mı yoksa bir buluşma noktası mıdır? Ayasofya tarihi bir Bizans yapısı mı yoksa bir taş ambar mıdır?² Vs.

Bu çalışmadaki amaç, sanatçının kentsel mekânlar ve bağlamları ile çatışarak ya da bu bağlamlara katılarak, onlar üzerinden ürettiği işlerin olası açılımlarının ortaya konulmasıdır. Zira analogiler alanı, sanat nesnesinin ne'liği üzerine sonsuz olasılıkları içinde barındırmaktadır; fakat metaforlarla ifade ise bizi genellemelerin ortalamalarında sıkıştırabilir ve göstergesel bir ifade alanına doğru yaklaştırabilir. Bu ise dilsel bir çözümlerdir ki tamamen okumak ve anlamlandırmak üzere yapıtı kuşatır, genellemeler ile tek anlama indirger. Biz burada, kolektif dil ve metaforlar üzerine bir analiz yapmaktan çok, tekil bir bakış açısının bu çalışmalara dair analogilerini hedeflemekteyiz.

Özetle bu çalışma, tekilliklerin ortaya koyduğu olasılıklardan, kent ve çağdaş sanat ilişkisine bir bakıştır. Yapıtlar, sanatçının, bazen kentin kendisini bazen de içindeki kimi mekânlarını, bir sanat nesnesi olarak ele alıp üzerlerinden yaptığı analogilerin nesneye dönüşmüş halleri olarak da görülebilir.

Yapıtlarda, yan yana gelişlerin oluşturduğu katmanların arasında bağıntılar üreterek, sistem kurma çabasındaki iktidar alanlarıyla, bu alanların içinden kendi ifadesini ortaya koyan tekilliklerin, arada olanı algılama ve farklılıklar türetme durumunu gözlemlemekteyiz. Buna göre algılanan şeyler arasındaki ilişkiler için, önce şeylerin tanımlanmaları gerekmektedir. Genelde şeyler, algılayanın kendi belleği doğrultusunda farklı farklı tanımlanırlar. Şu halde bir kayıt alanı olarak bellekten ve birçok belleğin kurguladığı farklılıklardan oluşmuş uzlaşımlara, genellemelere ulaşmaktayız; ayrıca eşzamanlı olarak, uzlaşımlar-dışı kalmış, aradaki boşluklara da ulaşmaktayız. Bu konuda Gabriel Tarde Monadoloji ve Sosyoloji isimli çalışmasında şöyle der:

² *“Ben ne tarih hocasıyım ne de coğrafya,
Beni, ancak bir taş ambar kadar alakadar eder, Ayasofya”*

...Ara oranlar hariç kimyasal maddelerin belirli oranlarda bileşimlerinden daha şaşırtıcı bir şey yoktur, aslında. Hiçbir evrim, hiçbir geçiş yoktur burada, her şey açık, ani, sert ve kesindir. Ve bununla birlikte, dalgalanan, değişken olan ve olgular içerisinde uyumlu bir şekilde kademelendirilmiş olan ne varsa, buradan gelir; renklerin devamsızlığı olmadan, tonların devamlılığının imkânsız olması gibi hemen hemen...³

Öyle görülüyor ki biz verilerden yola çıkarak boşlukları doldurmaya çalışmaktayız. Tüm bu verilerin arasındaki boşluklar, çeşitlilikler arası atlamalardır - ki aynı eserinde Tarde bu konuya da değinmektedir⁴-. Bu atlamalar bizi rasyonel tanımlar arasına sıkıştırır ve aslında, söz konusu sıkışma durumu, çeşitlilikler arası boşlukların tümüyle yok olması demektir.

³ Gabriel TARDE, **Monadoloji ve Sosyoloji**, Çev. Özcan Doğan, 20

⁴ "...Peki ama açık ve belirgin farklılıklar toplamı olarak sunulduğunda anlaşılmasın olan böyle bir transformasyon bir sonsuz-küçük farklılıklar toplamı olarak düşünüldüğünde, niçin kolaylıkla anlaşılıyor? Öncelikle bu karşıtlığın, bu kontrastın oldukça reel olduğunu göstermemiz gerekiyor. Farz ediyorum ki, bir cisim mucize eseri ortadan kayboluyor; bulunduğu A noktasında yok oluyor, sonra ortaya çıkıyor ve birinciye bir metre uzakta olan Z noktasında yeniden *dönüşüyor, ara konumları geçmeksizin*: bu cismin bir bağımsız konumlar çizgisi izleyerek A'dan Z'ye geçtiğini görüp şaşırarak gibi bir düşüncemiz yoksa, bu tür bir yer değiştirme zihnimizde yerleşemez. Bununla birlikte şuna dikkat etmek gerekir ki, bizim ilk şaşkınlığımız, eğer söz konusu ani kaybolmanın ve yeniden ortaya çıkmanın yarım metrelik, 30, 20, 10 veya 2 santimetrelilik bir mesafede, ya da milimetrenin algılanabilir herhangi bir kesiri mesafesinde gerçekleştiğini görmüş olsaydık, hiçbir şekilde azalmazdı. Aklımız ya da imgelemimiz, son duruma ilk duruma olduğu kadar şaşardı. Aynı şekilde, eğer önümüze iki farklı canlı türü konulursa, çok uzak veya çok yakın, önemli değil, bir mantar ve bir labye veya aynı türden iki labye, birinin aniden ve geçişsiz olarak diğerine dönüşebilmesini burada yukarıda olduğundan daha iyi anlayamayız asla. Ama eğer bize, bir ırk karışması nedeniyle birinin döllenmiş yumurtasının alışıldık güzergâhından ilkin son derece hafif, sonra derece derece artmış olan bir sapmaya uğradığı söylenirse, bunu kabul etmekte hiçbir zorluk çekmeyiz. Denilecektir ki, ilk hipotezin anlaşılmasızlığı düşünce birliğinin bilincimizde neden olduğu bir önyargıdan ileri gelmektedir. Bundan daha doğru bir şey yoktur, ve bu haklı olarak kanıtıyor ki, gerçeklik, bu önyargının doğduğu deneyimin kaynağı, sonlunun, sonsuz-küçükle açıklanmasına uygundur. Zira saf akıl, *çıplak* akıl bunu asla bulamazdı zaten; hatta küçüğün içinde büyüğün kaynağından çok büyüğün içinde küçüğün kaynağını görmeye zorlanmış olacaktı..."

1.1. Çalışmanın Amacı

İçinde yaşanılan kentin orada yaşayanlar tarafından tekil olarak algılanması...

Bu tekil algılama biçimlerinin çağdaş sanat yapıtı karakteri ile örtüştüğünün vurgulanması...

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Bu eser metni, tekilliklerin ifade alanı olarak da kabul edilebilen çağdaş sanatların farklılıklarını ve bu farklılıklardaki kent olgusunun, durduğu zeminleri kapsamaktadır.

Ayrıca, tekillikler olgusunun, hangi zaman diliminde varolduğunun açıklanması için, modern öncesi toplumlara da tekillikler bağlamında değinilmiştir.

Konuyla ilişkili, sanat, felsefe ve sosyoloji alanlarının kaynaklarından referanslarla, yapıtlar ele alınmıştır.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

Kenti oluşturan mekân ve nesnelerin kişisel algılamalar çerçevesinde, farklı anlamlar içermesi ve bu farklılığın açıklanmasında, çağdaş sanatın olanaklarının kullanılması

2. TEKİLLİK TANIMI

Olgulara tanımlama getirmenin, kapalı sistemler yarattığını belirtmiştik. Rasyonalitenin, yani kartezyen düşünce temelli mekanik fiziğin ve bu anlayışla şekillenen modernizmin çıkmazıdır bu durum. Tanımlar, oluş sürecinden kesitlerdir; bu kesitler, o sürecin kendisini kavramamızda bize bazı imkânlar sunuyorsa da, bu tanımların salt gerçekliğinden bahsetmek bizi yanıltacaktır.

Tanımların getirdiği genellemeler, minör durumları törpüleyen iktidarın kayıtlarıdır ve bu kayıtların dışında kalan imkânlar, artık bu tanımlarla işleyen bir yaşam örgütlenmesinde önemsizleşir, kayıt dışı kalır.

Öyleyse konu başlığındaki “tekillik” ile, minörlük imkânlarını yok eden “tanım” sözcüğünün yanyana kullanılmasındaki çelişkiyi nasıl açıklayacağız? İşte bu noktada çok önemli bir ayrıma gelmekteyiz: “Tekillik” kavramı, Leibniz’in monadlarından yola çıkarak sosyolojisini oluşturan Tarde’in ortaya koyduğu durumlarda ve yine bunlardan yola çıkarak Deleuze’un oluşturduğu “Olay Felsefesi”nde daha iyi anlaşılabilir. Ama önce biz Antik Yunan’daki monas kavramına ve oradan da Locke’un sayı kavramına değineceğiz.

“Monas, İlkçağ Yunan Felsefesi’nde özellikle Pythagorasçılardan itibaren ‘tek’ ya da ‘bir’ olan anlamında kullanılan terim”¹. Bu görüşe göre iki ya da diğerleri ancak ve ancak monas’ın bileşkeleridir; ondan türerler ve varoluşları onunla açıklanabilir. Bu düşünceden referansla Locke sayı kavramına şöyle bir açıklık getirmiştir:

“En basit ve en evrensel ide, sayı. Bütün idelerimiz içinde, birlik ya da bir idesinden daha çok yollardan zihne sunulanı olmadığı için ondan daha basit bir ide yoktur; bu idede hiçbir çeşitlilik ya da

¹ A. GÜÇLÜ – E. UZUN – S. UZUN – Ü. H. YOLSAL, Felsefe Sözlüğü, 1012

bileşiklik izi yoktur; üzerinde duyularımızın uygulandığı her nesne, anlıklarımızdaki her ide, zihinlerimizdeki her düşünce bu ideyi de birlikte getirir. Bu yüzden de başka her şeyle olan uyumu içinde en evrensel idemiz olduğu gibi düşüncelerimize en yakın olanıdır da: Çünkü sayı, insanlara, meleklerle, eylemlere, düşüncelere, varolan ya da düşünülen her şeye uygulanır.”

Locke’un sayının özelliği olarak ifade ettiği basitlikten, parçalanamaz, indirgenemez en temel olanı anlarız ve böyle bir özellik, her varoluşa uygulanabilir; her şey sayılabilir, çünkü sayı burada bir tek olana, birime denk düşmektedir. “Bir” burada, kavram olarak çokluktan başka, ifade ettiği şeyin, diğer şeylerden ayrımını ortaya koymaktadır. Kısaca Locke’a göre, yalnızca sayı parçalanamaz ve her varoluşa uygulanabilmesi bakımından, basit ve evrensel idedir.

Gene Locke sayıya ait kiplerin, bu sayı biriminin yinelenmesiyle oluştuğunu söyler; bu yinelemelerden sayının kipleri olan karmaşık ideler oluşur. “...böylece biri bire ekleyerek çiftin karmaşık idesini, oniki birimi birleştirerek bir düzinenin karmaşık idesini elde ederiz; yirmi, bir milyon ve herhangi başka bir sayının idesinde de bu böyledir.” der Locke.

Eğer sayıların kipleri arasında kesirleri söz konusu etmezsek, süreklilik de söz konusu olamaz; rasyonel sayılarda durum böyledir. Örneğin 1’den 2’ye geçiş süreklilik değil kesikliliktir, atlamadır. Böylece tanımlar, kesintiler ve kopmalar oluşturmaktır. Oysa olgusal olanda kesinlikler yoktur ve bir atlama değil geçişli bir süreçtir. Kesinlik burada artık zihinsel olmaya başlar. Olgusal olandaki tek kesinlik değişimdir. Buna göre olgusal önermelerde ispat olanaksızdır.

Tüm bu çıkarsamaların bizi götürdüğü yerde, artık metafizik bir alana girerek, mutlak olandan yani “sonsuz küçükten” bahsedebiliriz. Leibniz’in ortaya attığı bu kavram aynı zamanda modern türev ve integral kavramlarının da temelidir. Leibniz başyapıtı sayılan “Monadoloji”sinde Spinoza’nın tekçi görüşünü kendi çokçu görüşüyle bütünleyerek monadları ortaya atar. Bunlar, gerçekliktir. Boyutsuz, hareketsiz, dışarıdan etki almayan ve yalnızca olasılıkları kendinde içeren

varlıklardır. Fizikteki atomdan farkları bölünemezlikleridir.² Bu temel parçaları olmayan bölünemez tözler bütün karmaşık yapıları oluştururlar. Gerek Leibniz'in monadları için gerekse Locke'un sayı kavramı için bölünemeyen en temel varlık olduklarını söyleyebiliriz. Kompleks yapıların birbirlerinden olan ayrımları ve varoluş kökenleri bu temel varlıkta olduğundan, değişmez ve zamansal olmadıklarından, tanımlanabilen ve genellenebilenler bu tek olanlardır.

Bu tanımlar gereği Leibniz'in monadlarının Locke'un sayı kavramıyla aynı olduğunu düşünebiliriz; fakat aralarında çok önemli bir ayrım vardır. Locke deneycidir ve "İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme" isimli eserinde doğuştan ilkelerin olmayacağını ispatına gitmiştir. Ona göre bütün ideler deneyim yoluyla elde edilir; dolayısıyla yukarıda da belirttiğimiz gibi en basit ve en temel ide olan sayı idesi de doğuştan değildir. Leibniz'e göre ise monadlar metafiziksel aşkınlıkları olan varlıklardır. Tanrı tarafından en baştan öznelliklerinin özellikleri belirlenmiştir. Bir monadın hangi yüklemeleri alacağı baştan bellidir.

Leibniz'e göre olgular, matematik ve mantık gerçeklikten farklı olarak, bir sistem oluşturmaya bağlı bir zorunluluk içermezler ve zıtlıkları yani çelişenleri de mümkündür. Fakat dünya, bu olguların imkânlarıyla oluşan kontrolsüz bir alan değildir. Yeter-neden ilkesi ihtimallerinin önceden belirlenmesini sağlamıştır.³

Tarde'ın sosyolojisini, Leibniz'in "Monadoloji" isimli çalışmasından referansla oluşturduğunu yukarıda ifade etmiştik. "Monadoloji ve Sosyoloji" adlı çalışmasında ise Tarde, monad kavramından çıkışla, bireyin içeriğindeki barındırdığı toplumları ifade etmeye koyulmuştur. Bu çalışmanın Türkçe çevirisinin önsözünü yazan Ulus Baker bu konuyu şöyle özetler:

"-'doğa'nın uluslar, kavimler yaratmadığını, yalnızca bireyler yarattığını söyleyen Spinoza'ydı. Ancak Spinoza'dan Leibniz'e, oradan Tarde'a aktarılan bir anlayış doğrultusunda: Sonsuz sayıda bireyin oluşturduğu sonsuz sayıda birey – ve gene söylemek gerekir ki bu durumda bir toplum da bireydir. İşte monadolojik bireylikler

² Ahmet CEVİZCİ, **Metafiziğe Giriş**, 197, 198

³ A.g.e. 192-202

teorisinin Tarde'daki ifadesi.”⁴

Bütün bu ifade edilenlerden, Tarde'a göre, olası bütün toplumlar bireyde içkindir önermesini çıkarabiliriz. Ali Akay, Tekil Düşünce adlı çalışmasında bu durumu şöyle ifade eder:

“Tekil düşünce, tikel ile çoğul arasında ayrı bir yere sahiptir. Her bir insanı çokluk olarak ele alır; Tarde'ın yazdığı gibi, tekil olan birey değil onun çokluğudur; her bir bireyleşme eğilimi kolektif olmaya devam etmektedir. Herkes bir toplumdur. Toplum insanların içinde oldukları alan olmaktan çok, toplumlar insanın içindedir. İnsanlar toplumda değil toplumlar bir insanın içinde vardır; yine Tarde örneğini düşünürsek, denizde balıklar değil balıkların arasında deniz vardır. Tekil düşünce çoğulluğumuzu göstermektedir”.⁵

Akay aynı çalışmasında, günümüz tekil ifade imkanlarının sonucu, ayrışık olanların oluşturduğu bir oluştan bahseder. Burada, yan yana gelen farklılıkların çokluğunu da anlayabiliriz.

⁴ Bkz. (1), TARDE, 9

⁵ Ali AKAY, **Tekil Düşünce**, 8

3 TEKİLLİK BAĞLAMINDA KENT VE SANAT İLİŞKİSİ

Bir kentin mekânlarının referanslarıyla güncel sanat bağlamında işler üretme durumu nedir? O kent, kendine dair sanat nesnesinin üretilmesine olanak hazırlarken, bu nesnelere katılabilecek hangi imkânları içinde barındırmaktadır? Üretilmiş olan işler, içine yerleştiği o mekânları nasıl bir dönüşüme uğratar? Bununla beraber kendisi de eş zamanlı olarak, nasıl bir dönüşüme uğramaktadır? Kentin kendisi, üretilmiş ve üretilen bir kurgu alanı¹ olarak, işleyiş sistemi içinde sanat çalışmalarını talep etmektedir. Sanki kendi kurgusallığının alanını, bir başka üst kurgu alanının (sanatın) zemini haline getirerek gerçekliğe dönüştürecektir. Bu durum kentin kendisine dair oluşturduğu farklı tanımların, farklı siyasetlerin, sanat üzerindeki etkisi olarak görülebilir mi? Kentin sanat üzerine oluşturduğu siyasetler var mıdır? Tüm bu soruların ve daha fazlasının ortaya koyduğu durum, kurgulanmış olan yaşam alanları ve yaşam alanlarından türetilen sanat çalışmalarının, birbirleriyle, olan ya da olabilecek ilişkileri çerçevesinde birbirlerini tanımlama ve dönüştürme becerilerinin ne olduğudur.

Bir kent mekanı (liman, meydan, metro vs.) kentteki varlığını, kendi fonksiyonelliğiyle meşrulaştırır. Bu fonksiyonellik ve meşruluk, ilk anda onun bireyler tarafından kullanılması ile doğru orantılı olarak gelişir. Oysa asıl üzerinde durulacak nokta, kentin bireyler tarafından bu fonksiyonların ve meşrulukların dışında ne şekilde kullanıldığı, fonksiyonlar dışındaki olası mevcut imkânlarının ne olabildiğidir; bu durumu ifade etmeye çalışmamızın nedeni ne olabilir? Örneğin bir metro mekânını fonksiyonelliği dışında, herhangi bir “sanat nesnesi alanı” halinde ele alalım. Burada sorulması gereken soru şudur: Mekanın işlevsel gerekliliklerden ayrı olarak, bir “sanat nesnesi alanı” olması bakımından, hangi farklı kriterler devreye girmektedir? Kentin işleyişinde söz sahibi olan kurumların genel referans noktalarını belirleyen tarihsel bellek, anlamsal düzlem, biçimsel içerik, mekânın

¹ Burada kurgu alanı, insanın kendi pratik yaşamını örgütlerken duyu organları yoluyla gözlemlediklerinden yola çıkarak kurgulayıp tasarlayarak ürettiği fonksiyonel insan ürünü nesnelere bütünü kastedilmektedir.

fonksiyonları, vb. klişelerden işleyen bir eleştiri sisteminin referanslarıyla işi planlamak, ne gibi olumlu ya da olumsuz durumları beraberinde getirmektedir? Bu klişeler aynı zamanda, çoğullukları önemsizleştiren, fonksiyonlar ve meşruluklar üzerine yapılanmış tümel kent siyasetinin, sanat nesnesi seçiciliği üzerinde kurduğu dayatma olarak algılanmaz mı? Eğer bu sorunun yanıtı bizim için “evet” ise, nasıl bir pratikten yola çıkarak bu siyasetin dışından ona alternatif bir çalışma oluşturabiliriz? Bu durum karşısında önerilecek yöntem, bu klişelerden kaçmaya çalışmak değildir. Çünkü onlardan uzaklaşmak çabası bizi, kentin ve onun mekânlarının, sanatın, üreten ve tüketen bağlamında bireylerin, birbirleriyle kuracakları ilişkileri sorunsallaştırmaktan uzaklaştırır ve tamamen kendi içine kapanan, ezber ve ön kabul tekrarlarıyla işleyen başka bir klişeye ulaştırır. Artık bu yeni klişe alanda, varlığını sanat tarihi içindeki kayıtlarla meşrulaştırmış bir üretim ile karşılaşırız. Bu üretim, kendi üretimsel nedenlerinin ortadan kalktığı farklı zaman ve düzlemlerde tekrarlanır; dolayısıyla farklı bağlam olanaklarından etkilenmeksizin, klişe bir tanım altında anılacak bir standarda dönüşür. Örneğin, günümüzde herhangi bir akıma ait olduğu iddiasındaki bir sanatçı ya da eser nasıl değerlendirilmelidir? O akımın bağlı olduğu düzlemler bugünün kentinde eleştiri referansları olabilir mi?

Çağdaş sanat alanı, klişelerin dışından bakan ve tekil ifadeler arası farkları ortaya koyan bir noktada durmaktadır. Öyle ki tüm bu klişe eleştiri metotları, zamanın ve mekanın farklılaşmasıyla ve daha da önemlisi, üreten ve izleyen tekillerin başka başka algı düzlemlerine sahip olmaları nedeniyle, farklı açılımları, paradigma dışı imkanları içinde barındırmaktadır. Sorular özde aynı gibi olsa da verilen ya da verilecek olan yanıtlar, bu bağlamda sürekli çeşitlenecektir.

4 ÇAĞDAŞ SANATTA TEKİLLİK

Bireyleşme süreci içinden tanımlanan tekillik, kendini birçok alanda gösterebilmesine karşılık, çağdaş sanat kendini bir tek tekilliklerde gösterebilmektedir. Çağdaş sanatların ortaya koyduğu en genel tanım, hiç de genelleştirilemeyecekleridir. Çağdaş sanatın üretim biçimini ve yöntemini referans alarak işleyen bir okul ya da grup kendi paradigmasını ortaya koyacağından sonuç yapıtlar, bir süre sonra çağdaş sanat yapıtı olmaktan çok moda ifadeler olma riskini taşır. Belli modlarla iş üretmek, hakim paradigmayı takip etmek, çağdaş sanatın tam da karşısında olduğu bir durumdur. Aykut Köksal'ında derslerinde ifade ettiği gibi çağdaşlık, hâkim paradigmalardan referansla, o paradigmanın takipçisi değildir. Hakim paradigmayı kıran, yeni paradigma ortaya koyandır. Köksal'a göre mevcut olan güncel paradigmayla eş zamanlılık, çağdaşlık yanılığısı yaratır.

Eğer bir sanat ekolü, belli okullar ya da cemaatler tarafından referans noktası olarak kabul ediliyor ve sanatsal üretimde kritik ve analiz metodu olarak formülleşiyorsa, hiç de çağdaş sanatın yapısıyla bağdaşmayan bir durumu ortaya koyuyordur. Bu anlayıştaki çağdaşlık, bugünün değerlerinin dışından onlarla alternatif olabilmesi bakımından modernlerin, geleneğe karşı devrimci olan tavrına yakındır. Bu durum aynı zamanda modernizmin kendi çelişkisidir. Tepeden planlanan bir tasarım olarak yaşama nüfus eden modernizm, baştan planladıklarıyla, süreç içinde olanların çatışması ya da örtüşmemesi sonucu, atomist çoğul bireyleri ve özgürlüklerini savunurken, tekipleştiren bir uniform yapıya dönüşmüştür. Oysa modernist söylemden çıkan "paradigma dışı olma", devrimci olma, modernizmin de yine modernist bir anlayışla analiz edilmesine ve bu analiz sürecinin ardından da dekonstrüksiyona uğratılmasına sebep olmuştur.

Modernizmin imkânlarının sonucu, kendini de incelenecek bir kadavraya dönüştüren bu tavrıdan da farklı olarak, tüm bunların dışında, bütün diyalektik ikiliklere rağmen, her zaman var olan tekil algılama ve tekil direnmelerden bahsedebiliriz.

4.1 Enformasyon Bakımından Dil Ve Sanat

Sanatın bir direnme eylemi olduğunu ifade eden Gilles Deleuze, bu görüşünü şöyle açar:

“...Sanat eserinin iletişimle bağı nedir? Hiçbir bağı yoktur. Sanat eseri bir iletişim aracı değildir. Sanat eserinin iletişimle işi olmaz. Sanat eseri en ufak bir enformasyon kırıntısı bile içermez. Buna karşılık sanat eseriyle direnme eylemi arasında temel bir yakınlık vardır. Evet, işte tam da burada, sanat eserinin direnme eylemi olarak enformasyon ve iletişimle bir meselesi olur. Direnen insanların sanatla en ufak bir bağ kurabilmek için ne yeterli zamanları nede kültürleri olmamasına karşın, bir sanat eseriyle direnme eylemi arasındaki bu gizemli bağ nereden geliyor? Bilmiyorum. Malraux güzel bir felsefi kavram geliştirir, sanatın üzerine çok basit bir şey söyler, Sanatın ölüme direnen tek şey olduğunu öne sürer...”¹

Deleuze’ e göre bir direnme eylemi olarak ifade edilen sanattan, günümüzün sanatsal üretimi ve geçmiş üretimlerin de (Kant estetiği öncesi) günümüzden okunarak yeniden anlamlandırılmaları anlaşılmalıdır. Sanatın paradigma dışı üretimleri onun direnme noktasını ifade eder. Mevcut sistemin ve o sistemin karşı alternatiflerinin de dışında olan çağdaş sanatın, ikonografik olarak bir harf, kelime, tümce ya da bir söyleve denk gelmesi mümkün değildir. Eleştiri ve eleştiri kurumları bu üretimi tanımlayıp belli bir zemine oturtsa da sanatın direnme gücü orada sabitlenip tutulamaz. Sanat ürünü, eleştiri zeminini anında terörize edip yeni potansiyel açılımları hissettirir. Böylece izleyici, eserin karşısında, kendi yaşamsal deneyimleriyle yeni duyumsamalar oluşturarak artan bir yansıtma sistemi ile eseri, tekrar ve tekrar üretir. Bu şekilde tanımladığımız bir sanatın kurumlar ve kolektif yapılar kurallarıyla üretim ve ifadesinin imkânsızlığı kendini bize hemen gösterir.

Kendi zamanımız içindeki mevcut iktidarların hâkimiyetinin dışında bir ifade alanı olarak çağdaş sanatın direnmesi, bu mevcut iktidarlara, birebir anlamda slogana

¹ Gilles DELEUZE, **İki Konferans**, 38,39

dönüşen söylemlerle tepki göstermekten başka bir şeydir. Deleuze'e göre enformasyon buyruk tümceleridir ve iktidarın söylevidir. Mevcut bir enformasyon eş zamanlı olarak hangi şartlarda olursa olsun karşı enformasyonunu da yaratır. Ve bu karşı enformasyon önceden bilinebilir ve tahmin edilebilirdir. Direnme eylemi olarak karşı enformasyon tek başına yeterli değildir. Ancak sanatın ifade alanında, tekilliklerin ortaya konulabilmesi bakımından, mevcut enformasyonun ve karşı enformasyonun da dışında olarak, sanatsal üretimin direnç gösterdiğini söyleyebiliriz.²

Sanatın ve sanat ürünlerinin iletişim gücü ve dilsel özellikleri elbette yadsınamaz; ama yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı gibi sanatın bu dilsel özelliklerle birebir tutulması, ya da ona indirgenmesi, sanatın imkânlarının kısıtlanması olarak ifade edilebilir. Tabii burada bahsi geçen dil, iletişim kurabilmek ve anlaşabilmek üzere kurulu olan kolektif dildir. Adorno, bu kolektif dile güvenilmez demiştir. Oysa Deleuze'un sık sık Proust'tan alıntılar yaparak bahsettiği gibi "ana dilinde bir yabancı gibi yazmak" ya da Claire Parnet ile birlikte bahsettiği gibi "kekelemek"³, iletişim kurabilmek bakımından, dil yapısından kaynaklanan özellikler değildir; bunlar kolektif dilin içinden kaçış çizgileri oluşturmaktır.

Nuri Bilgin, Sosyal Psikoloji Sözlüğü'nde Abraham Moles'un 'sibernetik iletişim modeli' olarak ifade ettiği iletişimdeki kod nesnelerinin, yani işaretlerinin anlaşılabilirliğini şu şekilde tanımlar:

"Mesaj her şeyden önce, verici tarafından işaretler repertuarından alınan öğelerin düzenlenmiş bir dizisidir (sequency). Verici, repertuar öğelerini, mesaja içrel yasalara göre düzenler. Alıcı, mesaj öğeleri tanır, anlamlandırır vb.

Mesaj, bir yenilik taşıyıcıdır; burada yenilik, belirli bir öngörülmezlik derecesinin, bu da orijinallik miktarının (orijinallik düzeyi, mesaj ve öğelerinin görülme, ortaya çıkma olasılığıyla ters orantılıdır) ifadesidir ve mesaj, bunu taşıdığı ölçüde bir değere

² A.g.e. 34-38

³ G. DELEUZE; C. PARNET, **Diyaloglar**, Çev. Ali Akay, 18, 19

sahiptir.

Enformasyon, belirsizliği azalttığı ölçüde, anlaşılabilir ya da okunabilir. Anlaşılabilirlik, mesaj öğelerinin tekrar sıklığına, yani artıklık (redundancy) derecesine paralel olarak artar ve dolayısıyla mesajın orijinalliğiyle ters orantılıdır. Pratikte mesajın, orijinallik ile anlaşılabilirlik, öngörülmezlik ile öngörülebilirlik arasında dengelenmesine çalışılır. Bu noktada, alıcının maksimal orijinallik debisi önem kazanır.”⁴

Sibernetik yasalarla belirlenmiş bir iletişim, sistemin sorunsuz çalışması için gerekli olan bilgi aktarımı ve bilgi alımıdır. Dolayısıyla bir dil sisteminin içinden ona kekeme olmak ya da ana dilinde bir yabancı gibi yazmak... İşte ikiliklerin arasında olmak budur ve fark da buradadır.

Günümüz sanatında, tekrar eden biçimler, görüntüler, sesler, vs.nin oluşturduğu yapıda, yinelemelerle birbirinin aynısı gibi olanın meydana getirdiği farktan ve çeşitlenen anlam düzlemi alanlarından bahsedebiliriz. Dilin özgürleştiği bu alanda, günlük yaşamda kullanılan simgeler ve nesnelere, bağlı oldukları anlamlardan farklı olarak tekrar ve tekrar algılara sunulurlar. Bu durum Deleuze’ye göre, yinelenenin farkıdır.⁵ Birbiriyle aynı gibi olanın, birden çok olmasından kaynaklanan farkıdır. Deleuze’de fark, taban tabana zıt olanlarda değil aynıının tekrarındadır. İki su damlasının farkı gibi, bir kalbin aynı ritimde sürekli devinmesi gibi. Ve fark bu tekrar edenlerin boşluklarında, aradadır. Aslında burada, uzlaşımçı olanın yani dilin⁶genellemelerinin sonucunda, bizde “aynı olan şeyler” yanılgısı ortaya çıkmaktadır. Oysa varoluşun çeşitlenmesinde aynı olandan, özdeş olandan değil, benzeşmelerden, yakınlıklardan, gözlemlenebilen ortak niteliklerden bahsedebiliriz.

Nietzsche’ye göre bütün bu genellemeler, insanın kendi evrenini, bütün evrenlerin içinde kurgularken, oluşturmak zorunda kaldığı yalan durumlarıdır. “...İşte, hepimizin dil karşısındaki durumumuz budur. Ağaçlardan, renklere,

⁴ Nuri BİLGİN, **Sosyal Psikoloji Sözlüğü**, 331

⁵ Bkz. (7), AKAY, 97

⁶ Burada dilden kasıt, insanın kendi dışında olanla iletişim kurmak için geliştirdiği yöntemler bütünüdür.

kardan ve çiçeklerden söz ettiğimizde, şeylerin kendileriyle ilgili bir şeyler bildiğimize inanırız; oysa elimizdeki, şeylerin, kaynaktaki neliklerinin hiç mi hiç karşılıkları olmayan eğretilmelerinden başka bir şey değildir.”⁷ Nietzsche böyle bir sistemin yarattığı hakikat yanılgısından bahseder, ona göre: “hakikatlar, sanrı oldukları unutulmuş sanrılardır.”⁸ Nietzsche’nin kavramların gerçekliği üzerine örneklediği “yaprak” örneği de hakikat yanılgısını destekler niteliktedir.

“Özellikle kavramların kurulmasına bakalım. Her sözcük, hemen, şu yolla kavram haline gelir: Bir seferlik ve bütünüyle tikel olan ve içinden çıktığı, şimdi de onu anımsamaya yarayabileceği, kaynaktaki izlenim için değil de, sayısız, az ya da çok benzer, yani tam alındığında hiçbir zaman birbirinin aynı olmayan, dolayısıyla temelden farklı, birçok durum için kullanılmaya uygun hale gelince. Her kavram, aynı olmayanların aynılaştırılması yoluyla ortaya çıkar. Nasıl hiçbir yaprak bir başkasının tam olarak aynı değilse, aynı şekilde, yaprak kavramı da, bu tikel farklılıkların bir kenara atılması yoluyla, ayrılıkların unutulması yoluyla kurulur, ve şimdi öyle bir tasarım uyandırır ki, sanki, doğada yapraklara ek olarak bir de ‘yaprak’ diye bir şey, öyle, bir Temel Biçim varmış da, bütün yapraklar buna göre çizilmiş, örülmüş, biçimlendirilmiş, renklendirilmiş; ama, sanki, beceriksiz ellerle, öyle ki hiçbir tek örnek tam ve güvenilir olarak o Temel Biçim’in sadık tasarımı değilmiş.”⁹

Dilin bu genellemeci yapısından farklı olarak günümüz sanat alanı, direnen olma bağlamında, sistemlerin ortaya koyduğu öngörülebilir olanın dışında bir noktadadır. Yani, çağdaş sanatın ilgilendiği dönemlerin, birbirinden oldukça farklı olan üretim yöntemleri arasında görülen tek ortak nokta, bu farklılıkların, kendi bağlı buldukları düzlemlerde, dilsel bir ifade alanı olarak, herhangi bir resmi sanat görüşüne bağlı olmayan tekilliklerin ifade alanı olması diye özetlenebilir.

⁷ Friedrich NİETZSCHE (1996), “Ahlakdışı Anlamda Doğruluk ve Yalan Üzerine”, Çev. Oruç Aruoba, *Cogito*, 16, Güz, 58

⁸ A.g.m., 59

⁹ A.g.m., 58

5 MODERN ÖNCESİ TOPLUMLARDA TEKİLLİKLER

Tüm bu ifade edilenlerden çağdaş sanatın bir tekilliklerin alanı olduğu sonucu çıkar. Peki, çağdaş sanat olarak adlandırdığımız bu ifade alanlarının tümünün tekilliklerde kendini göstermesinin sebebi nedir? Bu tekillikler, ne zaman, nerede, hangi köşe dönülünce var oldu? Bu sorunun cevabı, tekillikler her zaman vardı; önermesi olabilir.

Kolektif yapının hâkim olduğu geleneksel dediğimiz toplumlarda, bireylerin kişisel ifade imkânlarının kayıt dışı kalması, tekil algılamanın bu dönemlerde olmadığı yanılgısını yaratsa da, oradaki durum aslında kolektif yapıyı örgütleyen iktidarların, teoloji temelli yönetim güçlerinin üst dilinden kaynaklanan genellemeleridir. Üstelik o toplumlarda, buradan bakışla sanat diye nitelendirdiğimiz üretim biçimlerinin bir tür dilsel ifade alanı olduğunu da kabul edersek, enformasyon nesnesi olan o üretimlerin toplumun inanç ve önyargılarının biçimleri olduğunu ve anonimleşmiş bir yapının, bütünsel olanın, yüzyıllardır yinelenenleri olarak görebiliriz.

Bugünkü sanatsal üretimle bu anlamda hiçbir ilişkisi olmayan bu ifade alanlarını, gerçekten sadece, kamusal alanlarda toplumuna seslenmek ve ona enformasyon iletmek amacıyla ki bir iktidarın üretimi olarak kabul edebilir miyiz? Yani, buradan bakarak o günün sanatsal üretimi dediğimiz durum, aslında bugünkü medyanın üstlendiği görevi mi yerine getiriyordu?

Mesajın algılanabilmesi ve bu algılanan ölçüsünde toplumun ortak ideallerinin inşa edilmesi böylece katılımın sağlanması, bugünün sloganlarıyla yönlendirilen toplum modellerinden pek de farklı görünmüyor. Geleneksel dünyada, aynı Moles'un ifade ettiği gibi, mesajın herkese ulaşması bakımından anlaşılabilirliği ve dikkat çekmesi bakımından da orijinalliği, belli bir dengede kurulmalıydı (burada, orijinallikten kastedilen şey, o dönem için güzeli işaret eden estetik yargılar ve ortaya koyduğu biçimlerdir). Aykut Köksal, modern dönem öncesi kentlerle ilgili yaptığı

tespitte bu durumu şöyle özetler:

“...Kültürel üretimin tüm öğeleri, geleneksel kentte bağlamsal bir bütünün içinde yer alıyor, başka bir deyişle bütünsel örgütlenme içinde özerklik taşıyordu. Modernleşme sürecinin ‘sanat nesnesi’ anlamını yükleyeceği ürünler de doğal olarak bu bütünün ayrılmamış öğelerinden oluşuyordu. Ait oldukları bağlamın fiziksel bir parçası olmak, bu öğelerin zorunlu bir özelliği idi. Heykel ya da resim mimarının ayrıştırılmaz, koparılamaz bir parçasıydı, kimi kez bir sütun ya da cephe ögesi olarak ortaya çıkıyordu, kimi kez de duvarın işlenmiş, boyanmış bir katmanı olarak. İster Avrupa Ortaçağı’nın kenti olsun, isterse de Doğu’nun geleneksel kenti, kentsel yapı özerk bir kendiliğe yer vermeyen, doğal ve kendiliğinden örgütlenme mantığıyla tanım kazanırdı. Kentsel mekân içinde öğelerin bağımsız varlıklarıyla ortaya çıkmaları bir yana, kentin sokak mekanı kendi bağımsız varlığını tanımlayacak zemin kaplamasına bile sahip değildi. Bugün özel bir anlam yüklediğimiz tarihsel anıtlar bile bu kentte yine öğelerin anonim ilişkiler düzeni içinde yer alıyordu. Anıtın kentsel bütünle kurduğu sözdizimsel ilişki, bir konutun bütünle kurduğu ilişkiyle aynı düzen bağıntılarını taşıyordu...”¹

Köksal, aynı metninde, “geleneksel dünyanın doğal dili” diye tanımladığı bu düzenin, Avrupa’da Rönesans’la çözülmeye başladığını ifade eder. Modernleşme süreci olarak ifade ettiği Rönesans’la başlayan bu dönüşümün temelini de pratiğin terk edilmesi ve planlamanın gelişmesine ya da yeniden keşfedilmesine bağlar.

Peki, böyle bir geleneksel dünyanın varlığını buradan ve buradaki mevcut kayıtlardan yola çıkarak analiz etsek de, oradaki mevcut kültürel ürünlerin neredeyse homojenmiş gibi ifade edilen biçimleri, onları algılayan geleneksel dünya bireyleri için de aynı ortak anlamı mı taşımaktaydı? Elbette bir dilin yazısı olarak kabul ettiğimiz bu geleneksel kültürel üretimlerin, o dili kullananlar tarafından okunması da aynı olacaktır. Çarmıhtaki İsa ya da Ramsesin başındaki Horus heykelinin, o kültürün içindeki bireylere vereceği mesaj tek ve aynıdır. Öyleyse, geleneksel dünya içinde kabul edilen Antik Yunan hangi noktadadır?

¹ Aykut KÖKSAL, “İstanbul: Hazır Bağlam”, 92

Antik Yunan'daki kültürel üretimlerin de, geleneksel dünyanın bağlamsal bütünündeki sözdizimsel ilişkisi içinde yer aldığı kabul etsek de, oradaki felsefenin gelişimini nasıl değerlendirebileceğiz? Yani hiç de geleneksel dünyanın kuralları içinde yeri olmayan bir tavırla üretilen felsefi söylemler... Birbirine zıt ve farklı görüşlerin çatışmaları, varoluşun kökeni üzerine çeşitlenen önermeler vs. Buradaki üretimlerin “tekillikler” olarak tanımladığımız durumla bir ilişkisi olabilir mi? Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik* kitabında şunları yazıyor:

“İlyada 1990larda arkaik çağdakinden çok farklı işlevler görür. Modern okurlar için ünlü bir başyapıt olarak batı edebiyatında önemli bir yer işgal eder. Ama antik dönemde yaşayan yunanlılar, onun edebiyat olduğunu düşünemezlerdi, çünkü ellerinde kavramsal olarak böyle bir kategori mevcut değildi. Bu epik şiir, kurmaca olması yüzünden benzersiz bir yazın tarzı payesi almak şöyle dursun, toplumsal hayatla sıkı sıkıya bütünleşmiştir. Törenlerde okunuyor, öğretiliyor, ve sık sık hukuksal anlaşmazlıkların karara bağlanmasında kullanılıyordu. Antik Yunanlılar, aynı şekilde, bir heykeli de sanat olarak görmezlerdi. Eserin güzelliğini takdir etseler de, onu farklı bir estetik nesne olarak değerlendirmezlerdi.”²

Bugünün sanatsal üretim biçimlerinin referansları olan bu kültürel ürünlerin, Köksal'ın altını çizdiği geleneksel dünyanın üretim anlayışına uyduğu aşikârdır; fakat bugünün sanat alanındaki bireyselleşmenin karşılığı, o dönemin düşün alanında görülmüş olabilir. Ayrıca İlyada her ne kadar anonimleştirilmiş olsa da, yazarı bilinen (Homeros) bir eserdir. Bu eser kentsel örgütlenmenin içinde yazarının kendi görüşünü ifade ettiği bir Yunan toplumu yorumlaması ve kültürel üretimleri içinde bir tekillik sayılabilir. Geleneksel dünya içinde ortaya çıkan, bireysel ya da gruplar olarak farklı algılamalar ve yorumlamalar da tekillikler alanı olarak kabul edilebilir. Geleneksel dünya düşün alanınının (ister teolojiye dayansın ki o dönemler özellikle teoloji merkezliydi, isterse doğa gözlemlerine) üretimleri içinden seslenenler, üstelik o dönemin mevcut iktidarlarının tek tip bir dili aşkınsal tanrı adına dayatmalarına

rağmen, yinede tekil ifadelerini oluşturmuşlardır. Umberto Eco'nun "Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik" olarak Türkçeye çevrilen çalışması bu anlamda bir referans kaynak olarak kabul edilebilir.

"...İzlemeye girdiğimiz tarih karmaşıktır, sürekliliklerden ve kopmalardan oluşmuştur. Büyük bölümüyle bir süreklilikler tarihidir, çünkü ortaçağ hiç kuşkusuz birbirlerine gönderme yapmaksızın zincirleme olarak birbirlerini kopya eden yazarların çağı olmuştur; bunun nedeni de, elyazmalarına güçlkle erişilebilen bir çağda, kopya etmenin fikirleri dolaşıma sokmanın tek yolu olmasıdır. Kimse bunun bir suç olduğunu düşünmüyordu; bir kopyadan ötekine çoğu zaman artık kimse belirli bir formülün yaratıcısının gerçekten kim olduğunu bilmiyordu ve sonuçta, eğer bir fikir doğru ise herkese ait olduğu düşünülüyordu

Ama bu tarih ani değişimler de içerir, Descartesçı cogito gibi büyük değişimler değildir bunlar. Maritain'e göre düşünürün "mutlak sahnesine ilk adım atışı" Descartes'la gerçekleşmiştir; Descartes'tan sonra her düşünür daha önce hiç çıkmamış bir sahneye çalışacaktır. Ortaçağlılar bu kadar teatral değildi; onlar özgünlüğün bir kibir günahı olduğunu düşünüyorlardı (öte yandan, o dönemde, resmi geleneği sorgulamak, yalnızca akademik olmayan birtakım risklere sokuyordu insanı). Ama ortaçağlılarda (bunu hala bilmeyenlere söylüyoruz) dehanın doruklarına çıkabilen, dâhice düşünebilen insanlardı."³

Öyle anlaşılıyor ki geleneksel toplumlarda tekil algılamaların, yukarıda da belirtildiği gibi, gerek teolojik yapının tek tipleştirilmesinden, gerek kaynakların dolaşımının zorluğu bakımından kopyanın ve çoğaltmanın gerekliliği ve bir dönem özgünlüğün kibir sayılması... gibi sebeplerden dolayı öne çıkmamış olduğu ya da günümüz toplumlarına göre daha az gözlemlendiği söylenebilir; ama bu tekillik alanının sadece Avrupa aydınlanması, endüstri devrimi ve modernizm süreçlerine bağlanması anlamına gelemez. Ali Akay, Tekil Düşünce adlı çalışmasının 3. baskısının önsözünde bu durumu şöyle ifade eder:

"...Hıristiyanlığın ortaya çıkmasından sonra, bu din, gerek aziz Jean, gerek Aziz Paul tarafından yorumlandığında, kutsal kitabın modeli değiştiği gibi, din adamları arasındaki tartışmalar da şiddetlendi.

³ Umberto ECHO, **Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik**, Çev. Kemal Atakay, 16

Örneğin Aziz Paul hem pagan, hem Yahudi düşüncesine başvurmuş, Patmoslu Jean ise bir halk adamı olarak, “Kıyamet” portresi yorumu daha “iktidara yönelik” bir şekle çevirmiş, pagan zihniyetinden çıkmayı amaçlarken, aynı zamanda, “Kıyamet” suresinin model olduğunu da bir kenara koyup modeli değiştirmiştir...”⁴

Tüm bu bölümde ifade edilenlerin, düşün alanında geleneksel dünyadaki tekillikler olarak kabul edilebilme olasılığına rağmen, bu durum, bugünün sanat tanımı içine giren, modern öncesi dönemlerin kültürel üretimlerinde pek gözlenemez. Öyle görülüyor ki günümüz sanat anlayışı, modern öncesi üretimleri biçimsel bir referans olarak alırken, kendine ait bir düşünsel alanını da var etmiştir ve bu düşünsel alan, modern öncesi filozoflar gibi günümüz sanatının da tekil ifade imkânlarını, içerik ve buna bağlı biçim olarak ortaya koymuştur.

⁴ B.k.z.(9), AKAY, 16

6 TEKİL BİR KENT TANIMI ÖNERMESİ

Emre Zeytinoğlu, “Sanatın Suç Ortaklıkları” isimli çalışmasında, Pausanias’ın Hellas gezisi sırasındaki izlenimlerinden oluşan, Hellen kentleri imgesi ile Wycherleyn’in arkeolojik buluntulardan referansla ortaya koyduğu, Hellen kentlerini kıyaslar ve şu soruyu sorar: “O halde, üzerinde konuşulan Hellen kenti hangisiydi; Pausanias’ın masal kenti mi, yoksa Wycherley’nin arkeolojik alanı mı?”¹ Zeytinoğlunun eseri, peşi sıra gelen rneklemelele, bize, geçmişin kentlerinin tümel bir yapıda olmadığını, fakat güncel egemen görüşlerin, kayıt ve eleme yöntemlerinde bu kentleri tanımlarla genellediğini ifade eder. zerine konuşulan, fikir birliğine varılan hangi kentlerdir? Modernizmin tasarlayarak ürettiği topya kentleri dışında, böyle bir tümel yapı, hangi kentlerde görüldü?

Michel Tournier’in “Cuma ya da Pasifik Arafı”² isimli romanında Robinson, adada yaşadığı çeşitli evrelerden sonra, adayla bütünleşen ve orada kendi krallığını ilan eden bir karaktere bürünür. Uygur batı toplumundan gelen bütün sıfatlarını, bu vahşi ada üzerinde uygulamaya koyulur. Rahip Robinson, Vali Robinson, General Robinson, Savcı Robinson, Hkim Robinson, Vatandaş Robinson, Suçlu Robinson...

Robinson adayla giriştiği diyalektik mücadelede bazen onu, karşısında ezici bir güce sahip taban tabana zıt bir irade olarak görürken, bazen de adayla kurduğu empatilerle bu iradenin doğasını anlamaya çalışır; hatta daha da ileri giderek onu bazen annesi ve onun rahmi olarak tam anlamıyla bir yuva haline dönüştürürken, enstet durumlara varan, şefkat ve şehvet karşımıyla, onun dışiliğinden bir eş yaratır; bir süre sonra ada, anne olmaktan çıkar, eşe, mahremine dönüşür.

Tüm bu adayı dönüştürme evrelerinde Robinson, adadaki yalnızlığına karşılık oluşturduğu sistemler alanıyla, orada, kendine içkin olan toplumu var eder. Robinson oldukça karmaşık bir sosyal yapıyı bir kentsel örgütlenmeyi kendi yalnızlığında dahi

¹ Emre ZEYTİNOĞLU, **Sanatın Suç Ortaklıkları**, 11, 12

² Michel TOURNIER, **Cuma ya da Pasifik Arafı**, ev. Melis Ece

oluşturur.

Romanın ilk kısımlarında adaya sırtını dönen Robinson, adadan kaçış planlarını uygulamaya koyulur. Fakat geçen sürede, bir türlü kurtulamadığı adayı, artık daha fazla görmezden gelemez. Robinson için, ada dışında bir yaşam olasılığı, iyice azalmıştır. Varoluşunun olasılıklarını, adanın içindeki ihtimallerde aramaya koyulur. Adanın bütün nesnelere kategorileştirmeye, sayıp kayıtlarını tutmaya ve onları kendi sisteminin içinde depolamaya ve kullanmaya başlar.

Robinson oyalanmak zorundadır. Zamanın akmadığı bir yerde, zamanı, ereğin olmadığı bir yerde, ereği oluşturmalıdır. Adadan, kendi yaşamına bir gereklilik, varoluşuna bir gereklilik çıkarmalıdır. Her ne kadar daha vahşi ve adaya daha uyumlu olsa da Cuma'da Robinson gibidir. Cuma neden keçinin başından rüzgarda çalan bir enstrüman ve derisinden uçurtma yapma ihtiyacıdır? Neden ağaçları ters çevirip köklerini yukarı diker ve toprağa gömdüğü ağaç dallarının köke dönüşmesini sağlayıp ağacın suyolunu ters çevirip, köklerinin yeşillenmesini sağlar?

Bir İngiliz donanma gemisiyle karşılaştıklarında ise her şey altüst olur. Deniz aşırı toplulukların medeniyetinin küçük bir modeli olan gemi ve gemideki kurallar bütünü, aslında Robinson'un memleketinin değer yargılarını bir anda bu küçük adalı topluluğa getirir de, Robinson kendi medeniyetine artık yabancısıdır. Robinson gemiye ve dolayısıyla bir zamanlar bağlı olduğu topluma sırt çevirirken, Cuma bu geminin getirdiği olasılıkların peşinden gidecektir. O ana kadar, Robinson'a göre daha doğru bir düzlemde durduğunu düşündüğümüz Cuma, aslında, bir ada düzleminde, yani kendi kökensele düzleminde Robinson ile kesiştiğinden, Cumanın davranışlarının ve bakış açılarının Robinson'a göre doğruluğu, yine bu ada düzleminin bakış açısından kaynaklanmaktadır. Oysa Cuma da, Robinson gibi, üzerinde durduğu düzlemini, kendine göre ehliştiren ve dönüştüren bir insandır.

Cuma bir adalı olduğu için, adaya olan entegrasyonu, Robinson'dan başarılıdır. Fakat adayı kendi anlayışının kullanımında yeniden üreten ve kurgulayan olarak, Cuma da orada bir sistemler alanı oluşturmaktadır; kaldı ki Robinson'un adada yaşadığı dönüşüme karşılık, Cuma da Robinson'dan aldıklarıyla bir batılıya doğru

dönüştürmüştür. Elbette, aslında, ne Robinson adalı, ne de Cuma batılı olmuştur. Bu melezlenmede her ikisi de kökenlerinden gelen bakış açılarıyla, yeni durumlarını değerlendirirken, iki durum arasındaki ilişkilendirmeden dolayı, tıpkı oryantalist bakış açısında olduğu gibi, ya da tıpkı tarihi anakronik bir bakış açısıyla anlamlandırmada olduğu gibi, yanlışlar, kurgular arasında kalacaklardır. Zira Robinson'a göre daha doğru bir düzlemde durduğu düşünülen Cuma, gemiyle kaçarak bizi hayal kırıklığına uğratmıştır.

Tournier'nin bu romanında, önceki paragraflarda ifade ettiğimiz gibi İnsanın (Robinson ya da Cuma fark etmez) doğayla giriştiği mücadele, varoluşsal ve kavramaya tanımlamaya yöneliktir. Bu durumun kendisi, gerekliliklerden oluşan bir sistemler alanının işlediği toplumsallaşmanın, kentleşmenin sürecine aittir. Üstelik ada metaforu, inzivadaki bireyin tüm bağlamlardan, düzlemlerden bağımsız, boşlukta, yalnız özne olması bakımından dış algılamalardan bağımsız, sadece ve sadece iç dünyasının ütopyalarını kurup yaşadığı alan olarak görülebilir. Ama Tournier'nin adasında durum farklıdır. Ada bir düzlem olmaktan da öte bir karakter olarak vardır ve Robinson ile Cuma, ancak bu kara parçasının bağlamında, kendi tekil alanlarını oluşturmuşlardır. Bu, içinde oldukları düzlemin referanslarıyla, kendi kurgu mekânlarını oluşturma durumudur.

Bir mağara ya da ağaç kovuğu içindeki insan neyi deneyimlemiş olabilir? Hatta aynı mağarada var olması pek muhtemel olan yarasaya ile insan arasındaki deneyim farkı ne olabilir?

Mağaranın içindeki ilkel insan mağaradaki yarasadan başka bir deneyim yaşamış olabilir. Benzer sebeplerden aynı fiziksel alanı kullanan insanın ve yarasanın, mağarayı algılamaları arasındaki ayrım, “içgüdüsel olarak orda olmak” ve “duyu organlarıyla deneyimleyerek orda olmak”, olabilir mi? Yarasa, mağara ile kesiştiğinde, onu fonksiyonel olarak kullanmasının ötesinde, mağarayı yarasalaştırmamıştır. Onu, kendinde olma dışında, yeniden tanımlayıp kavramlaştırmamıştır. Aslında bunu, insan dışında hiçbir varlık yapmamıştır. Mağaradaki insan, mağaranın kendinde olma durumuyla, kendinin kendinde olma

durumunu çarpıştırarak, mağarada kendini, kendinde de mağarayı yeniden tanımlamış olabilir. Onu, yani mağarayı kendine, yani insana dönüştürmesi, mekân olarak ifade ettiği bir kavrama ulaşmasını sağlamış olabilir. Eğer öyleyse, kentleşme süreci, yani insanın kendi mekânını inşa etme süreci, o an başlamıştır.

Kentleşme (kente doğru dönüşüm), insanın doğayı nesne olarak algılayıp, kendi hizmetine fonksiyonları bakımından sunmasıyla başlayan, katmanlaşarak devam eden bir süreçtir ki bu süreç de neden sonuç ilişkisi içinde sonsuza doğru açılmaktadır. Kent tanımları ise bu süreçten alınan kesitlerden çıkarılmaktadır.

Bu durumda, içinde bulunduğumuz noktanın hâkim paradigmaları, kent tanımlarımızın da temelini oluşturmaktadır. Bütün bu tanımlar yerinde ve kent olgusunu kavramamızda oldukça önemli imkânlar sunmaktadır. Fakat kent, varoluşu bakımından, insanın çevresini duyu organlarıyla tanımlayıp kavramlaştırması bakımından, daha ötelere taşınabilir. İnsanın analitik ve sentetik metotlarla kendi dışındaki dünyayı, sonu kent kavramına ve onun açılımlarına varacak kurgusal bir insanlaştırma dönüşümüne soktuğu bir mekândan, şimdiki içinde bulunduğumuz kentten bunu görebiliriz.

Kentleşme süreci içinden alınan kesitlerle oluşturulabilecek kent tanımlarının farklılıklarından çok, bu tanımların ortak paydalarından bu çıkarsamalara ulaşılabilir. Kent, insan topluluklarının kurarak inşa ettiği yapay bir yaşam alanı olduğu kadar, onu var eden, içinde yaşayan ve algılayan bireyler kadar da çeşitlenen, yaşamsal bir organizmadır. Yani kent, birey için doğada algıladığı diğer nesnelere farklı olarak, insan ürünü olan nesnelere bütünü olması bakımından, kurgu üründen yaşayan bir organizmaya doğru devrilmektedir.

Buraya kadar yazılanlardan şu sonuca ulaşabiliriz, birey kendi tekil algılaması içinde, kendinde olan nesnelere kurgusal ürünlere dönüştürürken, bu ürünlerin toplamından oluşan bütünsel kurgu yapıyı da (kent), kendinde olan ayrı bir gerçek varlık olarak tasavvur etmektedir.

Bugün artık, aparat olarak eklendiğimiz iktidar alanlarının, yaşayan vücuda

gelmiş hali olarak da kabul edebileceğimiz kentin, onu oluşturan bireyler tarafından algılanmasının çeşitliliğinden kaynaklanan, bireylerin sayısı kadar olan tanımlarından bahsedebilmekteyiz. Roland Barthes Göstergebilimsel Serüven isimli çalışmasında Kewin Lynch hakkında şöyle der: "...Lynch, şehri, doğrudan doğruya onu algılayan bilinç açısından ele almaya, yani şehrin imajını bu kentin okurlarında bulmaya çalışmıştır..."³

Bu tıpkı, toplumların içindeki bireyin değil de, bireylerin içinden tanımlanan toplumların sosyolojisi olarak da özetlenebilen, Tarde'in minör sosyolojisindeki durum gibidir. Tarde'a göre birey toplumlara kıyasla daha karmaşıktır.

³ Roland BARTHES, **Göstergebilimsel Serüven**, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, 208

7 KİŞİSEL ALGILAMALARDA BAKIŞ AÇISI ALANLARININ ETKİSİ

Peki, birey gerçekten her şeyden bağımsız olarak kendi kişisel algısının ortaya koyduğu tanımlarla mı çevresini anlamlandırmaktadır? Daha açık bir ifade ile perspektivizm olarak da bilinen bakış açısına göre algılayanın kendisi midir şeylerin kaynağı?

Leibniz'e göre bakış açıları esastır yani görelilikteki göre'ler gerçek olarak vardır ve özne onlara yerleşir ya da ancak ve ancak o alanlarda var olur. Bakış açısının gerçekliğinde var olabilen bir öznenen bahsettiğimiz zaman algılayan ve algılanan arasındaki ilişkinin esas olduğunu ve algılayanın da algılananın da bu aradaki ilişkiler noktasında vücut bulduğunu söylemiş oluruz. Böyle bir alanda artık, özne-nesne ayrımı ya da ikililiği kalmamıştır.

Aksanat'da Deleuze sergisi kapsamında, Ulus Baker, Gilles Deleuze üzerine... dan alıntılar yaparak yaptığı konuşmasında: “ara”yı, iki noktanın birbirine olan uzaklığı, olarak değil, iki noktanın birbirine olan mesafesi ne olursa olsun yakınlıklarıdır diye tanımlamıştır.¹ Bu tanıma göre, şeylerin uzamda konumlandıkları anda, birbirleriyle olan mesafeleri, ilişkilere bağıntılara dönüşmektedir. Hatta Leibniz'in ifadesini de buna ekleyecek olursak, bu aradaki yakınlık durumlarına, bakış açılarının alanı diyebiliriz; ve sadece bu bakış açılarından ve yukarıda da ifade ettiğimizden yola çıkarak, şeylerin bu bakış açılarına göre uzamda konumlandıklarından bahsedebiliriz. Biraz daha açacak olursak; şeylerin arası, yakınlık olma, yani şeylerin birbiriyle olan ilişkisi olarak ifade edildiğinde, yine o şeylerin birbirlerini algılamaları ve tanımlamaları, bu ilişkide, yani arada olacağından, şeylerden birinin diğerine olan bakış açısı da bu alandır. Bu durum bizde şu soruyu oluşturabilir: Eğer birey, bu bakış açılarından birine yerleşerek ancak kendini ifade edecek ve tanımlayacaksa, diğerleriyle arasındaki ayrımı da, bu bakış açısı ile oluşturamaz mı? Ve ancak bakış açısı alanında var olabilen birey mefhumu, o

¹ Ulus BAKER, Gilles Deleuze Konferansları, Akbank Sanat, Küratör Ali Akay, 04.Nisan.2006

bakış açısı alanına yerleştiği zaman, bakış açısı mefhumunu neye dönüştürmektedir? Birey, üzerine yerleştiği bu perspektif noktalarının mutlak gerçekliğinden bahsederken, onu neye dönüştürmektedir? Yani bakış açısı olan perspektifi de, perspektivizm ifadesi ile yeniden üretmiş ve böylece onun gerçekliğinden, bir perspektivizm'i kurgulamış olmaz mı?

8 YAPITLAR ÜZERİNDEN İLİŞKİLENDİRİLEREK YAZILMIŞ METİNLER

Üretilen işlerle ilişkili olan bu eser metni çalışmasında, tek tek işler kaleme alınmış olsa da, bir işin metinsel ifadesi diğer işin metninde de var olmaktadır. Dolayısıyla bu eser metninin bütünü, tüm işleri anlattığı gibi, tek bir işin ifadesi olarak da kabul edilebilir.

8.1 Kent Mekânlarına Yerleştirmeler

İstanbul kenti içinden seçilen kimi mekânların, en temelde seçilme gereklilikleri, sanatçının sürekli ilişki içinde olduğu mekânlar olmasındandır.

8.1.1 İstanbul Metrosu, Levent İstasyonu

Metro mekânı;

Yeraltına konuşlandırılmış, yatayda bir gökdelen; yanılığısı.

Proje, İstanbul Metrosunun Levent istasyonundaki taşıyıcı sütunların arasına konulacak, dev bir balondan ibarettir.

Balon, sütunların arasında, sabit bir ritim ile genleşme ve daralma hareketi yaparak bağlı olduğu sütunların arasına sıkışıp deforme olacak. Bir süre sonra, gerisin geri daralıp aynı ritimle tekrar genişleyecek.

Metro istasyonlarının neredeyse homojen gibi algılanabilen ortak karakterleri ve onları birbirlerine bağlayan yolların seyahat esnasında görünmezliği, tabi birde rutin döngüsel hareketler, işte bunlar bu işin kilit noktaları. Uzamda hacmini bir noktadan başka bir noktaya taşımakla taşıyamamak arası bir durum; beden içinde kasılıp gevşeyen kalp gibidir.

Durakları düşündüğümüzde, otobüs duraklarını, tren istasyonlarını ya da havaalanlarını, burada da duraklar birbirine benzer karakterler göstermektedirler; fakat Metro durakları gibi tek mekân değillerdir. Onları çevreleyen bir peyzajın içinde yer almaktadırlar, her biri birbirinden farklı olan peyzajların içlerinde. Ayrıca seyahat sırasında sürekli değişen peyzajlara da sahipler. Dolayısıyla, yolculuk sırasında, görsel olarak her şey değişmektedir. Metro seyahati sırasında deneyimleyemediğimiz bir durumdur bu. Başlangıç durağından son durağa kadar aynı mekândasınızdır. Seyahat boyunca, yeraltına, yatayda konuşlandırılmış gökdelenesinizdir.

Seyahat etmek, seyir üzerinde olmaktır, seyretmektir. Seyahatte dışarı bakmak diye bir şey vardır. Değişkenler arası bağıntı, korelasyon olan yada o korelasyonu deneyimleyen kişi, seyahat edendir. Seyahat edenin belleği sonsuz ihtimaller içinden birini var etmiştir. Seyahat edenin yolu, her ne kadar aynı güzergâhlar üzerinde olsa da, her seferinde farklı kesişmeleri belleğine kayıt edecektir. Burada bu rutin döngülerin aynı deneyimler olduğunu söylemeye çalışmadığımızı anlamışsınızdır, fakat her seferinde taban tabana zıt farklı bir deneyim yaşandığını da ifade etmek bizi yanıltacaktır. Bu birbirine yakın olanların aynı gibi olanların farkıdır; Deleuze' un 'Fark ve Yineleme'sidir.

Kartezyen mekanda öğeler, birbirleriyle eşdeğer ve yer değiştirebilirdir. Bu yer değiştirmede, mekân, koordinatları bakımından da farklılık göstermediğinden, öğeler her ne kadar koordinat değiştirseler de, aynı yerde olacaklardır. Oysa fark, öğelerin çeşitlenmesindedir; bu durum onların ayrımıdır.

Balondaki rutin tekrarlar, kartezyen mekan anlayışının indirgemeci bir prototipi olan metro mekanlarındaki, diğer rutin döngüsel hareketlerle (yürüyen merdivenler ve bantlar) ilişkilendirilebilir.

Balonun formu şişip genişlediğinde, üzerindeki kabuğumsu katman birbirinden uzaklaşıp, içindeki daha sıcak, daha tansiyonlu, akışkan yoğunluk alanını dışa çıkaracak. Daraldığında ise tam tersi, kabuk bu magmasal kısmı örtecek.

Her seferinde bir gerilim ve kriz yaratıp bir türlü yapması gerekenmiş gibi algılananı yapmayan, sütunları ve dolayısıyla mekânını yıkmayan ya da yıkamayan, bir rutin kasılıp gevşeme. Oysa, onu sardığı düşünülen mekânın varoluşsal tasarımı, tamamen bu ritmik kasılıp gevşemelerdeki yaşamsal olandadır. Diğer bir deyişle balonu saran en genel mekân, geometrik uzay, balonda ve onun kurgusundadır.

8.1.2 Denize Platform iş

Her tekrar başka bir deneyimdir; ve bellek kaydettiğini ya unutma eğiliminde, ya da dönüştürerek, başka bir oluş olarak, tekrar üretmektedir. Bu bellek kayıtlarına ve onlardan üretilenlere güvenilemez. Seçiciliğin iktidarı devreye girmiştir artık. Bellek, kayda alma konusunda seçici olacaktır ve hatırlamada, bir eleme sistemi devreye girecektir. Bu eleme sisteminde, çok güçlü kemikleşmiş bir mekândan, iktidarın kayıt alanından bahsedebiliriz. Ancak bu seçili olanlardan (her ne kadar iktidarın enformasyonlarıyla manipüle edilmiş olsak da), kayda alınmayanlara ya da unutulana ulaşabiliriz. Bu, tarihselliğin düz ve çizgiselliğinin kırıldığı noktadır.

Proje, suyun (İstanbul boğazından seçilecek bir rıhtım önü) belli bir seviye altına yerleştirilen, beyaz bir kadraj olarak algılanan, yarı transparan, ışıklı bir platformdan ibarettir.

Platformun ölçüleri yaklaşık 200cm X 200 cm olacak. Platform, suyun yaklaşık 50cm altına yerleştirilecek, böylece üzerine basılabilecek, fakat belli bir miktar, hemen hemen dizlere kadar, suyun içinde kalınacak. Platform sakın bir ritimle yumuşak bir geçişlilikle artıp azalan bir ışımaya sahip olacak. Tıpkı nefes alıp veren bir göğüs hareketi gibi, tıpkı metro mekanı projesindeki balon gibi.

Üzerinden akıp giden ya da dalgalanan suyun ritmine karşın, sabit, kare, beyaz bir kadraj. Belirlenmiş, tanımlanmış bir alan olan platform, yine diğer projedeki gibi sabit devinen bir ritme sahip (ışık) olacak ve fark, platformun dışında olan o kaotik devinime (deniz) karşılık, tekrarlarda oluşacak. Suyun ona getirdiği durumlar ise

platformun üzerinde kadraja alınıp kaydedilecek.

Bu işin değdiği noktalar, suyun bellek ile ilişkilendirilmesi ve bir kentin (ortasından su geçen bir kentin), tarihsel ve coğrafi kayıtlarının üst üste, yan yana, çakışması, kesişmesi, değmesi, vs. Bu çakışmalar, kesişmeler sırasında, transparanlaşan katmanların geçirgenliği ve su gibi tarihsel ve coğrafi koordinatlarının sürekli yer değiştirmesi sonucu, bir mahalleye birçok noktadan ulaşılabilir olması, birçok zaman katmanlarının aynı anda eş zamanlılık içinde deneyimlenebilir olması.

Peki, o halde nerededir bu tarihsellik ve coğrafilik. İşte o tam da platformun üzeridir. Platform orasıdır, onun anlık alanına girenin, belleğine kayıt edilmesi orada üretilmesi ve söyleme dönüşmesidir. Platform ya da platformlar bir kentin bütününden alınan kesitlerdir. Öyle ki bu kesitler sonucu, satır araları genellikle ideolojik olarak ya da bazen fark edememekten dolayı atlanmıştır. Zaten bu atlamalar, platformları, kesitleri var etmektedir.

Yukarıda, bir platformun kayıt alanına giren şeylerin, onları kayıt eden platformun algı yetisine göre bir biçim alıp kaydedildiklerini belirtmiştik. Platforma göre tanımlanan bu şeyler, platform tarafından hangi işlevsel amaca hizmet etmek üzere fark edilip veriye dönüştürülerek kimliklendiler. Burada demek istenen, şeylerin yeniden kimliklendirilip kayıda alınması, ancak ve ancak platform için şu veya bu biçimde işe yararlılıkları bakımından mümkün olmaktadır. Yani belleğimizdekiler, yaşamsal pratiğimizde fonksiyonel olarak işe yaramaları bakımından dönüştürülmüş, kendinde olan şeylerdir. Dolayısıyla biz bellekte kayıtlı olan şeylerin, gerçekte oldukları formlarını değil, o formların bizde karşılığı olan kılıklarını biliriz. Örneğin, bir elmanın ne olduğu üzerinden sayfalar dolusu metin yazarsak, ancak o elmanın, insan için ne olduğunu kaleme almış olmaktan başka, o elmanın kendinde olma bakımından ne olduğunu, asla ortaya koyamayız. Yazacağımız metin, elmanın kendi olma bakımından gerçekliğine göre, elmanın bizim tarafımızdan kurgulanarak üretilmiş olmasından başka bir şey değildir. Yani metni ne kadar uzatırsak, elma o oranda bizim tasarladığımız kurgusal bir ürüne

dönüştürülecektir. Onun gerçekliği, ancak yapılan bu tespitlerin arasında kalan, belirtilememiş noktalarda, onun diğer elmalardan da farklı olarak, kendi tekil var oluşundadır.

Kent tanımları ve kentlerin sunduğu imkânlar ölçüsünde, bireyin karşılaştığı durumların kavranması ve pratikte kullanılması, ne gibi kurgulanmış ürünleri var etmektedir? Hatta bir tanımlayan alan, seçen ve kendine göre kategorileştiren alan yani platform olarak gösterdiğimiz kentin kendisinde aynı zamanda bir üretilmiş kurgusal ürün değil midir (tekil bir kent önermesi başlıklı metni hatırlayalım)?

8.1.3 Mimar Sinan Üniversitesi Rıhtımına Yerleştirilen Kaldıraçlar

Aradaki bağıntıların görmezden gelindiği ya da başka bir vurguyla manipüle edildiği durumlar; tıpkı sudaki dalgalanmaların organikliğine karşı, içinden belli mesafelerdeki dalga parçacıklarının seçilmesi ve onların var oluşlarının kayıt edilmesi sonucu suyun mekanikleştirilmesi gibidir.

Bu, organik olanın içinden kadraj alınıp tanımlanarak mekanikleştirilmesi, dalgalanmalarla ilgili olan projenin ilişkilendirilebileceği bir durumdur.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi rıhtımına kurulacak olan kaldıraçlar. Tek uçları denizden dubalarla verileri alan, öbür uçları da bu verileri karada sese dönüştüren kaldıraçlar sistemi; belli mesafelerde sıralanan bu kaldıraçlar sadece temas noktalarındaki dalgalanmaları kayıt etmektedirler.

Kaldıraçlar arasındaki boşluk, veri olarak algılanıp gözlemlenemez ve kayıt dışı kalır. İki iletinin arasındaki boşluk ancak bu kayıtlı verilerden açılarak doldurulmaya çalışılabilir. Bu tıpkı, 29 harf ile sonsuz açılımları ifade etmeye çalışmak gibi, belirlenmiş harflerin, belirlenmiş kelimelerin ve tümcelerin varyasyonlarıyla, arada olanı, geçiş, bağıntı, korelasyon olanı kavramak çabasıdır. “A” sesinden “B” sesine geçişte atlanan sonsuz ses ve ifade imkânlarını bu belirlenmiş olanlarla ifade etmeye çalışmanın gerekliliği de tartışmalıdır.

Durumlar arasındaki bağıntılar, kavrandığı anda durumlara dönüşecek ve bu yeni durumlar arasında da yeni bağıntıları var edecek. Dolayısıyla burada, kayıt edilenin, kadraja alınanın, tanımlanmış olanın aralarındaki boşlukları kavramak, verili bir problemi çözmek ve sonuca ulaşmak demekten çok uzak bir şeydir. Bu, kadrajın dışından bakabilmek ihtimalinin, cazibesidir; seyahat etmenin cazibesidir. Aslında, bir bakıma, şeylerin yan yana gelişlerinden bağıntılar ya da nedenler arama durumu da olabilir. Bu yan yana gelişler birbirlerini var eden sebep sonuç ilişkileri olmasa da yan yana geldikleri andan itibaren aralarında bir korelasyon üretilebilmesi mümkündür.

Seyahat etmek, seyir halinde olmak, sürecin algıda yaratabileceği etkileri içinde barındırabilir. Öncenin, şimdiye olan etkisi ve bundan dolayı da şimdinin, geleceğe olabilecek etkisi gibi. Evet, seyahat etmek çizgiseldir. Eğri büğrü ya da düz, fark etmez, her halükarda çizgiseldir. Bu çizgisellik, önce, şimdi ve sonrayı var eder. Bu ardışık zamansallıkla birlikte bağıntılarda var olmaktadır. Aslında bütün bunlar, algılayan kişinin var oluşunun noktasallığından da kaynaklanmaktadır.

Evren içinde sınırları belli olan bu noktanın hareketi sonucu, zamansallık ve coğrafilik var olmakta, algıladıklarının kendine göre önem derecesi bakımından da şeylerden bazıları durumlara, bazıları da durumları var eden neden ya da bağıntılara dönüşmektedir.

Noktasal olanın hareketleri çizgiseldir. Ve her deneyimi bu çizgisellikte değişen süreçler ve değişen mekânlar olarak ölçülmektedir. Bu deneyimin ölçülmesi ve değerlendirilip belleğe alınması durumunda, yan yana gelişler bellekte bağıntıları olan durumlara dönüşür.

Bu kırmızı ve küresel arasındaki bağıntının ne olduğunu bilme durumudur. Bu ikisi arasında ne gibi ilişki olabilir? Bu sorunun cevabını deneyleyen kişi “domates” veya “elma” olarak verebilir. Evet, o iki niteliğin ilişkisi, aralarındaki ilişkinin “elma” ya da “domates” olma durumunda anlam kazanacaktır. Oysa “elma” veya “domates” olma durumu küresel ve kırmızının bir araya gelmesinde ne kadar anlamlı

bir ilişki sebebi olabilir tartışmalıdır. Buradaki ilişki gözlem sonrası ortaya çıkmış bir önyargı olarak da kabul edilebilir. Bir nesne üzerindeki yan yana gelişlerin bağıntısı bile kesinlik kazanamamışken farklı nesnelerin aralarındaki bağıntılardan nasıl emin olabiliriz. Onları algılayan noktasal varlık olarak ben, algıladıklarımı zihnime kaydedip onları orada tekrar ürettiğimde, aralarındaki bağıntıları da kurgulamaktayım.

Bütün buraya kadar bahsedilenler, durumlar ve aralarındaki olası ilişkilerin ortaya koyduğu problematikleri göstermektedir.

8.1.4 Beşiktaş Denizcilik Müzesi Bahçesindeki Denizaltı için tasarlanmış iş

Beşiktaş Denizcilik müzesi bahçesindeki denizaltının içine yerleştirilecek balonlarda bu bağıntıların ne olabileceğini ya da olamayacağını gösteren bir çalışma. Bağıntıların bizim tarafımızdan nasıl kurgulanıp tasarlanabileceğini de ifade eden işin işleyiş mantığı sibernetik yasalara dayanmaktadır. Aslında bu sibernetik yapı bütün işlerde gözlenmektedir.

Balonlar İşin yakın çevresindeki farklı birkaç noktadan kaydedilen insan trafiğinin veri olarak aktarılmasıyla şişecekler. Belli bir hacme kadar genişleyen balonlar genişlemelerinin sonucu hareketlenen başka bir sistemle hava tahliye ünitesini devreye sokarak tekrar sönmeye başlayacaklar.

Buradaki balonların şişme hareketlerinin sebebi olmaları işi izleyenleri ya da oradan geçenleri neye dönüştürür? Bu iki şey arasındaki ilişki ne kadar kurmaca bir bağıntıdır. Kent içindeki işleyen sistemler hangi noktada birbirlerinin sebepleri ya da gerekçeleridir? Kentin bütünselliğinde bireyler o kente tabi olmaktan dolayı hangi normalleştirme ve standartlaştırma aşamalarına maruz kalarak soyutlaşmaktadırlar? Soyut bireylerin (Kafka'nın büyük memur tiplmesi) modernist kentler içindeki majör ölçüdeki hareketleri ölçülebilirdir. Bu majör hareketler sonucu olan kesişmeler de dolayısıyla önceden tahmin edilebilir, ölçülür hale gelmektedir. Bu öngörü

yapmayı sağlayan ölçebilme yetisi sonucu kent içindeki zaman, olanakları kısıtlanmış bir alana dönüşmüştür. Modernist kent bireyi için, “gelecek zamanın ne getireceği bellidir”; yanılığısı hâkimdir.

Yinelemelerden oluşan rutin kasılıp gevşemeler. Projedeki balonların şişme ve daralma hareketleri, insan trafiğinin sensor (tekdüzeleştirilen) tarafından algılanmasıyla daha doğru bir ifadeyle sensordan geçip tek tip bir veriye dönüştürülmesiyle mümkün olmaktadır. Farklı algılama düzlemlerine sahip bireyler, bir veri dönüştürücüsü, eleyen ya da törpüleyen bir makina, bir soyutlama makinası tarafından farklılıklarının ortadan kaldırılmasıyla sayısal ve fonksiyonel aparatlara dönüştürülmektedirler. Bu, şeyleri ana gövdeye eklenmeye hazır hale getiren bir sistemler alanıdır. Bu şekilde bir sensorun algı imkânlarının süzgecinden geçen birey aynılaştırma sonucu aralarında ilişkiler kurulabilen kurgusal bağıntılar üretilebilenlere dönüşür. Bu yapay bağıntılar yan yana gelişlerin meydana getirdiği bağıntılardan farklı bir şeydir ve oldukça ideolojiktir. Yan yana gelişlerde oluşan tekillerin kendilerine ait alanlarının iç içe geçmesi ya da üst üste çakışması gibi durumlarda oluşan karşılıklı etkileşimlerin oluşturduğu bağıntılardan farklı bir durumdur. Bu sensor alanında bireyler arası etkileşim yoktur sensorun algılama sınırları dahilinde dönüştürmesi sonucu bireylerin birbirine bağlanması vardır. İşte bu durum, bağlanmış bireyler için zaman algısını teke indirir (tarihi çizgiselleştirir) ve onlar için zaman, içinde barındırdığı potansiyel ihtimallerin elendiği ve olasılıkların imkânsızlaştığı, tekdüze, önceden belirlenmiş, aynılaştırılmış bir çizgiseldir.

Sensor, iktidar alanının, (bireyleri kendisine eklenen aparatlara dönüştürmesi bakımından) dönüştürücü makinasıdır.

Projede sensorun önünden geçen bireyin verisinin balondaki şişme hareketi olması işin algılanmasına başka bir imkânı daha sunmaktadır. Sadece işi izleyen sensorların önünden geçen insan trafiğini görmeyen biri, işin içinde bir grup balonun genleşme ve daralmasını gözlemleyecektir. Fakat bu genleşme ve daralma hareketinin sebebini anlayamayacağı gibi ondaki hareketin rastlantısal ya da özgür irade hareketleri olduğunu sanacaktır. Çünkü balonların hareketinin zaman

aralıklarının matematiksel olarak ölçülmesinin ve bu ölçüm sonucu formüle edilmesinin imkânsızlığını fark edecektir. Mekanik bir sistemin içindeki hareketlerin sabırlı bir izleyen tarafından hiçte mekanik olmadığı algılanacaktır. Aksine canlıymışçasına organik olan bu hareketler şu düşünceye de imkân tanımaktadırlar. Canlı organizmaların hür irade gibi algılanan hareketleri aslında bir takım mekanik bağıntılar ilişkisi ile açıklanabilir mi? Hiçte yeni olmayan bu sorunun cevabının evet ya da hayır olması tekil algılama bakımından birey için fark etmeyecektir. Çünkü o birey kendi pratik gerçekliğinde hür iradesinin var olduğunu algılamaktadır. Mevcut üretilmiş bir sisteme entegre olmak hür irade üzerinde ne gibi etkiler doğurmaktadır? Birey algılama bakımından tekildir fakat eylemleri bakımından üzerinde bulunduğu düzleme bağımlıdır. Burada algılama, öznellik bakımından önem kazanmaktadır. Bireyin özgürlük alanı algılamadadır. Aynı düzlem üzerindeki aynılaştırılmış bireylerin mücadele alanları algılamadaki farklılıklarında ortaya çıkar. Bellekte, kayıta alınanlar bu tekil farklılıklarla tekrar üretilirler ve evrensel genel yargılara karşı direnç gösterirler. Eğer bir evrensel genelleştirme varsa bu bir tekil algılamanın diğer bütün tekillere üzerinde iktidar kurmasıdır. Sensordan geçen bireyler iktidar alanları tarafından tektipleştirilmeleri sonucu, her ne kadar kapalı bir sisteme dönüşseler de, sensorlar alanının bütünü olan denizaltındaki balonlar, bu bireylerin katılımıyla rastlantısal gibi algılanan, sürekli farklı kombinasyonlarla şişen, systemsizlikler alanına da dönüştürülmektedir.

8.2 Videolar

Videolar, kentteki seçilmiş mekânlar için tasarlanan işlerin metinleriyle ilişkili olsalar da kentin içinden belirlenmiş bir mekân için üretilmemişlerdir. Direkt kent olgusunun kendisi bu işlere referans olmuştur.

Bu videolar, denize platform işinin, metro mekanı işinin ve denizaltı işinin sunumları olan diğer videolar ya da ışıklı pleksiglas gibi, sadece galeride sergilenmek üzere tasarlandılar

Bu özel mekan işleri içinde, bir tek rıhtımdaki kaldıraçlar sadece tasarlandıkları alan için üretilip sergilendiler. Dolayısıyla Rıhtımdaki kaldıraçlar ve videolar tasarlandıkları gibi üretilen tek işler. Diğer projeler, tasarlandıkları mekandan bağımsız (bunda projelerin uygulanabilirliğinin zorluğu önemli bir etkidir), fakat bağlamsal olarak ilişkili bir şekilde, ayrı birer iş olarak ortaya kondular. Ve bu durum sonucunda, bir mekan için tasarlanan projelerden yola çıkarak tekrar tasarlanan işlerin bağlamı yani mekanı da bu projelerin asılları oldu.

8.2.1 Gerçek Korumam(ız) Altında

Enformasyonun, toplumsal katılımı bir mayalanma görevi görmesi sonucu, bütünsel, tek vücut gibi algılanan bir kentten ve bu kentin içindeki farklılıkların, ritmik, rutin devinimlere dönüştürülmesinden, bireyselliklerin yutulmasından bahsedebileceğimiz bir sistemler alanındayız; bilgi iletişim, network sistemlerinin alanı. Böylesi bir katılımın sonucu, kolektif kararlarla yürütülen bir sistemin, bir süre sonra çalışan bir aygıt dönüşmesiyle, çoğul katılımın, tek bir iktidar aygıtı söylevine dönüştüğü bir kent alanını gözlemleyebiliriz. Artık aygıt, kolektif söylevi belirleyen ve enformasyon üretendir. “Biz” birinci çoğul şahıslar söylevinin arkasında, “ben” birinci tekil soyut makina vardır.

Evet, bu şekilde bir genellemeyle tanımlayabiliriz günümüz kentini. Fakat tanımlamaların merkezinde duran şey, gerçekten o tanımların nesnesini ifade etmekte yeterli midir? Açacak olursak, Magritte’in pipoşundan bahsedebiliriz. Magritte “Bu Bir Pipo Değildir” dediğinde resminin pipo olmamasını eleştirenlere karşı, “benim pipomdan tütün içemezsiniz, öyleyse bu bir pipo değildir” diyerek savunmuştur. Genel bir Pipo tanımının, olmazsa olmaz işlevini yerine getiremeyen bir pipo temsilinden (bu bir tuvale sürülmüş boya katmanları olduğu gibi, heykel ya da fotoğraf vs. de olabilir) bahsettiğimiz zaman, o temsil eden şey, temsil ettiğine gönderme yapan, fakat aslında kendisi olarak başka olandır.

Artık burada gösterge bilimin alanına girilir. Gösteren olan pipo imajı,

gösterdiği pipoyu tanımlayabildiği ölçüde, bir pipo olma yanılgısı yaratır. Fakat hiçbir pipo, aslında bu eser metninin bütününde bahsettiğimiz gibi, genellemelerin ortalamalarında kendi varlığını bulamayacaktır. Bu bakış açısına göre, Magritte'in piposu ne kadar pipo değilse, diğer pipolar da o kadar pipo olamayacaklardır. Ya da tam tersi diğer pipoların pipo olma özellikleri kadar, Magritte'in piposuda bir pipodur.

Kent mekânlarının kendisinin ve ikonlaşmış temsillerinin ilişkisi bir video kaydında ortaya konulabilir. Oysa ekrandaki görüntü, Magritte'in piposu gibi, o kentin kendisi olmadığı gibi temsilleri de değildir. Kentten alınan görüntüler, bu videonun oluşmasında ancak veri olmuşlardır. Fakat oluşan şeyler, bir video kaydı olarak, kendinde olandır. Bir hayalet geminin, söz konusu kenti ikiye bölen boğazı, baştanbaşa geçerken, arada olan farkları içeren olması bakımından, tüm çılgınca çırpınlara, kaotik çalkantılara rağmen, sakin, bütünlüklü, tek varlık olarak kurgulanması, mesafeli bakışın, uzaktan tanımlamanın sonucudur. Kente böylesi tümel bakış bile, bakan kişinin konumlanacağı bakış açısının perspektifinden dolayı (kameradan geçen görüntüleri hatırlayalım) farklılık olarak sonuçlanacaktır. Genellemeli tanımların gerçekliği, ancak enformasyon olmaları bakımından tek yönlü bildirimlerdir. Oysa bildiri bireye ulaştığında, o bireyin kendisinde farklılaşacaktır. Böylece, ulaştığı bireyler sayısı kadar, buyruk tümceleri olan enformasyon, parçalanacak, çatallanacaktır. Yapıttaki dev ekran önündeki bireyleri hatırlayalım. Bir sanal kurgu düzlemi ekranda, doğru mecra yanılgısı içindeki bireyler, ekrana anlam katmaktadırlar. Her ne kadar silüet halinde olsalar da, ekran o bireyler olmadan sahip olacağı homojenliğini yitirmiştir. Fakat kamera bu görüntüden uzaklaştıkça, bireyler, yavaş yavaş silikleşerek, ekranın ışığında yutulurlar. Artık görünmez olmuşlardır, kalan tek şey ekranın kendisidir. Farklılıkların algılanmadığı, genellemeci tanımların sebebi, bu mesafeli bakıştır.

8.2.2 Balina

Mavi balina, bilinen, en büyük canlı organizma... Tek başına, sonsuzluk içinde

dengeli bir şekilde süzülen, çatışmaların, belirsizliklerin, karmaşanın, kontrolsüzlüğün, rastlantının, vs. olmadığı bir bütünsellik; tıpkı bir kentin gövdesine belli bir mesafeden bakmak gibi... Öyle ki, bu mesafeli bakma sonucu, sanki o varlık yaşamıyormuş gibi, devinimsizmiş gibi... Sadece kendisini kuşatanın (denizin) salınımlarıyla hareket eden bir ölü...

Sibernetik yasaların ortaya koyduğu tanımlar gibi, enformasyon, iletişim ve otomasyon özelliklerini içeren bir organizmanın bilgi iletişim sistemiyle işleyen yapısının en görkemli örneği.

Belirsiz karanlık alanda devinen, belirsiz şekillerin, ritmik kasımlı ışınlarıyla, o şekillerin lokal alanlarında meydana gelen belirlenenlerin bir an çakışması ve bu çakışma sonucu, ortaya çıkan tanımlı, bütünsel varlık (balina) olarak algılanması.

Balina bir kere tanımlandığında, tam da tanımlandığı yer olan orada sabitlenir ve orada öldürülür. Artık o bir anlık ışınların çakışması kaybolup yerini tekrardan düzensizliğe bıraksa da, bir önceki anlık alandaki yerde belirlenimiyle tanımını bulur ve süreçten bağımsız, tanımının bir isime (balina) dönüşmesiyle sabitlenir. Oysa belirsiz şekiller, gölgemsi şeyler, ekrandan akıp gider.

10 SONUÇ

Analojiler yoluyla, mevcut yapıtlarla ilişkilendirilebilen,¹ bakış açıları ve kavramlar tespit edilmiştir. Bu kavramlar ve bakış açıları ile yapıtlar anlamlandırılmıştır. Aynı zamanda yapıtların kendi varoluşlarından referansla da bu analogiler tekrar dönüştürülmüştür.

Bu çalışmaya göre: Şeylerin bağlamları o şeylerin kendileri değildir; aralarında ayırım vardır ve bu ayırım sürekli, bağlamın şeylere, şeylerin de bağlama müdahalesine neden olmaktadır. Bağlamların, bireylerin tekil algılamalarında oluşturulduğu ortaya konulmuştur. Çağdaş sanatların, bağlamı olarak kabul edilebilecek olan kentlerin, tekilliklerden kaynaklanan çoğul yapılarının, bu sanatlardaki çeşitlenmelerle olan paralelliği işaret edilmiştir. Çağdaş sanatların, bağlamı olan kentlerle ilişkisi, kentlere ve bu kentlerin mekânlarına katılımdan çok, onları dönüştürme ve yeniden anlamlandırma şeklindedir. Zira bu kent mekânlarının anlamlarının çeşitlenmesi en temelde bireyin algılamasındadır.

¹ Kayıt alanı olan denize platform işinde, bu platform işinin galeri mekanı için tasarlanan pleksiglas ve ışık düzenlemesinde, Beşiktaş denizcilik müzesindeki denizaltının içine konacak sensorlu balonlarda, metro mekanı içine yerleştirilecek balon işinde, Mimar Sinan Üniversitesi rıhtımına yerleştirilen kaldıraçlar çalışmasında ve diğer videolarda ilişkilendirilebilen yaklaşık durumlar.

KAYNAKLAR

- AKAY Ali (2004), **Tekil Düşünce**, 3. basım, Bağlam Yayınları, İstanbul
- ALLAN Megil (1998), **Aşırılığın Peygamberleri**, Çev. Tuncay Birkan, 1. basım, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara
- BİLGİN Nuri(2003), **Sosyal Psikoloji Sözlüğü**, 1. basım Bağlam Yayınları, İstanbul
- BARTHES Roland (2002), **Göstergebilimsel Serüven**, Çev. M. Rifat, S. Rifat, 3. basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- CEVİZCİ Ahmet (2001), **Metafiziğe Giriş**, 1. basım, Paradigma Yayınları, İstanbul
- DELEUZE Gilles (2003), **İki Konferans**, 1. basım, Çev. Ulus Baker, Norgunk Yayınları, İstanbul
- DELEUZE G - PARNET C. (1990), **Diyaloglar**, Çev. Ali Akay, 1. basım, Bağlam Yayınları, İstanbul
- ECO Umberto (1998), **Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik**, Çev. Kemal Atakay, 2. basım, Can Yayınları, İstanbul
- JUSDANİS Gregory (1998), **Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, 1. basım, Metis Yayınları, İstanbul
- TARDE Gabriel (2004), **Monadoloji ve Sosyoloji**, Çev. Özcan Doğan, 1. basım, Öteki Yayınları, Ankara
- TOURNİER Michel (1994), **Cuma ya da Pasifik Arafı**, 1. basım, Ayrıntı Yayınları
- UZUN E.- UZUN S. Vd. **Felsefe Sözlüğü**, 1.basım, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara
- ZEYTİNOĞLU Emre (2003), **Sanatın Suç Ortaklıkları**, 1, basım, Bağlam Yayınları, İstanbul
- KÖKSAL Aykut, İstanbul Hazır Bağlam, **Sanat Dünyamız -78**, Yapı Kredi yayınları
- NİETZSCHE Frederik, (1996) “Ahlak Dışı Anlamda Doğruluk ve Yalan Üzerine”, Çev. Oruç Aruoba **Cogito XVI**, 58
- BAKER Ulus (2006) **Gilles Deleuze Konferansları**, Akbank Sanat, Küratör Ali Akay

ÖZGEÇMİŞ

24. 01. 1975'de doğdu.

İlk orta ve lise öğrenimini İstanbul da tamamladı.

2004 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Heykel bölümünden mezun oldu.

Halen plastik sanatlar alanında serbest olarak çalışmaktadır.